

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Tese de doutorado

Por uma impossível fenomenologia dos afetos:
imaginação e presença na experiência literária

Ligia Gonçalves Diniz

Brasília
Setembro de 2016

Ligia Gonçalves Diniz

**Por uma impossível fenomenologia dos afetos:
imaginação e presença na experiência literária**

Tese de Doutorado, submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília - TEL - UnB como requisito parcial para obtenção do grau de doutora em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco

Brasília
Setembro de 2016

Ligia Gonçalves Diniz

Por uma impossível fenomenologia dos afetos: imaginação e presença na experiência literária

Banca examinadora:

Prof. Dr. Robson Coelho Tinoco (TEL/UnB)

Presidente

Prof. Dr. Hans Ulrich Gumbrecht (Stanford University)

Presidente honorário

Prof^a. Dr^a. Fernanda Pires Alvarenga Fernandes (UFJF)

Membro externo

Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral (UFMG)

Membro externo

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata (TEL/UnB)

Membro interno

Prof^a. Dr^a. Fabricia Wallace Rodrigues (TEL/UnB)

Membro interno

Prof^a. Dr^a. Raquel Imanishi Rodrigues (FIL/UnB)

Membro suplente

Para Pedro

– sempre –

Agradecimentos

Costuma ser difícil localizar o instante preciso em que uma pesquisa é germinada: uma conversa aqui, a observação de um colega ali, uma ideia despertada por um texto acolá. No caso desta tese, porém, há um momento específico de onde os outros se desenrolam. Após um par de comentários meus durante a aula, um extraordinário professor me perguntou, num gesto de atenção e empatia, se eu conhecia o trabalho mais recente de certo autor americano que, como eu, estava interessado em uma dimensão da experiência literária não circunscrita pela busca e acúmulo de sentidos. Obrigada, Anderson da Mata, por todas as trocas intelectuais e afetivas – e por estar comigo desde o começo.

Dois anos depois, eu chegava a Stanford para o início de um período de cinco estações em que pude contar com a orientação – isto é, o apoio, as intuições, o afeto e, sobretudo, a infinita generosidade intelectual – de Hans Ulrich Gumbrecht. Na sua sala, no Pigott Hall, o que era um apenas uma confusão de ideias, sensações e muita vontade se tornou uma pesquisa com um escopo claro e, finalmente, esta tese. Sepp, você será sempre uma inspiração.

Nada disso seria possível sem o suporte do meu orientador, Robson Coelho Tinoco, a quem agradeço imensamente por nunca hesitar diante das minhas muitas dúvidas e mudanças de opinião e, finalmente, até mesmo uma transformação radical do meu objeto de pesquisa. Obrigada pela flexibilidade, apoio e confiança.

Fabricia Wallace Rodrigues, obrigada pelas belas *intuições* compartilhadas durante meu exame de qualificação, e por topar seguir no trajeto até a defesa final. A ela, ao Anderson e aos outros professores que aceitaram participar da banca – Sérgio Alcides e Fernanda Alvarenga Fernandes – agradeço pela leitura tão atenta e pelos comentários precisos.

Esta pesquisa também não teria sido viável sem o apoio da Universidade de Brasília, de seus professores, coordenadores e, claro, do pessoal da secretaria, sempre disposto a resolver os mais diversos problemas – menciono, especialmente, Joalysson Costa, pela paciência e ajuda nesta reta final. Agradeço também à Capes, que apoiou financeiramente tanto meu doutorado quanto o período em estágio “sanduíche” nos Estados Unidos. Obrigada,

ainda, à Universidade de Stanford, na Califórnia, por me acolher e abrir as portas da Green Library, cuja coleção tornou este trabalho possível.

Mas uma tese não é feita só de professores e instituições. Aproveitei cada uma das sugestões e ideias dos colegas na UnB e em Stanford. Por aqui, Clara Bonfim, Ludimila Menezes e Luísa de Freitas fizeram toda a diferença, e Edma Góis me ajudou até o último minuto. Em Stanford, Maya Mulhall, Jamille Pinheiro, Bruno Franco e Fernanda Fernandes foram essenciais à vida acadêmica e tornaram a experiência californiana muito mais fantástica.

Muito obrigada, Ana Paula Carvalho, pela disposição a debater ideias mirabolantes e a me acudir com aulas emergenciais de alemão. Agradeço também às leituras de Naiara Rodrigues e Juliana Rocha e às dicas sempre brilhantes de Breno Kümmel. Agradeço ainda a Ivy Oliveira e a Flávia R. Azevedo pelo auxílio generoso em traduções. Ainda entre os amigos, é preciso dizer a Ligia Carvalho, Flávia Marreiro, Isabelle Moreira Lima e Michele Oliveira que o carinho e a confiança delas foram indispensáveis neste percurso.

Se, em sala de aula, tive a sorte de encontrar ideias e sugestões fundamentais, foi em casa que ouvi, como se não fosse nada demais, a expressão precisa para o que sempre estive no interior das minhas experiências e que é a alma desta tese. Obrigada, Pedro, por compartilhar comigo esse desejo de sentir cada instante com a mesma intensidade com que a nostalgia nos alcança depois – e por saber desde o início que o corpo não precisa produzir conhecimento.

À Carmela e à Matilda, espero que saiba agradecer, em amor e cuidado, as lições cotidianas de afeto e presença. Se a academia fosse mais evoluída, elas estariam nas referências bibliográficas.

À minha mãe, Lucinda, obrigada pela presença inabalável, pelo orgulho e, acima de tudo, por ter cometido o “erro” de fazer de mim “uma pessoa tão apaixonada”. E à minha madrinha, Sãozita, agradeço o interesse genuíno e o apoio constante.

Esta tese foi escrita sob o olhar e a voz do meu pai, que nunca, nunca evaporam.

Resumo

Esta tese apresenta um modo de ler literatura que se concentra na possibilidade de mobilização dos afetos, e no envolvimento somático do leitor no mundo das coisas, via imaginação. Como dimensão híbrida da consciência – sujeita ao fluxo temporal, mas aberta a possibilidades espaciais –, a imaginação é a potência que, disparada pelo texto literário, insere o corpo do leitor na experiência viva da leitura, que, de outro modo, se reduziria à produção de sentido, com toda a energia do texto e do leitor se convertendo em reflexão.

Proponho que aquilo que da experiência viva resiste à interpretação: 1) proporciona, de forma fugaz, um lugar cosmológico ao leitor, o que entendo como uma “volta para casa”; e 2) permite a vivência afetiva de possibilidades múltiplas por meio da interação entre imaginário e fictício.

Para isso, desenvolvo, a partir da ideia de *presença* em Gumbrecht, uma teoria da imaginação aplicável à leitura, em que as noções de *consciência*, *autoconsciência* e *atenção*, emprestadas às ciências cognitivas e à filosofia da mente, são postas em diálogo com o debate sobre a relação entre *corpo* e *subjetividade* em Merleau-Ponty e Jean-Luc Nancy e com a fenomenologia husserliana e sartriana, para a reflexão sobre um estado afetivo da consciência.

Atribuo, então, um caráter plástico à imaginação, que a aproxima da memória, como dimensões em que se interpenetram a realidade externa e os afetos. Com Costa Lima, Iser e, finalmente, Castoriadis, questiono então a possibilidade de se pensar a experiência literária como um modo de representação-afeto.

Palavras-chave: imaginação; presença; leitura literária; afeto; representação

Abstract

This dissertation explores a way of approaching literary texts that focuses on the possibility of engaging our affects, and on the somatic immersion of the reader in the world of things through imagination. As a hybrid state of consciousness, subject to the temporal flux but also open to spatial possibilities, imagination appears as the potentiality that, once triggered by the literary text, engages the reader's body in the living experience of reading, which would otherwise be confined to producing meaning, thus channeling both the reader's and the text's energy to reflexive thought.

I propose that there is something in the reading experience that resists interpretation and which: 1) affords, very fleetingly, a cosmological place to the reader, in an event that I understand as "home coming"; and 2) allows for the reader to affectively experience multiple possibilities by way of the interaction between fiction and imagination.

Starting from the notion of *presence* as put forth by Gumbrecht, I present a theory of imagination which is suited for literary reading, in which the concepts of *consciousness*, *self-consciousness* and *attention*, borrowed from cognitive science and philosophy of mind, complement both the discussion about *subjectivity* and the *body* in Merleau-Ponty and Jean-Luc Nancy, and Husserlian and Sartrean phenomenology.

My objective is to define the qualities of an affective state of consciousness. I describe imagination as a plastic dimension, neighbored by memory, both being conscious states in which external reality and affects are intertwined. Finally, with Costa Lima, Iser and Castoriadis, I question whether it is possible to reflect upon literary experiences as a type of affective representation.

Keywords: imagination; presence; literary reading; affect; representation

Resumen

Esta tesis propone un modo de leer literatura que se concentra en la posibilidad de movilización de los afectos y en la inserción somática del lector en el mundo de las cosas a través de la imaginación. Como una dimensión híbrida de la conciencia - sometida al flujo temporal y, sin embargo, abierta a posibilidades espaciales - la imaginación es la potencia que, iniciada por el texto literario, introduce el cuerpo del lector en la experiencia viva de la lectura, que, de otra manera, se reduciría a la producción de sentido, con toda la energía del texto y del lector convirtiéndose en reflexión.

Propongo que aquello que proviene de la experiencia viva y resiste a la interpretación: 1) proporciona al lector, de forma fugaz, un sitio cosmológico, el cual lo comprendo como un “regreso al hogar”; y 2) permite la vivencia afectiva de múltiples posibilidades mediante la interacción entre el imaginario y el ficticio.

Para esto, desarrollo, a partir de la idea de *presencia* en Gumbrecht, una teoría de la imaginación aplicable a la lectura, en la cual las nociones de *conciencia*, *auto conciencia* y *atención*, prestadas de las ciencias cognitivas y a la filosofía de la mente, establecen diálogo con el debate sobre la relación entre *cuerpo* y *subjetividad* en Merleau-Ponty y Jean-Luc Nancy y con la fenomenología husserliana y sartriana, para la reflexión sobre un estado afectivo de la conciencia.

Atribuyo, desde esta perspectiva, un carácter plástico a la imaginación, que la acerca de la memoria, como dimensiones en las cuales se interrelacionan la realidad externa y los afectos. A partir de Costa Lima, Iser y, finalmente, Castoriadis, cuestiono, por tanto, la posibilidad de pensar la experiencia literaria como un modo de representación-afecto.

Palabras clave: imaginación; presencia; lectura literaria; afecto; representación.

Résumé

Cette thèse propose une manière de lire de la littérature concentrée sur la possibilité de mobiliser les affects, et sur l'engagement somatique du lecteur dans le monde des choses, par l'imagination. Dimension hybride de la conscience, l'imagination est la potence qui, déclenchée par le texte littéraire, insère le corps du lecteur dans l'expérience vive de la lecture, qui, d'autre façon, resterait toujours confinée à la production de sens, processus dans lequel toute l'énergie du lecteur et la force du texte seront réduites à la pensée réflexive.

Je propose que tout ce qui de l'expérience vive résiste à l'interprétation : 1) offre, d'une façon fugitive, une place cosmologique au lecteur, ce que je définirai comme un « retour à la maison » ; et 2) ouvre l'espace pour vivre affectivement des possibilités multiples par l'interaction entre l'imaginaire et le fictif.

Pour y arriver, je développe, dès l'idée de *présence* de Gumbrecht, une théorie de l'imagination qui s'applique à la lecture, dans laquelle les concepts de *conscience*, *conscience de soi* et *attention*, empruntés aux sciences cognitives et à la philosophie de l'esprit, sont mis en dialogue avec le débat sur la relation entre *corps* et *subjectivité* chez Merleau-Ponty et la phénoménologie husserlienne et sartrienne, pour qu'on puisse réfléchir sur un état affectif de la conscience.

J'attribue, alors, une qualité plastique à l'imagination, qui l'approche de la mémoire, et je propose qu'on comprenne les deux comme des dimensions où la réalité extérieure et celle des affects s'interpénètrent. Avec Costa Lima, Iser et, finalement, Castoriadis, je questionne la possibilité de penser l'expérience littéraire comme une espèce de représentation-affect.

Mots-clés: imagination; présence; lecture littéraire; affect; représentation

The attempt at introspective analysis [...] is in fact like seizing a spinning top to catch its motion, or trying to turn up the gas quickly enough to see how the darkness looks.

William James

Eu estava farto de luz. Todos os países que percorrera, todos os cenários que contemplava, inundava-os a luz do dia, e, à noite, a das estrelas. Ah!, que impressão enervante me causava essa luz eterna, essa luz enfadonha, sempre a mesma, sempre tirando o mistério às coisas... Assim parti para uma terra ignorada, perdida em um mundo extra-real onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva ... Não há palavras que traduzam a beleza que experimentei nessa região singular. Porque eu via as trevas. A sua inteligência não concebe isto, decerto, nem a de ninguém ...

Mario de Sá-Carneiro

By day there was nothing, but by night there were lamps, and George Stransom was in a mood that made lamps good in themselves. It wasn't that they could show him anything, it was only that they could burn clear.

Henry James

Sumário

Introdução	25
Um rastilho queimando rumo à dinamite	27
O tempo em suspenso, ou uma aposta.....	35
 <i>Interlúdio n. 1</i>	 41
 Parte I. <i>Hic et nunc</i>	 43
 1. Estudos literários: frestas para uma crítica da experiência	 45
A articulação da experiência e o crítico-leitor	48
Linguagem e mundo.....	51
Sobre a academia e o contemporâneo	56
Uma crítica feita de possibilidades	59
 <i>Interlúdio n. 2</i>	 65
 2. Nostalgia da gravidade, desejo de presença	 67
A graça e o rabo de baleia	70
<i>We used to look up in the sky and wonder</i>	72
Do deslumbramento	79
Em um movimento coordenado de corpos.....	84
Possibilidades em exercício	88
 <i>Interlúdio n. 3</i>	 93
 Parte II. Uma teoria para a imaginação	 95
 3. Uma casa que se evapora: no encalço de um estado afetivo da consciência.....	 97
Representação: modos de usar	102

Heidegger como intuição: à procura de casa	116
<i>A obra de arte e o real não obscurecido por usos nem discursos</i>	124
O mundo medido a olho, ou uma consciência <i>serena</i>	128
<i>Consciência, autoconsciência, atenção</i>	131
Uma fenomenologia impossível	143
A experiência viva (e o que escapa a ela).....	153
 <i>Interlúdio n. 4</i>	 163
4. Uma onda entre ondas: percepção, imaginação, memória	165
Para que haja uma casa, corpo	168
<i>Membros fantasmas</i>	171
<i>Corpo, imagem e movimento</i>	174
<i>Os limites da percepção</i>	177
<i>Uma alma que dança ou despenca</i>	185
Presença e seus efeitos.....	190
<i>Presença como experiência vicária</i>	193
<i>Presença como acesso ao entendimento</i>	196
<i>Presença nas bordas da representação</i>	200
Da plasticidade das imagens mentais	202
<i>Os phantasmata de Aristóteles</i>	204
Ler, lembrar e alucinar.....	214
<i>A imaginação na fenomenologia: Husserl, Sartre, Ricoeur</i>	216
<i>Memória e imaginação na literatura</i>	223
<i>Castoriadis e a imaginação radical</i>	226
<i>O tabu da alucinação</i>	236
 <i>Interlúdio n. 5</i>	 241
5. No rastro de uma representação-afeto?	243
Costa Lima: uma <i>energia</i> para a mimesis	246
Iser: jogo, performance e emergência.....	263
 <i>Interlúdio n. 6</i>	 287

Considerações finais	289
O mundo rola; se derramam os horizontes	291
Um desfecho, ou o que sempre deve faltar.....	305
<i>A morte de Heitor</i>	308
<i>Warm and true</i>	309
<i>Nos gritos</i>	309
<i>Um mundo possível</i>	310
<i>Onde Deus acaba e recomeça</i>	311
<i>Um pássaro, galos dos ventos</i>	312
Referências bibliográficas.....	314

Introdução

*Each invisible eyelet is a black hole
Highway out of time.
Think of the universe as a beanbag
On a bobsled on a run under lights at night*

*Inside are universes
It is incompletely dark inside.
There is motion.
There is the possibility.*

Frederick Seidel

Um rastilho queimando rumo à dinamite

Ao atravessar a fronteira do ano de 1900, John Steinbeck interrompe a história das famílias Trask e Hamilton, e a da Califórnia – que conduzem o romance *East of Eden*¹ –, e faz uma pausa em dois compassos. O primeiro deles segue o ritmo do tempo, com sua nostalgia, suas esperanças e enganos: o século passado foi sangrento, mas – ah! – a vida tinha mais sentido e tudo, em geral, era mais simples e doce. Ou não? Afinal, “como seria possível lembrar os sentimentos de prazer ou dor ou emoção arrebatadora? Lembramos apenas que tivemos esses sentimentos”, escreve Steinbeck (2002, p. 127), equilibrando um presente fugaz entre o desejo de esquecer o lado tenebroso dos tempos idos, a saudade de uma versão idílica e intangível desses tempos e a expectativa de um futuro mais iluminado.

O segundo compasso da pausa narrativa, por sua vez, congela o tempo em um amplo momento – estamos agora em uma dimensão espacial da experiência viva, na dimensão que, mais adiante, descreverei como a dos *afetos*, e em torno na qual gravita esta tese. Steinbeck escolhe a palavra “glória” (“*glory*”) para descrever a variante mais intensa desse instante:

De tempos em tempos uma espécie de glória ilumina a mente de um homem. Acontece a quase todo mundo. Você pode senti-la crescendo ou se preparando, como um rastilho queimando rumo à dinamite. É uma sensação no estômago, um deleite dos nervos, dos antebraços. A pele sente o sabor do ar, e cada respiração é profunda e doce. Começa com o tipo de prazer que vem quando nos espreguiçamos; há então um lampejo no cérebro e todo o mundo brilha diante dos nossos olhos. (STEINBECK, 2002, p. 130)

A glória é *democrática*: a vida de um homem pode ter sido medíocre e melancólica, os grandes eventos do mundo podem ter passado por ele sem que notasse ou se importasse. E, de repente, vem a glória, com a canção de um grilo, o cheiro que sobe da terra, a luz projetada pelo sol recortada pelos galhos e folhas de uma árvore. E esse homem, até então uma espécie de sombra desconectada do espaço, “escorre para fora de si, uma torrente dele, e ainda assim não se torna menor”. Isso porque a *glória*, mesmo sendo uma experiência necessariamente solitária, nos conecta ao mundo. E, mais do que isso, é “a mãe de toda criatividade”, tornando cada um que a experimenta um indivíduo diferente de todos os demais.

¹ No Brasil, o livro é intitulado *A Leste do Éden*. As traduções aqui são minhas, a partir do original e com consulta à tradução de Roberto Muggiati (STEINBECK, 2005). A não ser que se indique o contrário nas referências bibliográficas, todas as traduções desta tese de originais em espanhol, inglês e francês são de minha autoria.

Steinbeck localiza a *fonte* da glória na natureza – o som dos grilos, o odor da terra, a luz nas árvores –, que, em intensidade, o liga ao mundo. Nas cartas que escreveu ao seu editor enquanto produzia a obra, depois reunidas em formato de diário, fica explícita a opção do autor por compor *East of Eden* sobre dois eixos paralelos, um contendo a narrativa principal, e outro com seu contexto e algumas reflexões: “Escolho escrever este livro para os meus filhos. [...] Quero que eles saibam como era a vida, quero contar a eles diretamente e, talvez, por falar diretamente a eles eu possa falar diretamente a outras pessoas”, escreve ele (STEINBECK, 1990, loc. 83–87). E assim conduz o romance, inserindo alguns capítulos ou comentários reflexivos em meio à história dos Hamilton e dos Trask.

Ficam evidentes também, nas cartas, questões depois trabalhadas nesses trechos, como o citado há pouco: “Vou contar a eles [...] talvez a maior de todas as histórias – a história do bem e do mal, da força e da fraqueza, do amor e do ódio, do belo e do feio. Vou tentar demonstrar a eles como essas duplas são inseparáveis [...], e como é de sua união que nasce a criatividade” (STEINBECK, 1990, loc. 89-91). A relação entre “a maior de todas as histórias”, a criatividade e o espaço de onde ele veio e que quer apresentar aos filhos não pode ser desfeita: “Devo contar a eles essa história usando como pano de fundo a região em que cresci e ao longo do rio que conheço e que não amo tanto. Porque descobri que há outros rios. E isso meus meninos levarão muito tempo para saber, e não é possível contar a eles”.

Embora Steinbeck seja um escritor de estilo contido e prosa parcamente adjetivada, pouco afeito a descrições minuciosas, minha experiência de leitura de sua obra é uma experiência de multiplicidade de imagens, e afetos delas decorrentes. Talvez isso tenha a ver com o fato de ele prezar a intensidade em detrimento da continuidade:

Sinto que, às vezes, quando estou escrevendo, estou muito perto de um tipo de inconsciência. O tempo então muda de forma, e os minutos desaparecem em uma nuvem de tempo que é uma única coisa [...]. Já pensei que, se pudéssemos nos despir de nossas mentes sempre preocupadas com durações, talvez o tempo não tivesse duração nenhuma. Então toda a história e a pré-história poderiam, de fato, ser um lampejo sem permanência, como uma estrela que explode, eterna. (STEINBECK, 1990, loc. 210-213)

Proponho então uma intuição: a intensidade é uma possibilidade comprimida de eternidade. Como leitora, sempre tive preferência por prosas secas, em meio às quais irrompem instantes de uma energia sem controle, que parecem nos fazer “escorrer para fora de nós”, sem que por isso nos “tornemos menores”. O instante de intensidade como eternidade comprimida em experiência viva é precisamente essa ponte apenas sutilmente possível. Se

toda experiência se desenrola no tempo, por definição é impossível haver uma experiência de eternidade – além disso, há o obstáculo, é claro, de não sermos imortais. O desejo de permanência, porém, não tolera entraves racionais.

Miguel de Unamuno, filósofo que fez desse embate tema de sua principal obra, define o nosso desejo de imortalidade como o desejo de continuarmos sendo nós mesmos indefinidamente. Se, escreve ele, a partir de Spinoza, o esforço com que cada coisa trata de perseverar em seu ser não é senão a essência mesma dessa coisa, “a tua essência, leitor, a minha [...] e a de cada homem que é homem é justamente [...] o esforço que faz em seguir sendo homem, em não morrer” (UNAMUNO, 1983, p. 62)². Continuar sendo homem, para ele, não significa apenas ter uma alma imortal: “Sem uma espécie de corpo, como o deleite?”, questiona (UNAMUNO, 1983, p. 270). Insisto em Unamuno para concluir o paralelo entre o desejo humano de imortalidade e a intensidade de um momento de conexão com o mundo:

Talvez a imensa Via Láctea que contemplamos nas noites claras no céu, esse enorme anel do qual nosso sistema planetário é só uma molécula, seja, por sua vez, uma célula no Universo [...]. Todas as células do nosso corpo conspiram e afluem a manter e despertar nossa consciência, nossa alma; e, se as consciências ou almas de todas elas entrassem inteiramente na nossa, [...] se eu tivesse consciência de tudo o que se passa em meu organismo corporal, sentiria passar por mim o Universo, e se apagaria talvez o doloroso sentimento dos meus limites. (UNAMUNO, 1983, p. 195)

Proponho, no rastro do filósofo espanhol e de seu *sentimiento trágico de la vida* – o eterno conflito entre a razão e o desejo vital, que dá título à sua obra –, que a busca pela imortalidade e a glória da conexão com o mundo via natureza são duas faces de um desejo humano por tocar o real, isto é, por ter do mundo uma experiência viva e total, uma experiência de eternidade comprimida em intensidade, que, como entendo, necessariamente passa por uma dimensão corporal. Também em Steinbeck quero extrapolar que o “derramar-se no mundo sem tornar-se menor” traduz um desejo que vai além do prazer sensorial, sem contudo rumar para o universo de um sentido a ser interpretado.

Penso, a partir desse estranho encontro entre Unamuno e Steinbeck, que há entre nós um desejo de nos sabermos *em casa* – de ocuparmos, especialmente, um lugar no universo. A

² “*Rage, rage against the dying of the light*”, escreveria Dylan Thomas (1996, p. 148) duas décadas depois.

pergunta que move esta tese emana desse anseio e assim se inscreve: como a leitura de literatura pode nos aproximar desse mundo-substância que queremos habitar?

À insólita reunião convidemos então Heidegger (1995, p. 5) e sua intuição de que o que move a filosofia é uma “saudade de casa” – uma ânsia por “estar de uma só vez e todo o tempo no interior de um todo”: uma ânsia, portanto, por uma abertura à realidade do mundo não perenemente *obstruída* por representações mentais. Em termos mais atuais, questiono, então: como se vivencia na leitura literária esta que chamamos uma dimensão de *presença* – aquela em que somos afetados no corpo e não apenas pelo intelecto? A resposta para essa pergunta é: por meio da imaginação; e a contribuição original desta tese é, precisamente, uma teoria da imaginação voltada à experiência literária.

O longo preâmbulo desemboca aqui e agora: mesmo que vivamos em uma sociedade longamente centrada na prática interpretativa de buscar sentidos sob e além de experiências vivas, o nosso desejo latente de “nos relacionarmos com o cosmos ao nosso redor, inscrevendo nossos corpos no ritmo desse cosmos” (GUMBRECHT, 2003a, p. 82) talvez esteja se manifestando com particular intensidade neste início de século XXI, em que as tecnologias separam, cada vez mais, corpos e suas consciências.

Tomando essa intuição como premissa, que potencial a literatura pode guardar como experiência afetiva, somática? Essa é a questão primordial sobre a qual pretendo refletir: de que forma uma prática fundamentalmente intelectual como a leitura pode manter possibilidades tanto de afetar nossos sentidos e despertar nossos corpos quanto de aguçar nosso pensamento? A poesia traz em si, é claro, a força da prosódia, com o poder encantatório do ritmo e o impacto da materialidade dos sons sobre nossos ouvidos. Embora o ritmo e a melodia das formas poéticas frequentemente sejam abordados por um viés semântico, entendendo-se que seus efeitos devem necessariamente produzir também sentido, certamente não é novidade atribuir efeitos de presença à poesia (ver, por exemplo, GUMBRECHT, 1994; 2012b). Já a prosa de ficção, se tira da melodia um efeito menos significativo, compartilha com o poema o potencial de disparar efeitos de presença a partir da ativação da imaginação. É desta que irrompe a energia sensorial e emotiva latente em toda experiência literária.

Nesse sentido, quando penso nos potenciais da literatura no início do século XXI, não penso em seu lugar institucional, nem quero, mais precisamente, definir ou propor esse lugar. De alguma forma, o lugar institucional da literatura vindo sendo bem defendido, se não por argumentos e reflexão, ao menos por inércia. Nas escolas, continua-se a “ensinar” literatura – o que quer que isso queira dizer, de historiografia literária aos julgamentos e interpretações

“adequados”³ –; a literatura ainda está presente nos processos de admissão no ensino superior; nas elites socioculturais, continua-se a defender a importância da leitura literária – ainda que se leia, de fato, pouco; nos jornais, a literatura ainda é comentada, como o cinema, a TV, a música e, até mesmo, o teatro; estudantes de pós-graduação ainda costumam receber um olhar de vaga admiração quando dizem estudar literatura – embora o interesse do interlocutor decaia a cada segundo de explanação sobre o objeto de estudo em particular. Em quase todos esses casos, não se questiona, ou pouco se o faz, o porquê dessa proteção quase religiosa à instituição literária. Não se pensa sobre o que hoje a literatura – a experiência de leitura, não o conhecimento sobre esta obra ou aquele autor – pode fazer por nós, ou a nós.

Quero aqui refletir sobre uma possível especificidade da leitura literária neste início de século XXI. (A adjetivação “possível” é fundamental: a questão das particularidades da leitura literária – as particularidades desejáveis e essenciais, não as contingentes – permanece em aberto.) Haveria de fato efeitos que só a leitura literária nos provoca, não compartilhados pela experiência de ouvir uma canção ou sinfonia ou ao se acompanhar uma série televisiva, ou mesmo pelo passeio em um parque? Defendo que sim.

A literatura oferece de forma extraordinária o potencial de disparar em nossas consciências uma infinidade de imagens, que despertam, por sua vez, reações corporais que nos conectam, fisicamente, com o universo ao nosso redor. A tensão entre esses efeitos e a busca ativa por sentido, tensão levada ao paroxismo na catarse aristotélica, define a leitura de literatura, seja na forma de poesia ou na prosa. O poder de presença da imaginação na leitura de literatura será debatido longamente, a partir de uma contemplação do tema, em oposição a uma inviável pesquisa empírica. Há que reconhecer, portanto, que, não sendo esse tipo de experiência passível de um exame científico, a validade dessa hipótese será sempre mais intuída do que verificada. E ser intuída é parte dos próprios motivos pelos quais se entende que há algo que só a leitura literária pode fazer a nós.

O que se busca aqui é uma motivação existencial para a leitura de literatura. Isso não quer dizer que não haja motivações de outras ordens. A própria motivação institucional não deve ser abandonada: em uma ordem social, econômica e cultural como a brasileira, lê-se, ou deve-se ler, literatura também para pertencer – ou se distinguir, como diria Pierre Bourdieu (2004, 2007) – no sentido sociocultural. Também não quero propor que se abandone a prática de interpretar textos, o que, além de pouco produtivo, se revelaria virtualmente impossível.

³ Ver sobre isso, por exemplo, Diniz (2013) e Dalvi (2013).

Insisto, porém, que a concentração somente na prática interpretativa – e, mais ainda, a obsessão por encontrar sentidos alegóricos ocultos – reduz o potencial da leitura literária enquanto catalisadora de intensidades. Quando falo em motivação existencial, trato, é claro, de uma dimensão individual, mais do que social, o que não significa que uma não afete a outra.

Organizo esta tese em duas partes distintas, que podem ser lidas de forma independente, mas complementam uma à outra. Na *Parte I*, desenvolvo, em dois capítulos, o contexto atual, tanto no próprio campo da crítica literária brasileira quanto em uma mirada sociocultural mais ampla, para a relevância de uma teoria da imaginação voltada à leitura de literatura. Essa teoria – com suas implicações e potenciais – é detalhadamente elaborada na *Parte II*, que reúne, assim, os três capítulos mais importantes deste trabalho.

No *capítulo 1*, desenvolvo uma rápida análise do que se vem desenhando pela crítica literária brasileira e explico de que modo minha proposta teórica de uma leitura que se abra à imaginação e à presença se insere no campo. Procuo pensar se a produção acadêmica contemporânea está de alguma forma preocupada, ou abre espaço para se pensar a literatura a partir de seu público real e potencial: leitores não profissionais e leitores em formação. A história da crítica literária brasileira das últimas décadas pode ser contada, em boa parte, pela tensão entre a defesa de uma literatura mimética ou social e uma produção mais voltada à forma e aos segredos da linguagem. Mas esta nossa história é, sobretudo, a de uma discussão constante sobre a relação entre linguagem, realidade e imaginação – com esta última sendo frequentemente o *elefante na sala*. Nesse primeiro capítulo, tomando esse contexto, procuro um espaço em que esta minha teoria da imaginação na leitura possa habitar.

No *capítulo 2* elaboro um esboço sobre os modos como o desejo de presença se manifesta de forma intensa neste começo de século. Para isso, considero a relação do indivíduo com o seu tempo e seu contexto geográfico, social e cultural, observando as características da nossa época que levam a uma perda de confiança no futuro, redundando em um anseio por viver, já, todas as possibilidades que parecem se oferecer. Nesse quadro, a sensação de ubiquidade forjada pela internet, assim como o contato apenas fantasmático que as redes sociais negociam, é um aspecto central, de corolários os mais variados para a literatura.

Esta tese surgiu da vontade de investigar modos não hermenêuticos de abordar a leitura literária em sala de aula, especialmente no ensino médio. À medida que fui refletindo

sobre a relação entre leitura literária e imaginação, com todos os desdobramentos e potenciais que fui encontrando, esse foco se ampliou e passou a abarcar todas as esferas da atenção à literatura. Idealmente, todos os professores e profissionais da área ganhariam em refletir para além da busca incessante por sentido, ou da lamentação pela impossibilidade de contato com a realidade, na experiência literária. Não se trata de substituir uma abordagem pela outra, mas de pensar a leitura como processo que se desenvolve na tensão entre entendido e vivido. Esta tese parte da certeza – ou seria melhor escrever “intuição”? – de que a leitura de um texto literário devotada à busca por um sentido secreto, por uma alegoria social, histórica ou mesmo ontológica, é uma leitura incompleta, porque, se lhe sobra razão, lhe falta alma, e principalmente lhe falta corpo, esse nosso liame bruto com o mundo.

O corpo – o estar, substancialmente, neste mundo – é o centro de irradiação da *Parte II*, a principal desta tese. Desejo entender como a leitura literária pode possibilitar (disparar, inflar, preencher, redimir) nossa conexão com o mundo das coisas e nosso lugar cosmológico. O corpo não como casca aprisionadora da alma, no sentido platônico/católico, mas como exercício dessa alma, entendida como nossa substância, no sentido aristotélico: aquilo que é a forma que atualiza o potencial da matéria, o que nos permite nos diferenciar dos outros, e mudar, permanecendo os mesmos (ver ARISTOTLE, 2002, liv. II).

Recorro à imagem heideggeriana de uma *volta para casa* para ilustrar a reconexão com o mundo material, por uma dimensão da experiência consciente que ainda não se dissipa ou resolve em interpretação. Essa imagem inspira o *capítulo 3*, em que, buscando uma conceitualização para essa dimensão, lanço as bases para a proposta de um nível da experiência da leitura literária que não se funda no paradigma sujeito/objeto. Como não se pode pensar em um contato físico com o mundo via texto literário – uma modalidade artística necessariamente intelectual –, desenvolvo a noção fundamental de *afetos*, que entendo como a dimensão das emoções e das sensações. Essa noção é desenvolvida a partir da tensão entre os conceitos de consciência, autoconsciência e atenção, que produzem estados reflexivos e não reflexivos, mas também, frequentemente, estados híbridos, em que os afetos se manifestam. Com isso, questiono a possibilidade de tratar dos afetos a partir de uma abordagem fenomenológica husserliana, em que são pensados sempre em seus instantes de retenção, ou seja, quando transformados em objetos da autoconsciência. Porque pensar afetos é sempre ansiar por uma intensidade volátil e perdida, a fenomenologia dos afetos tem sempre como objeto a nostalgia dessas sensações e emoções, e não os afetos em si mesmos.

Uma *impossível fenomenologia dos afetos* disparados pela leitura na imaginação é o que ponho em prática no *capítulo 4*. Uma impossível fenomenologia, ou uma antifenomenologia: uma defesa do caráter fluido, de evento-potência, daquilo que, da experiência viva, não resiste à redução fenomenológica; um elogio do que não se pode pôr entre parênteses, suspensa da nossa relação cúmplice com o mundo, sob pena de tornar-se apenas uma sombra do real.

Merleau-Ponty (2011, p. 5) defendia, contra o imperativo do *cogito* cartesiano, que a fenomenologia, por sua vez, voltaria ao real, ao mundo, que “está ali antes de qualquer análise que eu possa fazer dele”, antes que se proceda a uma reflexão. “O real deve ser descrito, não construído ou constituído”, dizia o filósofo francês, que também afirma: “O maior ensinamento da redução é a impossibilidade de uma redução completa” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 10).

Pois é o que resiste à redução o que me interessa aqui: o que não pode ser descrito sem se converter em sentido, perdendo sua singularidade *alógica*, e sim se acumula não apenas como um excedente de vida a ser transmutado em nostalgia – e, então, em um desejo perene de repetição e redenção –, mas também como uma ampliação de uma relação com o mundo que escapa à ideia tradicional de representação. Nesse contexto, a noção de presença funciona como lume para se pensar em seus efeitos na dimensão da consciência em que se interpenetram imaginação e memória, com suas imagens, cheiros, texturas, sons, disparados como fugazes instantâneos *quasi* alucinatórios. Para tal, extrapolo o conceito de presença de Gumbrecht (2010) para estendê-lo de coisas tangíveis àquelas que, mesmo ficcionais, imaginárias ou distantes no tempo ou no espaço, nos impactam os corpos.

No *capítulo 5*, o último do tronco fundamental desta tese, lanço a questão: será possível repensar a noção de representação de modo a abarcar uma relação com a realidade que não se reduza à separação entre sujeito e objeto – uma relação que seja mais sentida, ou intuída, do que pensada? Ainda sem pretender respondê-la definitivamente, apresento uma reflexão sobre dois autores que me parecem forçar os limites da representação: Luiz Costa Lima (1989, 2013, 2014a), com sua noção de representação-efeito e seu trajeto de recuperação do conceito de *mimesis*; e Wolfgang Iser (1993), para quem a força da leitura de literatura, como jogo, performance ou emergência, está em que o ser humano pode, por meio delas, vivenciar, e se apropriar, de seus outros possíveis. Apreendendo possibilidades, o leitor apreenderá talvez a si próprio e, com isso, ao mundo e ao espaço que nele ocupa.

O tempo em suspenso, ou uma aposta

Sob sua famosa fórmula “o inconsciente está estruturado como linguagem”, Jacques Lacan não hesitou em associar a *metonímia* e a *metáfora* aos mecanismos de *deslocamento* e *condensação*, que Freud havia identificado na manifestação onírica do inconsciente. Em *A interpretação dos sonhos*, este refletia sobre como, de um conteúdo imagético “breve, escasso e lacônico”, podemos chegar ao “alcance e a riqueza” do que ele denominava *pensamentos oníricos latentes*, isto é, como, da lembrança fragmentada que somos capazes de articular ao acordarmos, seria possível acessar o sonho em toda a sua vivacidade e dimensão originais (FREUD, 2010d, p. 296).⁴

O criador da psicanálise descrevia como, em razão de um processo que chamou *deslocamento*, os elementos que mais se destacam nos sonhos não são os mesmos que sobressaem, a princípio, quando tentamos recuperá-los pelo discurso (FREUD, 2010d, p. 322). Já Laplanche e Pontalis (1973, p. 121), ao analisarem a obra de Freud para além da interpretação dos sonhos, definiram o deslocamento como um livre trânsito de energia realizado como a passagem da “ênfase, interesse ou intensidade” de uma ideia a outras – no caso do sonho, de uma imagem vivaz original a um fragmento mais disperso e débil –, por meio de uma cadeia de associações.

O mecanismo de condensação era, por sua vez, a resposta que Freud (2010d, p. 299) dava à questão seguinte: “Se apenas alguns elementos dos pensamentos oníricos conseguem chegar ao conteúdo [expresso] dos sonhos, que condições determinam sua seleção?”. Facilitada pelos deslocamentos, a condensação seria o processo por meio do qual uma só ideia – uma imagem, um momento – representa diversas correntes associativas que têm naquela seu ponto de interseção. A ideia condensada é, portanto, o produto de diferentes energias (LAPLANCHE; PONTALIS, 1973, p. 82).

Freud (2010d, p. 299) dizia que o trabalho da condensação nos sonhos é observado com maior clareza quando lida com palavras e nomes, embora estes sejam tratados ali como coisas concretas, sendo combinados e manejados como tais. Lacan (2006a, p. 413), porém, preferiu

⁴ “Podemos dar expressão ao contraste percebido diferenciando entre o que o sonhador se lembra ao acordar, o *conteúdo onírico manifesto*, e o que constitui a base do sonho antes da deformação causada pela censura, os *pensamentos oníricos latentes*. Interpretar um sonho significa, então, traduzir o conteúdo onírico manifesto para os pensamentos oníricos latentes, fazer retroceder a deformação que estes tiveram de sofrer por parte da censura da resistência” (FREUD, 2015, p. 74, grifos no original).

encarar a comparação no sentido inverso, uma vez que, para ele, a estrutura da linguagem preexistia a todo desenvolvimento mental. As cadeias associativas de Freud davam lugar, assim, a “cadeias significativas”, que garantiam a possibilidade de nos valermos da língua para significar algo muito diferente do que de fato dizemos.

Com isso, Lacan (2006a) argumentou que tanto a metáfora quanto a metonímia – que tratava como modos de impacto do significante sobre o significado – eram encontradas nos processos oníricos apresentados por Freud: a condensação seria a estrutura superposta de significantes na qual a metáfora se instala, enquanto o deslocamento funcionaria do mesmo modo que a metonímia, atuando como um mecanismo por meio do qual o inconsciente poderia derrotar a censura pré-consciente, do mesmo modo que os processos metonímicos permitem que não sejamos “prisioneiros” do factual, podendo comunicar qualquer verdade nas entrelinhas por meio de significantes constituídos por uma “acrobacia” da linguagem.

O deslocamento, no entanto, como já lembravam Laplanche e Pontalis (1973, p. 123), não implicava, em Freud, nenhum tipo particular de associação, como a contiguidade ou a similaridade⁵, sendo a “liberdade” (e não uma simples acrobacia) sua qualidade marcante. Do mesmo modo, por partir do deslocamento, a condensação necessariamente adviria também do investimento de energias de forma muito menos “estruturada” do que Lacan desejaria observar: enquanto, para ele, todo o campo dos significados é coberto por qualquer dada língua, o sentido dos sonhos precisa ser “desembaraçado” de seu conteúdo manifesto: é um “quebra-cabeças” ou, para usar uma expressão de Freud (2010d, p. 299–300), um “*rebus*”, que consideraremos completamente “absurdo” caso não o traduzamos em um pensamento onírico. Nos dois casos, é claro, a crença no poder da palavra é inabalável; a necessidade de “tradução”, porém, aponta para a intuição freudiana de que o inconsciente funciona de modo pré-discursivo – um modo em que os afetos e o pensamento estruturado são incompatíveis em qualidades e em intensidade –, o que o torna alheio ao funcionamento eficiente, para pensar de modo estruturalista, da metáfora ou da metonímia.

Mas e se invertêssemos a direção, e passássemos a ajustar não os procedimentos inconscientes aos tropos, e sim estes àqueles, garantindo-lhes maior liberdade? O próprio Lacan (2006a, p. 422) falava, aliás, em uma “fagulha criativa” na metáfora que provém não da

⁵ Evocadas por Roman Jakobson (2004, p. 76), que, antes de Lacan, já associava a metáfora e a metonímia – ou melhor, a impossibilidade de acessá-las – a dois tipos de afasias, uma decorrente de um distúrbio na faculdade de seleção e substituição, e outra decorrente de uma deficiência na capacidade de combinação e contextualização: “A metáfora é alheia à desordem na similaridade, e a metonímia à desordem na contiguidade”. Neste texto, Jakobson já fazia a associação entre os dois tropos e os mecanismos freudianos.

justaposição de duas imagens, mas do espaço entre elas: “[S]e você é um poeta, a transformará em um jogo e produzirá um fluxo contínuo – ou melhor, uma trama estonteante – de metáforas”, até o ponto de um “efeito intoxicante”, pois “a metáfora se situa no ponto preciso em que o sentido é produzido no sem sentido”. Eu gostaria de apelar, então, para um gesto, contraintuitivo talvez – como o esforço para continuar prendendo o ar nos pulmões no instante em que mergulhamos –, e pairar, no interior da metáfora, antes que se constitua em sentido.

Hans Blumenberg (1997, p. 82) parece pensar nesse aspecto desconcertante quando diz que considera enigmático que metáforas sejam toleradas, afinal elas são, antes de qualquer coisa, uma perturbação: “Se seguirmos a fenomenologia e considerarmos a consciência, enquanto é ‘afetada’ por textos, como uma estrutura em que a intencionalidade é alcançada, toda metáfora põe em risco a sua ‘harmonia normal’”. A consciência discursiva talvez seja, diz ele, um modo de “consertar” a perturbação, e, encontrar o caminho de volta à harmonia e à univocidade de sentido de uma experiência, nos mantendo na rota da realidade e não nos descaminhos de ilusões.

A literatura, porém, é o domínio das ilusões – ou, ao menos, de sua potencialidade: o domínio “estonteante” ou mesmo “intoxicante”, como diz Lacan. Em qualquer caso, é um universo, em que, pela carga metafórica, todas as coisas são potencialmente idênticas a todas as outras (ver FRYE, 1990, p. 124). Para que essa potencialidade siga operante, é preciso que as metáforas permaneçam *vivas*, como propõe Paul Ricoeur (1975, p. 127), isto é, que se mantenham, simultaneamente, como “um evento e uma significação, um evento significativo, uma significação emergente criada pela linguagem”. Em outro texto, porém, Ricoeur parece intuir o “perigo” subjacente ao aspecto *evento* da metáfora viva, ao aludir ao *risco* de se derivar a significância do texto metafórico da sua capacidade de apresentar imagens e provocar afetos que poderiam ser apreendidos, em si mesmos, como o real da metáfora (RICOEUR, 1978, p. 143). Mais uma vez, no entanto, proponho o exercício de segurar a respiração precisamente durante esse instante de *risco*.

O historiador holandês Eelco Runia, interessado em entender como o passado emerge como presença, e de onde vem a intensidade com que essa *presença do ausente* nos afeta, toma como intuição inicial a de que não é da narrativa que o passado irrompe, e sim daquilo que uma história (*story*) “inadvertidamente” tem de ser, ou seja, das coisas que ela precisa

oferecer para que se constitua, efetivamente, como história (RUNIA, 2006, p. 315). Para o autor, é da *memória involuntária* que o ausente emerge como presente, e é na dimensão metonímica da linguagem que reside a potência insurgente da presença.

Diferentemente da metáfora, diz ele, a metonímia consegue transmitir ao indivíduo um conhecimento que ele define como “anônimo” e que se estabelece sem que precise, para isso, ser interpretado. A metáfora traria uma sensação de compreensão, mesmo que subjetiva, atraindo atenção para si própria: ela “desfila sua riqueza, alardeia seus possíveis sentidos” – e, assim, impele à interpretação. Já a metonímia seria a dimensão da dissimulação: “quer que acreditemos que ela oferece apenas um ‘sentido’ – a verdade”, e que esse sentido estranhamente unívoco emerge à superfície, sem necessidade de investigação. A metonímia, portanto, nega a necessidade de interpretação, o que a situa antes da ruptura sujeito/objeto (ver RUNIA, 2006, p. 313–314). Lemos uma palavra e o passado emerge como coisa. No estudo da história, nomear os mortos seria o melhor exemplo do despertar metonímico da presença.

Se pensamos a metonímia como o tropo da associação, agora totalmente livre e espontânea, entre palavras e imagens, entre imagens e memórias, entre imagens e imagens, e de todas elas às coisas do mundo, é da leitura metonímica que pode emergir de forma mais indomável a presença na obra literária. Ao nos estendermos, ainda, à sinédoque, por meio da qual se preenche, no imaginário do leitor, o espaço do que é apenas sugerido pelo texto, temos – em termos escolares – a composição imaginária de um todo espacial a partir de suas partes ou pistas. E, com essa composição, a inserção afetiva dos nossos corpos, isto é, a dimensão da presença e seus efeitos: sensações e emoções.

A metáfora, no entanto, não é, como propõe Runia, apenas o evento *significativo* que convida à *interpretação* – não menos do que a metonímia resiste a se converter em sentido. Os dois acontecimentos linguísticos são gatilhos de algo mais que, ou ao menos algo anterior a essa tradução. Invertendo a associação lacaniana, Cornelius Castoriadis (2005, p. 275) vai ao ponto quando diz que, embora se tenha tentado, a qualquer custo, submeter o inconsciente a uma estrutura preexistente, é mais interessante observar como, ao contrário, a metáfora e a metonímia tomam algo emprestado às operações do inconsciente, sem conseguir, porém, reproduzir sua abundância. Sem a necessidade de recorrer a conceitos que procurem explicar o que ainda, apesar de tudo, não entendemos totalmente – aquilo que, em qualquer direção, escapa à racionalidade –, é possível sermos mais generosos com as nossas próprias possibilidades conscientes, isto é, podemos existir, *também*, em espaço alheio ao do sentido.

Convido, assim, o leitor a experimentar, *metafórica e metonimicamente*, alguns fragmentos literários. É preciso, para tanto, tentar manter o ar nos pulmões o mais longamente possível: deixar o texto falar por suas imagens e afetos, não importando o quão ilusórios; deixá-lo convidar memórias e sensações e deixar que penetrem livremente a consciência. Trata-se de trechos de narrativas de ficção ou poemas que mobilizaram meu imaginário como leitora: que se misturam em minha memória involuntária, deixando o tempo em suspenso, com espaços que pisei, sons que ouvi, odores que aspirei. O convite, como gesto, é também um desafio a desamarrar-se do sentido, e uma aposta na potência da imaginação como espaço de afeto. O único modo possível de provar uma intuição: o apelo ao compartilhamento da experiência.

Não se trata, porém, de recusar outros modos de leitura, tampouco de um veto à comunicação, verbal, dessa experiência. Mas, sim, de recuperar um instante anterior, um espaço mais amplo e menos definível, e trazê-lo à conversa. É um convite semelhante ao que Hans U. Gumbrecht faz ao escrever, e que aceitamos ao ler, os ensaios que compõem a seção “*Moments*” de seu *Atmosphere, Mood, Stimmung*: pela leitura dos textos reunidos, compartilhamos com o autor algumas de suas experiências em arte, enquanto vivemos uma nova, individual. É assim que, ao lermos, por exemplo, o que ele escreve sobre as últimas linhas de *Memorial de Aires*, vemos à nossa frente a saudade dos Aguiar, sentimos, metaforicamente, a mesma dor de Gumbrecht, e podemos nos arriscar a abrir um espaço, no imaginário, ao que o texto nos queira apresentar:

A lembrança de um passado feliz, combinada à consciência das perdas presentes e futuras em uma experiência simultânea, dá à dor dos Aguiar uma forma que Aires vê encarnada na aparência deles: “Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar estava encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta”. É difícil dizer o que exatamente achamos belo nessa imagem – a forma assumida pela tristeza dos Aguiar. Não vou me demorar em especulações psicológicas, inevitavelmente banais. É certo, entretanto, que Machado oferece a seus leitores a possibilidade de ver a dor de seus personagens como algo belo – e não há nada de cínico nisso, pois a beleza ocorre aos leitores apenas se eles se identificarem com a dor dos personagens. (GUMBRECHT, 2012a, p. 91)

Interlúdio n. 1

(Aquiles se aproxima da muralha de Troia)

O primeiro a vê-lo com os olhos foi Príamo, o ancião:
viu-o refulgente como um astro a atravessar a planície,
como a estrela que aparece na época das ceifas, cujos raios
rebrilham entre os outros astros todos no negrume da noite,
estrela a que dão o nome de Cão de Oríon.

É a estrela mais brilhante do céu, mas é portentoso maligno,
pois traz muita febre aos desgraçados mortais.

Assim brilhava o bronze no peito dele enquanto corria.

Gemeu o ancião e bateu na cabeça com as mãos,

levantando-as bem alto, e com grandes gemidos

suplicou seu filho amado, que estava parado à frente

dos portões, em ávida fúria de combater com Aquiles.

(Após fugir de Aquiles, Heitor enfrenta-o e é derrotado)

E Aquiles atirou-se a ele, com o coração cheio de ira

selvagem, e cobriu o peito à frente com o escudo,

belo e variegado, agitando o elmo luzente

de quatro chifres. Belas se agitavam as crinas

douradas, que Hefesto pusera cerradas como penacho.

Como o astro que surge entre as outras estrelas no negrume da noite,

a estrela da tarde, que é o astro mais belo que está no céu —

assim reluziu a ponta da lança, que Aquiles apontou

na mão direita, preparando a desgraça para o divino Heitor,

olhando para a bela carne, para ver onde melhor seria penetrada.

Ora todo o corpo de Heitor estava revestido pelas brônzeas armas,

belas, que ele despira a Pátroclo depois de o matar.

Mas aparecia, no sítio onde a clavícula se separa do pescoço

e dos ombros, a garganta, onde rapidíssimo é o fim da vida.

Foi aí que com a lança arremeteu furioso o divino Aquiles,

e a ponta trespassou completamente o pescoço macio.

Mas a lança de freixo, pesada de bronze, não cortou a traqueia,

para que Heitor ainda pudesse proferir palavras em resposta.

Tombou na poeira. E sobre ele exultou o divino Aquiles:

“Heitor, porventura pensaste quando despojavas Pátroclo

que estarias a salvo e não pensaste em mim, que estava longe.

Tolo! Longe dele um auxiliador muito mais forte

nas côncavas naus ficara para trás: eu próprio, eu que agora

te deslaxei os joelhos. Os cães e as aves de rapina irão dilacerar-te vergenhosamente, mas a Pátroclo sepultarão os Aqueus.”

Já quase sem forças lhe respondeu Heitor do elmo faiscante:
“Suplico-te pela tua alma, pelos teus joelhos e pelos teus pais, que não me deixes ser devorado pelos cães nas naus dos Aqueus; mas recebe o que for preciso de bronze e de ouro, dons que te darão meu pai e minha excelsa mãe. Mas restitui o meu cadáver a minha casa, para que do fogo Troianos e mulheres dos Troianos me deem, morto, a porção.”

Fitando-o com sobrolho carregado lhe disse o veloz Aquiles:
“Não me supliques, ó cão, pelos meus joelhos ou meus pais. Quem me dera que a força e o ânimo me sobreviessem para te cortar a carne e comê-la crua, por aquilo que fizeste. Pois homem não há que da tua cabeça afastará os cães, nem que eles trouxessem e pesassem dez vezes ou vinte vezes o resgate e me prometessem ainda mais do que isso! Nem que o teu próprio peso em ouro me pagasse Príamo Dardânio. Nem assim a tua excelsa mãe te deporá num leito para chorar o filho que ela deu à luz, mas cães e aves de rapina te devorarão completamente.”

Moribundo lhe disse então Heitor do elmo faiscante:
“Na verdade te conheço bem e direi o que será; mas convencer-te era algo que não estava para ser. O coração no teu peito é de ferro. Mas reflecte bem agora, para que eu para ti não me torne maldição dos deuses, no dia em que Páris e Febo Apolo te matarão, valente embora sejas, às Portas Esqueias.”

Assim dizendo, cobriu-o o termo da morte.
E a alma voou-lhe do corpo para o Hades, lamentando o seu destino, deixando para trás a virilidade e a juventude.
E para ele, já morto, assim disse o divino Aquiles:
“Morre. O destino eu aceitarei, quando Zeus quiser que se cumpra e os outros deuses imortais.”

Assim disse; e do cadáver arrancou a lança de bronze e pô-la de lado; depois dos ombros lhe despiu as belas armas ensanguentadas. Acorreram os outros filhos dos Aqueus, que contemplaram a estatura de corpo e a beleza arrebatadora de Heitor. Mas nenhum se aproximou sem desferir-lhe um golpe.

Parte I. *Hic et nunc*

1. Estudos literários: frestas para uma crítica da experiência

*“The day waves yellow with all its crops.” That is Woolf, from *The Waves*. I am consumed by this sentence, partly because I cannot quite explain why it moves me so much. I can see, hear, its beauty, its strangeness. Its music is very simple. Its words are simple. And its meaning is simple, too. [...] How do we wave? We wave yellow. That is all we can do.*

James Wood

“A discussão constante sobre *imaginação e realidade* é, acima de tudo, uma discussão não para o uso na vida, mas para as artes e as letras”, escreveu Wallace Stevens (1951, p. 147, grifos meus), em meados do século passado. A razão para isso, dizia ele, é que, na vida cotidiana, muito poucas pessoas recorrem, conscientemente, à imaginação, enquanto no universo da literatura, muito poucos recorreriam a qualquer outra coisa. No dia a dia, o que importa é “a verdade como ela é”; já nas artes e letras, “a verdade como a vemos” é o que interessa. Se a imensa diferença é evidente, o poeta faz uma ressalva: de vez em quando, as pessoas das artes e das letras “recorrem, *sem perceber*, à realidade”.

A história da crítica literária brasileira das últimas décadas pode ser contada, em boa parte, desde a tensão entre aqueles que recorrem à realidade – sem perceber ou questionar a intensidade com que o fazem – e aqueles que procuram se manter sempre atentos para que não cometam essa *indiscrição*. Mais recentemente, entraram em cena também os que recorrem à realidade deliberadamente, e deliberadamente confundem – e fazem da confusão sua bandeira – a verdade como ela é e a verdade como a literatura a vê. Em qualquer caso, esta nossa história é, sobretudo, “a discussão constante sobre imaginação e realidade”, em que, infelizmente, resta sempre à primeira o ônus da prova de sua relevância, já que, quando se lança ao primeiro plano, tem quase sempre o protagonismo roubado pela linguagem, que parece ser uma distintivo mais fino de se carregar. Não à toa, neste capítulo, veremos o problema ser esboçado de diversos modos e por diferentes pontos de vista, mas sempre se equilibrando sobre a questão da representação na literatura – uma discussão que, no entanto, raramente mergulha na reflexão teórica de fundo, e frequentemente joga para escanteio a relação ente texto e vida que se dá no interior da leitura, experiência que está na origem de todo e qualquer ato crítico.

Neste capítulo, procuro delinear o contexto da crítica literária contemporânea, com seus conflitos, anseios e possibilidades, para propor uma espaço em que minha teoria da imaginação na leitura possa habitar. Busco também o diálogo com outros trabalhos, críticos e teóricos, que estejam menos preocupados com a pureza da forma, o valor social, e a rigidez de juízos, do que com a experiência literária e como nela se opera a forma, a partir dela se produz o valor social, e dela se formulam juízos. Se as linhas acima parecem acusatórias, ou, ainda pior, normativas, o intuito não poderia ser mais diverso: longe de pretender criticar esta ou aquela tendência, meu objetivo é propor que, atravessando todas elas, sempre há um leitor por trás do crítico literário, e que é vital ouvir o que esse leitor tem a dizer.

Assim, inicio o capítulo esboçando uma proposta de um crítico-leitor, subvertendo a pesquisa de Leyla Perrone-Moisés (2009) sobre o que denomina “escritores-críticos” e

tentando alargar a proposta de “críticos-poetas” de Alberto Pucheu, para depois traçar um breve panorama do contexto dos estudos literários hoje – em que ficará clara a dicotomia sempre renovada, e repetidamente problematizada, entre linguagem e realidade – e, então, tentar encontrar um espaço em que tanto esta tese como outras vozes que emergem possam interagir, sem medo de concordar ou discordar, e se movimentar.

A articulação da experiência e o crítico-leitor

Para Leyla Perrone-Moisés (2009, p. 10-11), o século XX procurou abalar a certeza sobre a natureza judicativa da crítica literária, sem conseguir derrubá-la. No esforço por uma menor subjetividade, a crítica universitária teria se tornado cada vez mais analítica, querendo se impor como “científica” e se esforçando por deixar de lado avaliações de valor explícitas, acusadas de manifestações de gosto pessoal. A autora observa que se trata de um empenho, em última medida, vão, já que, sempre que se faz um discurso sobre uma obra literária, não há como evitar o exercício de uma apreciação, mesmo que esta esteja implícita na simples escolha de um texto como objeto de crítica. Ela então afirma, tomando-os como objeto de pesquisa, que são os autores literários aqueles que, por não precisarem de outro tipo de legitimação, produzem uma obra crítica que quebra essa tendência contraditória, lida “diretamente com os valores e exerce, sem pudores, a faculdade de julgar”.

Perrone-Moisés (2009, p. 13-14) lembra que, quando atuam como críticos, os escritores se encontram, primeiramente, na posição de leitores – não apenas no sentido trivial, mas em uma abordagem contemporânea que vê na leitura, em vez de um processo que desvela “o que a obra contém, em sua verdade essencial”, agora como uma experiência que “literalmente recria a obra”. Como críticos que, por sua posição privilegiada, contribuem para uma construção da história literária, esses escritores, assim como os leitores anônimos, respondem ao texto, mas, principalmente, têm “a capacidade de articular essa resposta”. Não cabe entrar no mérito do acesso ao campo literário⁶, mas reivindicar para nós, críticos e teóricos *comuns*, as alegrias e dificuldades de uma produção que não precise pagar tantos pedágios para se afirmar legítima: apenas (e não é pouco) ter a capacidade de articular a resposta ao texto literário. Teríamos assim, a passagem dos escritores-críticos aos críticos-leitores, que, munidos de referenciais

⁶ Creio que essa tarefa, que aproxima a literatura das ciências sociais, já é muito bem-feita por pesquisadores como Regina Dalcastagnè (2012).

teóricos, sociais, históricos os mais variados, porém não reféns deles, dariam vida à vocação dos estudos literários de ocupar, por seu acesso à experiência humana, um lugar menos cerceado e fraturado, o que não pressupõe nem deseja ser, é claro, um território pacífico.

Alberto Pucheu (2007, p. 11) começa um de seus ensaios dedicados a pensar nosso campo de trabalho dizendo, um tanto exageradamente, que jamais ouviu “alguém dizer que sentiu as palavras de um crítico literário brasileiro lhe tocarem a alma, o coração ou os nervos”. E que não se venha dizer a ele que nunca se pediu isso de quem se dedica ao outro lado das narrativas e poemas: uma teoria literária e uma crítica poética contemporâneas “exigem”, para o autor, essas habilidades, que teriam “o impacto do assunto turbinado, levando a plena força do sentido, provinda da potência vital, a atravessar, desde uma primeira instância, a alma, o coração ou os nervos do leitor”.

Ele próprio poeta, Pucheu (2007, p. 12-13) insiste que os estudos literários – mais especificamente, no que tange à crítica de poesia – demandam, por sua condição de “pensamento da encruzilhada ou da permeabilidade”, uma dicção mais poética, cuja intensidade não se vem deixando assomar. Para ele, a linguagem da crítica brasileira contemporânea “tem baixa carga de poeticidade, ínfima ficcionalidade assumida e descaso pela busca de uma narrativa teórica desconhecida”, conseguindo, nos melhores casos, apenas “tocar o cérebro”. Ecoando a denúncia da dissimulação de uma crítica que se quer objetiva quando desde sempre já fala de dentro do “campo de forças de onde eclode seu desejo”, ele aponta que:

[A] crítica literária habitual classifica, esquematiza, sistematiza, codifica, cataloga, parafraseia, descreve, analisa, demonstra, explica, hierarquiza, busca as fontes, mostra as fases de evolução, organiza pelas semelhanças, uniformiza, arquiviza, ficha, clarifica, oferece dados cronológicos biográficos ou bibliográficos desconhecidos do público, compara, salienta o fundamento ideológico, revê a fortuna crítica, assinala as influências recebidas, demarca a genealogia livresca de certos temas, executa histórias da literatura e manuais para sua divulgação, investiga a realidade social na estrutura da obra literária, [...] etc. etc. etc. (PUCHEU, 2007, p. 13)

Pucheu (2007, p. 14-15) retoma uma afirmação de Antonio Candido, segundo a qual “a crítica é cinzenta, e verdejante o áureo texto que ela aborda”⁷, para falar de seu desejo de liberar a crítica “de seus escrúpulos cinzentos, da *gentlemania* excessiva de quem até poderia avocar sua escrita como colorida, mas não o faz, mantendo fixa a faixa de segregação entre literatura e crítica”. Mais recentemente, em uma “tese sobre a crítica literária brasileira”,

⁷ O trecho original está em um dos ensaios de *O albatroz e o chinês*.

Pucheu (2015, p. 158) volta a apontar a miopia da crítica na percepção sobre seu lugar, com a permanência de um desejo de objetivismo e de “um princípio de aplicabilidade”, que supõem o poético como autônomo e a crítica, como secundária. Entre os autores em que ele observa esse descompasso está Silviano Santiago, ele próprio um autor de ficção e poesia, para quem o trabalho crítico “sempre vem a reboque” das obras e tendências literárias. A expressão é do próprio Santiago (2000, p. 7, grifo meu), em *Uma literatura nos trópicos*, cuja nota prévia à edição de 2000 traz ainda a noção de crítico como “intérprete”, que tem por tarefa “colocar as ideias no devido lugar”, o que significa nada menos que deixar que o leitor “encontre trampolins *menos intuitivos* para o salto de leitura”.

Não compartilho a ideia de Pucheu de que só é “colorido” o texto em alguma medida poético ou literário, o que me parece abrir as portas para uma enxurrada de páginas *kitsch* sob o afã da renovação da linguagem crítica. Gostaria, porém, de instaurar sob esse mesmo “colorido” uma crítica que não tenha medo de deixar emergir uma subjetividade da experiência, que é hoje, ainda, tabu. Isso porque, mesmo se pensarmos o crítico como um mediador – a mediação pensada como uma apresentação, um gesto em que o crítico fala de um lugar específico, não o de uma autoridade sem corpo –, é preciso lembrar que, no extremo da comoção da leitura, o texto não nos dá “chance a exegeses, bloqueando, momentaneamente, nossa possibilidade de falar alguma coisa dele, obrigando-nos a relê-lo, a ficar exclusiva e exaustivamente com ele, [...] a querer passá-lo adiante tal qual ele é” (PUCHEU, 2007, p. 19-23). Transformar esse “susto” em escrita – ou seja, articular a resposta ao texto literário – exige “conseguir se desgarrar do que a impactou, [...] tornar-se livre para, com a violência sofrida, esbarrar em outros corpos”.

Em outro ensaio, Pucheu aponta o fracasso de uma hermenêutica hiperbólica que, crendo apreender o objeto, preenche “um vão que, inapreensível, insiste em permanecer vazio”, promovendo apenas um excedente de sentido em torno da obra (PUCHEU, 2010, p. 79-80). “Entulhamento” de interpretações e “parasitismo” em relação à obra, são, para ele, os dois dilemas que mostram a crise dos estudos literários (PUCHEU, 2010, p. 89). Agora, ele soma à crítica poética, como antídoto a essa mesmice, a possibilidade de uma crítica “filosófica”, que, como aquela, tem “a consciência de não ser instrumental, demonstrativa ou transmissora de uma obra prévia externa a si”, buscando, ao contrário, preservar nesta a complexidade, a ambiguidade e a resistência última à apreensão total.

Linguagem e mundo

A questão que fica é: como realizar uma crítica que busque preservar o que a obra tem de *inapreensível*, em meio a uma tradição que parece se movimentar justamente em uma disputa sobre *formas de apropriação* do literário? Leda Tenório da Motta é uma das muitas vozes que apontam para o fato de que uma querela entre determinismos sócio-históricos e liberdades do signo e da forma está ainda na base do que move o nosso campo. De um lado, ela apresenta os herdeiros de Antonio Candido, capitaneados por Roberto Schwarz, e, de outro, os críticos-poetas, de que é referência Haroldo de Campos: de um lado, o pensamento crítico que surgiu, nos anos 1950, “da aclimatação difícil de nossas produções literárias, objetos sempre, de algum modo, deslocados, e progressivamente conscientes disso”; de outro, “o da devoração sem culpa, sob a culta, estrangeira e alegre influência” (MOTTA, 2002, p. 54).

No primeiro caso, a que claramente não se filia, Motta (2002, p. 14) aponta para a influência de “sociologias da arte”, que, apesar de alguns acertos, redundam em uma obra, geralmente, “sem grande voo interpretativo” e dedicada a, frequentemente, enxergar o literário como apenas um reflexo do social, mesmo que revestido de ou tornado forma estética. No segundo caso, o de Haroldo de Campos (1977, p. 207) e sua “poética sincrônica”, vemos o que ele próprio defendia como uma retificação dos julgamentos errôneos da “poética histórica”, agora com rigor estético e sem interesse por valores sociológicos. A veemência da tensão entre os dois lados se revestiu, por vezes, do lado dos concretistas, de um ataque à teoria simplesmente, como quando Augusto de Campos (2006, p. 13), na introdução à segunda edição da *Teoria da poesia concreta*, de 1975, defendia que “a poesia, [...] é afinal o que interessa”, enquanto a “teoria não passa de um taca-pe de emergência a que o poeta se vê obrigado a recorrer, ante a incompetência dos críticos”.

Passando ao outro extremo, é difícil discordar de Maria Elisa Cevalco (2013, p. 265), herdeira intelectual de Schwarz, quando diz que o modo como este “lê literatura redefine a prática da crítica literária entre nós” – para o bem ou para o mal, acrescente-se. Schwarz não é o único modelo de uma vertente crítica que, ainda hoje, reafirma que a literatura e a vida social não podem ser lidas senão de modo profundamente imbricado. Não é, aliás, descabido afirmar, sobre ele e Antonio Candido, que abriram as portas para os estudos culturais de hoje. Tanto é que, longe das trincheiras acadêmicas brasileiras – em obras sobre os *estudos culturais* latino-americanos publicadas no exterior, por exemplo –, Antonio Candido aparece

como precursor, enquanto Roberto Schwarz é apresentado como fundador dessa tendência crítica no Brasil (ver DEL SARTO; RÍOS; TRIGO, 2004; e MOREIRAS, 2001).

Contemporâneo de Schwarz, Alfredo Bosi tem um lugar ligeiramente deslocado em relação à matriz do materialismo dialético da USP: enquanto os dois compartilham “o cuidado de aproximar a forma literária das tensões sociais que a atravessam” – com reservas, portanto, quanto às abordagens mais formalistas –, Bosi (2013, p. 311) afirma que divergem quanto à, talvez, principal tese de Schwarz (2000a, p. 29), a de que a literatura brasileira se estabeleceu sobre “ideias fora do lugar”, isto é, ideias vindas da Europa que, aqui não podendo deixar de penetrar, eram “usadas sempre em sentido impróprio”. Além disso, na obra de Bosi, há uma constante de rejeição à ideia de obra como reprodução mimética da sociedade, nota que valerá para as ressalvas que fará sobre a obra de Schwarz e de Candido (sobre isso, ver LIMA, 2012).

Talvez por isso Bosi não seja, como outros autores da escola materialista, visto como precursor dos estudos culturais. Ele, aliás, já declarou ver nestes uma resposta, “com ênfase e radicalismo simétricos e opostos” ao estruturalismo, que imperou nos anos 1960 e 70 e foi responsável por encerrar o texto em si, “sem janelas para o contexto e para o sujeito” (BOSI, 2013, p. 309). Como resultado, diz ele, observa-se a “tentação de fazer um novo e às vezes tosco sociologismo”, banindo o termo “estético” dos debates sobre a natureza da literatura.

De fato, a energia mobilizada pela crítica de viés sócio-histórico só rivaliza, hoje, com as angústias pós-estruturalistas, que se mantêm centradas no texto, discorrendo sobre as aporias na relação entre literatura e realidade. Estou adotando, sem dúvida, um tom excessivamente generalizante, que não dá conta das frestas por onde o texto respira na teoria e na crítica atuais – frestas, aliás, que, se não existissem, não me teriam aberto os caminhos que redundam nesta tese. Ainda assim, é difícil não se incomodar com parte da crítica desconstrutivista e pós-estruturalista que tem no apuro da linguagem teórica e ensaística uma importância que por vezes excede a do debate de ideias e do compartilhamento de afetos.

Por todos esses motivos, é difícil vislumbrar uma tendência inequívoca nos estudos literários. Para João Cezar de Castro Rocha (2011), a única certeza é a de que hoje se produz apenas um confronto de monólogos, o que leva a em um clima de “marasmo”, isto é, o “sentimento de que as teorias revolucionárias já foram elaboradas, assim como já foram escritos os romances e poemas transformadores” – sentimento que é acompanhado de e provocado, também, pela força da “indústria cultural”, que relega a literatura a um papel periférico. Ao

marasmo junta-se o que o autor chama de *epigonia* dos estudos literários brasileiros: estamos sempre imitando ou prolongando uma tradição, esta sim, em seu tempo, inovadora.

Castro Rocha (2011, p. 115-116) afirma que “o marasmo principiou a tomar conta da vida cultural brasileira a partir do momento em que os grupos endogâmicos deixaram de dialogar com interpretações concorrentes”, o que matou a polêmica, que sempre havia funcionado como motor da vida intelectual. Ele não expressa, contudo, se é possível promover um diálogo polêmico que não se centre em diferentes versões da boa e velha tensão entre “os estudos especialmente preocupados com a relação da forma com o processo social” e as “análises prioritariamente dedicadas à experiência com a própria linguagem” (ROCHA, 2011, p. 358). Não deixa de ser irônico, aliás, que, em artigo posterior, proponha que, para escaparmos ao eterno retorno às disputas do século passado, seria imperativo reler aqueles mesmos “debates e alcançar certo nível de consenso que permitisse considerar quais são os problemas críticos efetivamente resolvidos”⁸.

Quando fala da posição periférica que a literatura ocupa hoje no quadro cultural, o que Castro Rocha (2011, p. 379) defende é que essa condição “suplementar” é fecunda precisamente porque “‘libertou’ a literatura do incômodo papel de testemunho da nacionalidade”, na mesma medida em que “o questionamento de certos pressupostos teóricos [...] libertou a literatura da obrigação de revelar [...] o eterno retorno da literariedade”. Nessa situação, o autor propõe que críticos acadêmicos exerçam uma “esquizofrenia produtiva”, aprendendo a dialogar com seus pares tanto quanto com um público mais amplo, enfrentando, extemporaneamente, a velha querela, nos anos 1950, entre o “rodapé” e a “cátedra”, isto é, entre o “impressionismo” das críticas de jornal e a produção, mais metódica, da academia, defendida por Afrânio Coutinho, que trazia na bagagem a influência do *new criticism* americano (ROCHA, 2011, p. 13 e seguintes).

Soa estranho que a “esquizofrenia produtiva” defendida por Castro Rocha, com todo o seu caráter de flexibilidade e trânsito por diferentes meios e públicos, não encontre uma contrapartida nos departamentos universitários, nos quais, ele parece crer, deve haver uma certa fidelidade à prática estritamente literária. Rocha critica, com efeito, os professores de Letras “cada vez mais preocupados em exhibir dotes filosóficos, discutir os últimos lançamentos cinematográficos, além de ensaiar análises musicais” – o que, segundo ele,

⁸ Castro Rocha (2014, p. 38–39, grifos meus) afirma que, após Schwarz, é imperativo “reconhecer de maneira *inequívoca* a forma propriamente machadiana de lidar com a circunstância histórica do Brasil escravocrata. E *ponto final*”. Também, depois que “os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari assumiram a tarefa de reavaliar o legado de Oswald de Andrade”, resolveu-se “efetivamente esse problema crítico”.

evidencia a formação de “uma cátedra cada vez menos interessada no estudo da literatura” (ROCHA, 2011, p. 351-352). Embora se apresse em contemporizar o sarcasmo da avaliação, elogiando “a versatilidade, talento relevante nos dias que correm” e “a transdisciplinaridade, pois, afinal, nenhum discurso é mais onívoro do que o literário”, o autor logo propõe, um tanto irônico, que, para exercer tal versatilidade e transdisciplinaridade, os professores deveriam “iluminar seus pares nas respectivas Faculdades de Filosofia, Cinema e Música”.

De qualquer modo, os estudos culturais, campo que ele critica longamente, é um daqueles em que mais se nota a leitura e reapropriação do pensamento de outras áreas, mantendo-se, no entanto, como o principal exemplo do que Castro Rocha (2014, p. 35) entende por endogamia acadêmica. Essa relação ele observa com mais cuidado no artigo de 2014, quando afirma que, diferentemente do que acontecia até os anos 1980, professores que adotam a perspectiva culturalista não precisam mais debater com os adversários para legitimar sua opção, “porque as condições novas de institucionalização da universidade brasileira permitem uma circulação plena de seus trabalhos no interior do mesmo grupo”.

A polêmica em torno dos estudos culturais – e das condições, literárias e sociais, em que se inserem – vai longe e envolve boa parte dos nomes mais consagrados da crítica nacional, desde Bosi, como já vimos, até o jornalista Sergio Rodrigues, provavelmente o mais conhecido representante hoje da crítica literária não acadêmica. Alcir Pécora (2015, p. 49), por exemplo, escreve que, pela perspectiva da literatura a partir da representação social, aquela passa “a importar como lugar de defesa de identidades de grupos, especialmente aqueles com menos direitos assegurados no âmbito da sociedade de orientação democrática”, sendo, inteira, “repensada como testemunho, quer dizer, como depoimento pessoal, mas também social”⁹. No ensaio, emblematicamente intitulado “A musa falida”, Pécora (2015, p. 50) vê na emergência dos estudos culturais “um sinal contundente da natureza da crise contemporânea da literatura”. A argumentação para tanto resvala em um purismo estético que parece se confundir com desejo de desobrigação ética: “É preciso perder as ilusões a esse respeito: a literatura perdeu definitivamente a velha isenção metafísica que a supunha acima do jogo sujo”. O ensaio parece uma retratação parcial de artigo polêmico, de 2011, em que ele tratava de “um vírus da irrelevância” que atingia a

⁹ A prescrição para a criação literária aparece em alguns textos nessa tendência, como em Dalcastagnè (2012, p. 194–196), para quem “falta [aos escritores] crítica na sua abordagem do real, aceito como aquilo que é” e “o romance brasileiro aceita a ausência de uma pluralidade de vozes em seu interior”. Não se trata, ela destaca, de “condenar o recorte temático de uma obra específica, mas de indicar, como sintomático, que (quase) todas as obras optem por um reduzido elenco de recortes”. Ainda que, em termos de análise de um contexto, isso possa fazer sentido, a *desindividualização*, ou *dessingularização*, do literário é flagrante.

literatura no Brasil, manifesto principalmente por uma grande produção de “literatura mediana”, que “não serve para nada”, porque lhe falta a *techné* da produção objetiva (PÉCORA, 2011).

Quais seriam, nesse contexto, o papel, a responsabilidade e as possibilidades dos estudos literários no interior da academia? Para Flora Süssekind (2013, p. 305), “[t]alvez” seja de um “‘lugar estreito demais’, e pouco público, desse ponto cego que talvez não se veja em jornais e nas manifestações mais concorridas da vida literária, que caiba à crítica e à literatura definir outros espaços de atuação e trânsito”. A opinião veio em um ensaio que deu início a um outro *quiproquó*, já lendário, do campo literário.

A querela partiu da acusação de um “ressentimento nostálgico, e certo proselitismo agressivamente conservador” que, para ela, haviam dominado os necrológios do crítico literário, e historiador da crítica, Wilson Martins (SÜSSEKIND, 2013, p. 299). Os elogios de autores como Alcir Pécora, Sérgio Rodrigues e Miguel Sanches Neto a Martins apontariam, segundo Süssekind (2013, p. 301), para “o apequenamento e a perda de conteúdo significativo da discussão crítica” e uma recusa à entrada de vozes externas ao espaço estritamente literário, em uma “inequívoca vontade de retorno a [...] um regime estável e hierarquizado de vozes e gêneros, a regras fixas de apreciação e prática textual, a um apagamento de novos espaços de legibilidade”.

Em sua resposta, Sérgio Rodrigues (2010) afirma que Süssekind não percebe que “o grande elemento faltante nesse ambiente, a crítica universitária de fôlego que ela própria representa, retirou-se do debate porque quis”, isto é, vem se esquivando de tratar da literatura contemporânea, e se voltando para outras manifestações artísticas. Para Rodrigues, a causa da “birra” de Süssekind é a “progressiva hegemonia dos chamados estudos culturais”, cuja “predominância transformou em truísmo a idéia de que a literatura como a conhecemos é apenas um instrumento de dominação de classe”. A *birra* com os estudos culturais certamente dá o tom da resposta do próprio autor, que se aflige: “Escrever ‘mal’, ser incapaz de construir um personagem, reinventar a pólvora modernista, aborrecer o leitor desavisado, tudo isso é considerado preferível a ser mais um a perpetuar aquele jogo ideológico chamado literatura”. Mas a saída, para ele, parece ser que os críticos acadêmicos entrem, ou entrem de vez, “na tal roda de festivais, prêmios, blogs, oficinas etc. que Süssekind menospreza”, como deixa claro seu artigo original. Resistir a essa roda, ele parece falar, em tom de ameaça, mostra que “a boa crítica universitária” é “vítima de escolhas que, conscientes ou não, ameaçam encurralá-la num beco sem saída de autismo e irrelevância”.

Sobre a academia e o contemporâneo

É um pouco assustadora, e bastante preguiçosa, a ideia de que é preciso sair da universidade para que a crítica universitária possa acompanhar o espírito do tempo e conquistar alguma relevância. Karl Erik Schollhammer, por exemplo, vem buscando, dentro da academia, o “próprio da literatura” em contraposição à força contemporânea do audiovisual. “Não é mais possível ler contos ou romances sem considerar a interferência que têm sobre a leitura [...] os meios audiovisuais”, ele escreve, para concluir, mais adiante, que a “própria literatura contemporânea é fascinada pela imagem, refere-se insistentemente ao universo visual” (SCHOLLHAMMER, 2007, p. 7).

Assim, o autor desenvolve o conceito de “realismo afetivo”, a partir do que identifica como um interesse renovado da literatura pela questão do realismo: “Entre os escritores contemporâneos percebemos a mesma reciclagem de formas literárias com uma aproximação determinada à ‘realidade’ da experiência comum”, em “uma estranha combinação entre representação e não representação”, visível “na atenção em relação à literatura em sua capacidade de intervir na realidade receptiva e de agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas” (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 129-130). Independentemente de suas conclusões, é importante, aqui, notar o mérito do pesquisador, em partir dos mesmos “problemas” identificados por críticos como Sússekind ou Pécora – a espetacularização da literatura; a imposição do real sobre o literário – e pensar sobre como as formas literárias contemporâneas absorvem esses riscos, e como a crítica pode lidar com eles.

Quanto ao terror coletivo à crítica de viés sociocultural, uma pesquisa ligeira pelas revistas acadêmicas de literatura classificadas como A1 ou A2 pelo sistema Qualis, da Capes, dá uma dimensão de como, em termos de produção acadêmica, os estudos culturais são bem menos hegemônicos do que se pensa, e como há fraturas por onde penetram outras energias, tão contemporâneas quanto a atenção ao social. Vale pensar, assim, por que, se não dominam o campo, os estudos culturais possuem um força tão incômoda. Há, em primeiro lugar, a energia de um grupo unido – o que, para seus críticos, constitui um “autopúblico” –, que atrai muitos novos estudantes e pesquisadores pela possibilidade de trabalhar com literatura e, ao mesmo tempo, atuar politicamente. Como defende apaixonadamente Beatriz Resende (2004), os estudos culturais oferecem “a possibilidade de politização – no sentido grandioso que a palavra deve ter – da investigação intelectual proposta”. Além disso, como afirma Geraldo Pontes Jr. (2014, p. 17), os estudos culturais seguem atraindo pesquisadores pela “flexibilidade que o

campo propõe em relação a outros que requeiram rigor na construção de uma exegese dependente do uso conceitual”. De qualquer forma, voltando à pesquisa nos periódicos A1 e A2, é inegável a presença forte de autores que pendem para o lado social da balança. O autor citado em mais textos é, não surpreendentemente, Antonio Candido: está presente em 42 das 317 referências bibliográficas dos artigos pesquisados¹⁰, o que se explica desde a qualidade de sua leitura crítica até o alcance, e longevidade, de sua obra. O mesmo pode ser dito sobre Alfredo Bosi (18) e, com menos empolgação, Roberto Schwarz (14) e Silviano Santiago (12).

O que fica mais evidente ao se olhar a produção dos periódicos é, porém, que a contemporaneidade pauta boa parte do que se produz hoje. “A contemporaneidade está obcecada com o contemporâneo”, observam, por exemplo, os editores da revista *Alea* (ROSA; DURÃO, 2016, p. 9), enquanto a revista *Abril* apresenta o dossiê “Poesia e crítica na contemporaneidade”, e outras utilizam termos como “atuais” ou “novas” para qualificar seu escopo. A presença imponente de um pensador “da moda”, Giorgio Agamben, referido em 22 artigos, mostra o tom deste momento, com suas reflexões sobre o contemporâneo que cada vez mais convencem os pesquisadores, com seu charme por vezes *kitsch*, ao nos dizer, em uma definição que já se tornou um clichê, que “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne”, “aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2009, p. 64).

Essa expressão da contemporaneidade – e é isto o que enfatizo – não se apresenta apenas no conteúdo dos artigos e pesquisas, mas sim na própria motivação ou intuição que dá origem a eles. Sendo mais clara: quero propor que há um desejo latente de retorno à intensidade da experiência literária, que se mostra pela escolha de referências que lançam o leitor-crítico à aventura da linguagem literária, sem afastá-lo da *vida*. Se os dois autores mais presentes depois de Candido – Roland Barthes e Walter Benjamin, cada um em 35 textos – são também referidos em textos de diferentes abordagens, ambos já apontam para uma dimensão da literatura que a pensa em termos de experiência subjetiva, no primeiro caso no

¹⁰ Trata-se dos artigos assinados por pesquisadores estabelecidos no Brasil, publicados em: *Alea: Estudos Neolatinos* (v. 18, n.1, 2015); *Aletria* (v. 25, n. 3, 2015); *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (n. 48, 2016); *Gragoatá* (v. 20, n. 39, 2015); *Ilha do Desterro* (v. 69, n. 2, 2016); *Letras de Hoje* (v. 50, n. 2, 2015); *O Eixo e a Roda* (v. 24, n. 2, 2015); *Teresa* (n. 15, 2014); *Abril* (v. 7, n. 15, 2015); *Arquivo Maaravi* (v. 10, n. 18, 2016); *Calígrama* (v. 20, n. 1, 2015); *Cerrados* (v. 24, n. 39, 2015); *Desenredo* (v. 11, n. 1, 2015); *Guavira* (n. 21, 2015); *Itinerários* (n.41, 2015); *Letras & Letras* (v. 31, v. 1, 2015); *Miscelânea* (v. 18, 2015); *Mulemba* (n. 13, 2015); *Navegações* (v. 8, n. 2, 2015); *Outra Travessia* (n. 20, 2015); *Remate de Males* (v. 35, n. 2, 2015); *Revista Letras* (v. 92, 2015); *Todas as Letras* (v. 17, n. 3, 2015); *Scripta* (v. 19, v. 37, 2015); *Signo* (v. 40, n. 69, 2015); *Signotica* (v. 27, n. 1, 2015); *Terra Roxa e Outras Terras* (v. 30, 2015). Não foram consideradas as revistas muito específicas, como *Bakhtiniana - Revista de Estudos do Discurso* e *Machado de Assis em Linha*.

interior na linguagem, e no segundo por sua representação das tensões do mundo. Com 30 menções, temos ainda Bakhtin, que junta àquelas dimensões a reflexões sobre os meandros da linguagem em seus diferentes usos sociais.

A lista segue, heterodoxa: Todorov (25), Derrida (23), Octavio Paz (21), Paul Ricoeur (15), Gilles Deleuze e Umberto Eco (14), Freud e Heidegger (13), Bachelard (12)... Se a disparidade entre alguns dos nomes é evidente e em certos casos brutal, perpassa por eles, ou por quem recorre a eles no interior de um debate literário, uma disposição em ir além de uma visão sobre a literatura que a entenda como algo objetivo – em sua representação do real material. A literatura habita o mundo dos vivos, que é o mundo da sociedade, decerto, mas ela também exerce encantamentos que ficam além, ou aquém, desse domínio. E talvez esteja nesse espectro sua mais contemporânea energia – em termos, principalmente, existenciais.

Ao analisarmos os periódicos classificados como A1, vemos, porém, uma profusão de dossiês sobre temas convencionais, que dão, ainda, pouca ou nenhuma margem à relação do crítico, como leitor, com o texto em si próprio. É como se a instituição acadêmica, por inércia ou indisposição, mantivesse aquele esforço, identificado, entre outros, por Pucheu, em não dar vazão a uma crítica que pudesse ser acusada de pouco objetiva. Entre os dossiês bem enquadrados, temos, por exemplo, “Malditos nos trópicos” (*Teresa*, da USP), sobre a recepção e a produção de viés “maldito” no Brasil, e “Problemas e formas do realismo na literatura brasileira” (*O Eixo e a Roda*, UFMG).

Uma exceção interessante é a revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (UnB)¹¹. Um dos principais veículos da produção em torno da representação social nas obras literárias, publicou neste ano o dossiê “Escrita e subjetividade”. Se os seis artigos que compõem o especial se concentram sobretudo na construção de subjetividade dos personagens dos textos literários, há exceções. Em “Catatau, imagem e trânsito”, que fecha o dossiê, Bylaardt e Lemos (2016, p. 119, 120) propõem uma leitura de *Catatau*, de Paulo Leminski, como uma espécie de experiência dupla de Brasil – colonial e contemporâneo –, erguida sobre uma distância que “é vibração e os une” e evocativa da “possibilidade de um Brasil como um conjunto de dizeres (muitos brasis) inalcançados, perseguidos, fugidios”. Como uma espécie de profissão de fé a subjazer o próprio ensaio, os autores o finalizam defendendo que “a crítica é a imagem da imagem literária, porque, investigando-a, ela mais ou menos se adorna com as plumas desta”.

¹¹ Os outros dossiês são: “Cultura latino-americana e contemporaneidade” (*Alea*, UFRJ); “Aproximações e contradições nas literaturas em inglês” (*Aletria*, UFMG); “*New cultural landscapes: Australian narratives in literature and film*” (“Novas paisagens culturais: narrativas australianas na literatura e no cinema”) (*Ilha do Desterro*, UFSC); “Vertentes atuais da literatura canadense de língua inglesa” (*Letras de Hoje*, PUC-RS).

Única entre as Qualis A1 a não publicar um dossiê, a fluminense *Gragoatá* (UFF) apresenta a seleção mais interessante de artigos. Como o próprio editor observa, ainda que pesando a mão no ajuste dos textos à verve derridiana, os pesquisadores privilegiam “o jogo de relações entre literatura e realidade extraliterária”, sem no entanto se deixar afetar pela característica instável da própria linguagem (VIANNA NETO, 2015, p. 356). Assim, por exemplo, Gustavo Arnt (2015, p. 442) lê um Riobaldo cuja narração “se subordina à subjetividade lírica de sua consciência fraturada” a partir da experiência cotidiana sob a iminência da morte, que se expressa no texto, enquanto Davi Pinho (2015, p. 455–456) propõe uma “nova leitura” do romance de Virginia Woolf *The Waves* (*As ondas*) que flui por entre o que a autora chama de “momentos de ser”, nos quais “[t]entar achar o desenho da narrativa, o que de representação resta na obra de Woolf” parece ser ignorar uma temporalidade que o próprio texto oferece ao leitor.

Não é descabido afirmar, ainda, que, mesmo nos periódicos que reúnem dossiês, irrompe, em quase todos deles, ao menos um artigo que expressa o aspecto experiencial da crítica como leitura, em diversas modalidades, e sob variadas formas. Assim, para citar apenas um exemplo, na última edição de *Alea*, Tauan Tinti (2016, p. 141) escreve sobre *Lolita*, de Vladimir Nabokov, como uma narrativa que exige do leitor que encontre e decifre as pistas para a construção de um sentido imposto pelo autor, e conclui que, “[a]o aceitar somente um leitor submisso à lógica de sua identidade, a obra corre o risco de tornar seu eco irremediavelmente silencioso, convertendo-se em instrumento da dominação por meio da recusa a priori a um contato que não seja assimilação”.

Uma crítica feita de possibilidades

Todas essas questões reverberam no outro lado da crítica literária, o dos leitores “comuns”. Assim, a leitura de literatura, especificamente, é pensada, no Brasil, em boa parte das vezes, em extremos. De um lado, a submersão quase mística na linguagem, “ritual” a que só têm acesso “iniciados”. De outro, aqueles que se dedicam a pensar a literatura por sua influência sobre a sociedade ou como documento das desigualdades socioeconômicas e culturais e que não pensam o leitor senão como sujeito ou ator sociais. Entre um e outro, ou alheia aos dois, fica a preocupação com a formação de novos leitores, levada a cabo especialmente no contexto do ensino de literatura, que restringe a discussão a uma outra

situação muito específica de contato com o texto literário – privilegiando agora a reflexão sobre políticas e práticas sociais, sobre escolhas de textos, modo de avaliação etc., em detrimento da experiência estética singular, que tem na linguagem um de seus eixos de apoio.

Além disso, os pesquisadores e críticos universitários parecem, em muitos momentos, ignorar que, para se ensinar literatura na escola, é preciso *pensar* a literatura, e que esse pensamento tem que se dar no interior dos cursos de licenciatura em Letras, onde muitas vezes estamos também formando leitores, pelo exercício de uma aproximação do texto feita do compartilhamento da experiência literária. Aliás, como Leyla Perrone-Moisés disse a uma jovem professora universitária, que lhe elogiava a obra, bastante usada por ela na condução de uma disciplina de graduação em Letras: “Crítica literária também se faz em sala de aula”¹². Se não tivermos isso em mente, manteremos a lacuna existente entre os estudantes que se voltam à pesquisa que se quer mais sofisticada e aqueles que se preparam para o ensino escolar. Perdem os dois lados: um por se ensimesmar em um universo em que se esquece que é preciso haver outros leitores que não os profissionais; o segundo por ir para a sala de aula sem saber como reunir em uma só prática as reflexões teóricas das (parcas) aulas de teoria literária do currículo e as pouquíssimo sofisticadas lições da pedagogia. Há alguns anos, Luiz Costa Lima (2009a, p. 2) já acusava o problema dos currículos de licenciatura em Letras:

Basta-me [...] chamar a atenção para o próprio realce do pedagógico em um leque curricular, ao mesmo tempo, fragmentado e restrito. Fragmentado, basicamente, pela divisão esquizo entre teoria e literatura brasileira. A distinção em si já é ridícula, pois não pode haver teoria sem operacionalização, que, no caso, seria fornecida pela intensa leitura anterior do objeto literário, nem pode haver estudo de alguma literatura sem algum embasamento teórico. [...] o curso de letras não sabe o que fazer com a reflexão teórica e os ditos teóricos da literatura não sabem o que fazer com seu objeto.

Costa Lima certamente é um caso à parte nas polarizações da crítica no Brasil. Sua batalha é contra as próprias dificuldades em produzir teoria e crítica por aqui, o que se converte muitas vezes em lamento: “Não sabemos sequer a quantos leitores poderá interessar a reflexão em torno de um objeto em baixa, a ‘literatura’”, escreve ele no início do livro que leva o título sintomático de *Frestas: a teorização em um país periférico* (LIMA, 2013, p. 24). Na introdução à edição original de *Mimesis: desafio ao pensamento*, de 2001, o autor já afirmava que é “raro

¹² Quem recebeu o belo conselho de Perrone-Moisés foi a pesquisadora Ludimila Moreira Menezes, que me contou sobre a conversa, travada na varanda da Casa das Rosas, em São Paulo, durante o colóquio internacional Roland Barthes Plural, em junho de 2015.

encontrar em um crítico (de arte ou de literatura) a indagação do que ele precisamente faz. Como se a crítica por si se autolegitimasse”. A questão de fundo – “como justificar a crítica a um objeto de arte” – seria totalmente “descartada pela resposta ‘sociológica’”.

Ítalo Moriconi (2012) também lamenta que a crítica e a teoria tenham se revestido de um viés “doutrinário”. A transformação na própria maneira de pensar a literatura desembocou em uma descrença na teoria conforme era produzida nas décadas de 1970 e 80: “O debate não é teórico. São debates [...] de valores”, afirma, revelando que, a partir de um certo ponto, parou de dar cursos teóricos: “A literatura é uma outra coisa, arte, criação, crítica”.

Penso, diferentemente, que os departamentos de Letras, e em particular os de literatura, só têm a ganhar assumindo o papel de uma espécie de domínio geral das humanidades – em que o pensamento teórico, ao lado do criativo, é essencial –, tomando para si uma prática filosófica como que *freestyle*¹³ e, para usar o clichê, desenvolvendo uma atividade *antropofágica* – o que, em nenhum dos casos, quer dizer selvagem ou aproxima a área de um terreno de vale-tudo. Se o perigo da negligência ao texto literário parece latente, e às vezes explícito, no interior de muitas discussões acadêmicas, não é menos verdade que o qualitativo “literário” é muitas vezes restrito de tal forma que só beneficia quem está preocupado com o próprio lugar institucional. Não me refiro, portanto, quando temo por sua negligência, apenas à *literariedade* dos textos (esse fantasma!), mas à literariedade das próprias discussões, isto é, ao que faz delas pertinentes aos estudos literários, e não às ciências sociais, à filosofia ou a outras artes. Além disso, sob qualquer critério, o literário tem suas fronteiras cada vez mais problemáticas, e problematizadas.

“Se é verdade que, enquanto forma, o romance tem estado sempre em mutação, em transformação, em formação, nos últimos anos essas transformações têm atingido um grau de expansão que talvez já não possa ser contido na possibilidade cada vez mais ampla de se definir uma forma instável”, escreve Florencia Garramuño (2016, p. 14), argentina que se dedica a pesquisar formas híbridas da produção literária latino-americana. Ela propõe “considerarmos as formas narrativas não a partir de um ponto de vista autônomo ou específico, mas como dispositivos que permitem explorar o mundo e, por sua vez, imaginar mundos possíveis a partir das condições de possibilidade que essas formas tornam visíveis”.

Já Natalie Lima (2014, p. 138–139) vê na propalada agonia do “paradigma letrado” uma oportunidade para “uma redefinição radical da crítica enquanto campo de atuação, com a

¹³ Empresto o termo às modalidades de dança ou de rap, em que é valorizada a improvisação, e onde há uma espécie de desestrutura estruturada, isto é, embora haja uma liberdade de movimentos em relação aos padrões, há, de modo geral, uma coreografia, ou uma intuição coreográfica que dá forma àqueles.

consequente expansão das margens entre os fazeres artísticos (incluindo, aí, a crítica)”. Pensar na literatura em um “campo expandido” seria “uma possibilidade de sobrevida para a crítica enquanto ela se repensa, um método a ser debatido com certo empirismo”, radicalizando experiências no próprio campo crítico, em um exercício imaginativo. “Pensamos em como seria um ensaio-crítico, uma teoria-arte, [...] que, sem pretensões totalizantes, contenha imagens, rasuras, ficção, citações, conceitos com densidade teórica, estética e performativa.”

Com o receio de soar como se propusesse uma crítica literária fragmentada, que colhe uma ideia aqui e uma citação acolá, apressei-me, mais acima, a defender o que chamei de “humanidades *freestyle*” de uma possível acusação de selvageria. Agora volto um pouco atrás, para dizer que também a selvageria intelectual, desde que produtiva e não estéril, pode ter a sua hora, precisamente porque, para acreditarmos no futuro do nosso campo, é preciso acreditar que há questões a serem inventadas – e inventá-las.

Talvez, por isso, tão importante quanto defender que grupos discordantes mantenham diálogo entre si, seja a valorização de uma autonomia crítica, e mesmo teórica, individual. A filiação a esta ou àquela corrente por vezes tende à aplicação de modelos, menos ou mais generosos, a diferentes textos literários, o que sequestra do crítico sua porção leitor: mais do que subjetiva, sua porção afetiva. Sob o mote da selvageria, proponho como modo de revitalização da crítica literária uma apropriação da obra menos circunscrita a conceitos. Não estou falando de uma crítica que se orgulhe de ser *impressionista* ou *diletante*, para usar os adjetivos proibidos à especialização universitária, e sim de uma produção que parta da leitura da obra rumo aos conceitos ou enquadramentos que mais se apliquem à experiência. Proponho uma produção que aproxime seu leitor do texto literário pelo gesto de compartilhamento de experiência. Se essa proposta pode soar *selvagem*, justifico-me dizendo que, sem certa dose de indocilidade e de indisciplina, nos campos da literatura pouco se inventa.

Concordo, portanto, com Alexandre Nodari (2015a, p. 77), quando afirma que a tão lamentada crise das humanidades se insere em um cenário mais amplo de falta de perspectivas animadoras, que tem em uma de suas frentes um projeto humanista que insiste na “divisão natureza e cultura, projeto que se revela ecológica e mesmo humanamente insustentável” e que transparece “naquela esfera que por muito tempo foi tida como exclusiva da espécie humana e da qual as ciências do homem seriam as guardiãs: a linguagem”. Nesse contexto, talvez a única saída seja investir na literatura como o que o autor propõe como uma antropologia “especulativa, isto é, imaginária, mas não menos real por isso, pois depende de o ser situar-se como se fosse outro: o sujeito como se fosse objeto, o possível como se fosse atual, o

inexistente como se fosse existente”. Por esse processo, a ficção designaria o encontro “entre modos – entre atual e possível, existente e inexistente”, em que o “entrecruzamento entre eu e outro é real e existe” e “designa uma via recíproca, de mão dupla, uma ponte entre mundos, em que tanto a identidade quanto a diferença se afirmam ao mesmo tempo e se reconfiguram mutuamente” (NODARI, 2015a, p. 77).

Mas o que isso tem a ver com a crise das humanidades ou as possibilidades da crítica e da teoria literárias? A partir de uma ideia do virtual – emblemática da contemporaneidade sempre *on-line* – como “o lugar onde a existência é possível no duplo sentido” e onde “a existência se dá no modo da possibilidade”, o autor questiona se o enfraquecimento da importância institucional das humanidades não se deve precisamente ao fato de elas se dedicarem à “tentativa de colocar a imaginação no poder, potencializar a imaginação” e de que “diante de um mundo que se tornou insustentável, elas podem apontar para a única alternativa realista: a demanda do impossível. Não só um outro mundo é possível – como também um outro possível é mundo”.

Entre os críticos e teóricos ligados aos departamentos de Literatura brasileiros atuais, Nodari emergiu entre as leituras que informam este capítulo como aquele que enxerga com mais energia a potência que nosso campo guarda e que tem a ver com a própria experiência da leitura. No entanto, se nele essa visão se explicita, isso não quer dizer essa espécie de resistência não apareça, mais disfarçadamente, em muito do que se vem produzindo recentemente. Quero acreditar, portanto, que a porção experiencial da crítica e da teoria literárias – o crítico como leitor, afetado pelo texto – talvez irrompa em uma nova geração de pesquisadores. Esta tese é minha contribuição para esse caminho possível.

2. Nostalgia da gravidade, desejo de presença

*um enorme rabo de baleia
cruzaria a sala neste momento
sem barulho algum o bicho
afundaria nas tábuas corridas
e sumiria sem que percebêssemos
no sofá a falta de assunto
o que eu queria mas não te conto
era abraçar a baleia mergulhar com ela
sinto um tédio pavoroso desses dias
de água parada acumulando mosquito
apesar da agitação dos dias
da exaustão dos dias
o corpo que chega exausto em casa
com a mão esticada em busca
de um copo d'água
a urgência de seguir para uma terça
ou quarta boia, e a vontade
é de abraçar um enorme
rabo de baleia seguir com ela*

Alice Sant'Anna

Como vimos no capítulo anterior, os críticos literários são muitas vezes ligeiros em recomendar o que os escritores devem perseguir em suas obras – e “abraçar um enorme rabo de baleia” e “seguir com ela”, como escreve Alice Sant’Anna, não está entre as recomendações. É necessário representar a sociedade presente, é necessário forjar o eterno; eles devem frequentar feiras literárias, devem evitar a transformação de literatura em publicidade; precisam criar mais personagens negros, mulheres, travestis, trabalhadores, e também devem correr riscos quanto à forma; têm de romper barreiras de linguagem e meio, têm o dever de defender o literário.

Aparentemente, aquilo com que não precisam se preocupar é com os leitores. E talvez essa seja mesmo uma preocupação que não se pode interpor entre o autor literário e o teclado. É um pouco estranho, porém, que ela não se manifeste quase nunca entre o crítico literário e a tela em branco. Fala-se muito, como também já vimos, em uma crise dos estudos literários, e pensam-se soluções ou caminhos – alguns instigantes, outros nem tanto –, mas o leitor: quem é esse? Anda sumido por aí, dizem, mas não é o que se vê em feiras de livros, discussões online, eventos de literatura. “Ah, mas isso tudo é marketing”, acusam¹⁴. Anda sumido do escopo da crítica, digo eu. E sua ausência *deve ter, suponho*, algo a ver com a tal crise.

Neste capítulo, quero pensar o leitor como peça fundamental para a revitalização, ou, na pior das hipóteses, a sobrevivência, do nosso campo. Proponho, assim, refletir sobre quem é esse leitor – potencial, em formação, amador – do início de século XXI e que potencialidades a literatura guarda para encantá-lo em meio ao bombardeamento audiovisual e às tensões em relação ao presente e ao futuro.

Creio que há uma resistência a esse excesso de informações e sentidos, traduzida em uma busca de intensidade de sensações, manifesta em diversos espaços e exacerbada por um contexto social, político, cultural e econômico instável. Se a avalanche de imagens e estímulos parece sequestrar o tempo da leitura literária, talvez ela aponte também para um novo tipo de leitor que surge, ou para um aspecto que sempre quisemos ignorar no nosso próprio modo de lidar com o texto literário. Em muitos momentos, aliás, encontramos na própria literatura contemporânea pistas desses novo modo de ler, que advém, mais amplamente, de um modo de estar no mundo. Começemos por uma dessas pistas.

¹⁴ “A vida literária se intensificou? [...] Para mim, o que se intensificou foi a profissionalização e a institucionalização dos veículos materiais que lidam com ela [...]. O que é do campo de marketing, como você identifica, fica no campo do marketing” (PÉCORA, 2013).

A graça e o rabo de baleia

Para o ficcionista José Eduardo Agualusa (2016), a multiplicação de festivais literários vem contribuindo para a formação de um novo público. Ele toma essa impressão como a asserção de que “a literatura vai bem, ao passo que a crítica, coitada, já mal respira”, e comenta que isso não é bom para nenhum dos envolvidos. Por um lado, a crítica ajuda os leitores a aproximarem-se das obra literárias; por outro, diz ele, “para um escritor qualquer leitura atenta é importante e, desse ponto de vista, todas as críticas o são”. Mas Agualusa, então, titubeia: “Ao mesmo tempo, suspeito que escrever exige uma certa irresponsabilidade”.

A sombra de uma suposta responsabilidade da literatura, neste caso social, ressoa de tal modo, por exemplo, na poesia de Fabrício Corsaletti (2010, p. 40–41), que é tentador deslizar para um simplismo psicologizante que liga sua formação em Letras pela USP no fim dos anos 1990 a versos como: “pense nos que passam fome/ não refaça o verso/ pense/ nos que passam fome” (“O fim da culpa e outros temas”); ou “os móveis abandonados/ e os óculos dos doentes/ – não são imagens do meu remorso” (“Poesia e sociedade”). Enquanto isso, no “Penúltimo poema sobre meus pais”, ele parece entrever uma reconciliação em uma aposta no afetivo¹⁵:

desde que meus pais pediram
que não escreva mais
sobre eles

ando à procura de temas
que justifiquem

minhas lágrimas
meus desejos
meus remorsos

mas a metafísica me deprime
as questões sociais me ultrapassam
e meu amor só quer me ver feliz

(CORSALETTI, 2010, p. 62)

¹⁵ Essa aposta atravessa sua obra, marcada pela força da memória afetiva, e pelas alegrias e sensações cotidianas. O poema que encerra o volume *Esquimó* – “Hoje foi minha última sessão” – é uma longa lista de agradecimentos, como “a meu pai/ que adora rabanete/ e me ensinou a gostar de rabanete/ e ainda por cima é feliz”, “a Bob Dylan/ que compôs uma música perfeita/ para ouvir comendo rabanetes/ com sal/ e bebendo vinho” e “à Mari/ que comprou os rabanetes/ embora seja obcecada por cenoura” (CORSALETTI, 2010, p. 70–71).

Embora não tenha passado, ele mesmo, por uma trajetória nesse formato, Corsaletti faz parte de uma geração cujo perfil se forjou a partir da irrupção de um novo campo de produção, com a internet e seus blogs e fóruns, que modificaram as formas de escrita e circulação de literatura. Com essa transformação, Ítalo Moriconi (2010) acredita que passaram a despontar, desde o início dos anos 2000, levas de escritores que, em sua maioria, “não têm estado nem um pouco interessadas em desconstruir o signo literário ou questionar convenções de qualquer tipo, até porque esse questionamento já se tornara ele próprio convencional e repetitivo”.

Para que a academia possa, de fato, se manter relevante nesse processo, Moriconi acredita que é preciso se reciclar para atender às demandas da nova vida literária e superar as guerras discursivas preestabelecidas. Penso que é preciso também não esquecer que é tarefa da academia formar estudantes, que, em boa parte, se tornarão não críticos, mas professores com a tarefa de ajudar a formar leitores no ensino fundamental e médio. Essa é uma discussão longa que não pretendo travar aqui, mas vale lembrar o que disse Leyla Perrone-Moisés e que mencionei no capítulo anterior: crítica literária também se faz em sala de aula. E esse espaço também é um espaço de crise.

José Miguel Wisnik (2014, loc. 1139-1187) encara por essa perspectiva a vocação mediadora da universidade, “herdeira solitária e mitigada do senso das mediações”, ao afirmar que a leitura na obra literária sempre foi e deve ser o ponto de partida de uma aula: “Isso implica abrir janelas para questões – sócio-históricas, filosóficas, psicanalíticas, antropológicas, linguísticas – suscitadas pelos textos, sem se descolar deles e de sua singularidade literária”. Para ele, é essa singularidade a arma contra a crise, que traz o risco de “neutralizar, dominar e manipular esse domínio indominável que passa pela literatura”. Wisnik associa o *indominável* a uma das “qualidades ou condições” reunidas por Fernando Pessoa (2016, p. 1) na nota preliminar ao volume *Mensagem* como aquelas exigidas do leitor e do crítico no contato com o texto literário: simpatia, intuição, inteligência, compreensão e uma última que o português hesita em definir. “Direi talvez, falando a uns, que é a *graça*, falando a outros, que é a mão do Superior Incógnito, falando a terceiros, que é o Conhecimento e a Conversação do Santo Anjo da Guarda, entendendo cada uma destas coisas, que são a mesma, da maneira como as entendem aqueles que delas usam, falando ou escrevendo”. Sob a imagem da “graça” (sem pretender, com isso, pedir que professores adentrem o esotérico em suas aulas), gostaria de lamentar a ausência da contemplação daquilo que não se explica – apenas se compartilha, em momentos preciosos – em qualquer experiência estética.

Minha insistência na sala de aula como ambiente de crítica se deve à ideia de que pensar esse estudante de Letras como aquilo que é – um (às vezes ainda potencial) leitor, jovem, que precisa/quer/poderia encontrar um lugar de fato para a experiência literária em meio à onipresença do audiovisual – me parece um bom exercício para vislumbrar, pragmaticamente, o futuro da própria literatura e dos estudos literários. Quero, assim, reivindicar a possibilidade (e o dever) de pensarmos a crítica literária acadêmica para além dos congressos e periódicos, e situá-la, de fato, em sala de aula. A partir daí, então, o passo é transpor a outros exercícios o que aprendemos no contato com os estudantes – não no clichê piegas e *nonsense*, repetido à exaustão nas disciplinas de pedagogia, de que ensinamos tanto quanto aprendemos, e sim pela própria prática da crítica como gesto de compartilhamento de experiências. O movimento não é unilateral, e a habilidade de seduzir também depende do que sabemos do outro. Pensá-lo – isto é, ao possível leitor deste início de milênio – é a tarefa a seguir.

We used to look up in the sky and wonder...

No filme *Gravidade (Gravity)*, dirigido por Alfonso Cuarón, a engenheira Ryan Stone (interpretada por Sandra Bullock), em sua primeira missão espacial, passa quase todo o tempo à deriva. Ao longo dos primeiros 80 dos 91 minutos totais do filme, vemos Stone flutuando no espaço, com o planeta Terra, enorme, como pano de fundo e promessa de redenção – o visual do filme é, de fato, impressionante, por vezes perturbador. Ao longo da narrativa, a personagem vai sofrendo, sucessivamente, experiências de isolamento: solta-se de sua nave, de sua tripulação, do centro de controle na superfície terrestre. E a volta à Terra parece cada vez menos factível.

No início do filme, Stone conserta o exterior de uma estação espacial na órbita terrestre, à qual está ligada por um cabo de segurança, quando destroços de um antigo satélite russo destroem a estação, soltando-a totalmente. Ela é resgatada pelo astronauta Matt Kowalski (George Clooney), cujo equipamento inclui um dispositivo de propulsão, e juntos descobrem que toda a tripulação de sua nave foi morta pelo impacto. Também o contato com a Terra foi cortado, pela destruição de outros satélites de comunicação. Kowalski e Stone partem, então, rumo a uma outra estação, na esperança de encontrar um modo de retornar ao planeta. O combustível de propulsão, contudo, acaba, e para salvar Stone, o astronauta se

desconecta dela, que enfim, depois de muitos obstáculos, consegue encontrar uma cápsula que a leva, sozinha, de volta à Terra.

Na sequência final (CUARÓN, 2013, 82'), o módulo cai em um lago. Stone emerge da água e nada rumo à margem; antes de se erguer, ela agarra um punhado de lama e sorri, aliviada. Os primeiros movimentos são pesados e os passos, difíceis – os de quem lembra pouco a pouco como é o peso na Terra –, mas também fazem sorrir. A gravidade é a volta para casa: é o *happy end*.

A diferença entre *Gravidade* – que arrecadou mais de US\$ 172 milhões em todo o mundo, e arrebatou diversos prêmios – e os filmes de aventura espacial mais populares do século XX é enorme. Pense-se em *Contatos imediatos do terceiro grau* (*Close Encounters of the Third Kind*, de 1977) ou *2001: Uma odisseia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*, de 1968), ou mesmo em séries televisivas como *Jornada nas estrelas* (*Star Trek*, de 1966-1969) ou o clássico britânico *Doctor Who* (1963-1989), na qual um carismático alienígena antropomorfo leva seus companheiros humanos em incríveis aventuras ao redor do espaço e por diversas eras¹⁶. Em todos eles se vê o mesmo deslumbramento – e otimismo – diante do mistério guardado pelo infinito afora do sistema solar e além. Basta lembrar que o título provisório de *2001* foi, durante algum tempo, *How the Solar System Was Won* (“Como o sistema solar foi conquistado”)¹⁷.

O que distancia essa disposição de boa parte dos filmes “espaciais” da atualidade? O personagem Cooper (Matthew McConaughey), de *Interstellar* (*Insterstellar*, de Christopher Nolan), lançado em 2014, descreve bem: “É como se tivéssemos esquecido quem nós somos, Donald. Exploradores, pioneiros, não zeladores. [...] Costumávamos olhar para o céu e imaginar... qual seria nosso lugar entre as estrelas. Agora só olhamos para baixo e nos preocupamos com nosso lugar na poeira” (NOLAN, 2014, 15'50"). O lamento vem após sua filha ser repreendida na escola por ter levado à sala de aula um livro com imagens da chegada do homem à Lua. “É um velho livro didático federal. Foi substituído pela versão correta [...]. Explicando como as missões Apollo foram encenadas para falir a União Soviética”, justifica a professora. “Se não quisermos repetir os excessos e desperdícios do século XX, precisamos

¹⁶ A série voltou a ser exibida em 2005, com sucesso também desde então. Nos novos episódios, embora persista o clima de aventura e deslumbramento, é constante a referência, muitas vezes melancólica, à resistência dos terráqueos, que encontram outros habitats depois que a Terra é destruída.

¹⁷ Uma brincadeira com o faroeste *A conquista do Oeste*, cujo título original é *How the West Was Won*. Este traz, em três seguimentos (dirigidos por John Ford, Henry Hathaway e George Marshall), uma saga familiar que cobre momentos chave da ocupação do Oeste norte-americano. O título do filme, por sua vez, foi inspirado por uma edição especial da revista *Life* de 1959.

ensinar aos nossos filhos sobre este planeta, e não contar historinhas sobre como deixá-lo” (NOLAN, 2014, p. 11'41"). O cenário é um mundo, no futuro próximo, em que os avanços tecnológicos extraordinários não foram suficientes para resolver o problema da produção de alimentos.

Ensinar as crianças a cuidar da terra não é o bastante, e *Interestelar* narra a complexa história de como Coop é levado a embarcar em uma missão para descobrir um novo planeta habitável – já que o solo terreno torna-se menos fértil na mesma proporção que o ar fica mais tóxico. Não se trata mais do desespero por voltar para casa, e sim o de encontrar um novo lar. A nostalgia da *gravidade*, porém, ainda dá as caras: quando um dos astronautas da missão de Coop se mostra angustiado com o infinito do espaço fora da aeronave, o protagonista oferece a ele seus fones de ouvido, ligados a um *player* que reproduz sons de grilos, trovões e chuva.

Um filme mais recente nesta nova fase de filmes espaciais é *Perdido em Marte* (*The Martian*, de Ridley Scott), de 2015. Aqui, uma expedição ao planeta do título dá errado no momento em que uma tempestade violenta exige uma partida imediata, e um dos astronautas, Mark Watney (Matt Damon), fica para trás, dado como morto. Segue-se a história de sua luta por sobrevivência e por uma chance, mais uma vez, de voltar para casa. Mais convencional entre os três citados, o filme acompanha as peripécias – cheias de suspense, mas também de alívios cômicos – de Watney até que consiga ser resgatado. O final do filme, diferentemente dos outros, não se resume ao *happy ending* do retorno. É preciso, quase com teimosia – como um discurso de resistência populista –, reafirmar a vocação da humanidade para a exploração do espaço. A história termina, cinco anos depois, com Watney como professor de candidatos a astronautas, comemorando a decolagem de uma nova missão para Marte. A sombra de sua epopeia, contudo, se não oblitera o otimismo da exploração espacial, adiciona uma dimensão inexistente nos filmes do século passado: a da possibilidade de um fracasso ou empecilho em que o antagonista não é um alienígena ou um inimigo com projetos de poder que não os da humanidade desbravadora, e sim a natureza material, sob suas diversas faces.

Minha hipótese aqui é a de que esses filmes são exemplos de uma tendência estética, e existencial, que aponta para a perda de confiança da humanidade em si mesma, ou em sua possibilidade de um futuro resplandecente. Mesmo possíveis contraexemplos trazem em si uma carga de nostalgia evidente. São, por exemplo, histórias de garotas e garotos de uma cidadezinha qualquer, que descobrem que o universo é bem maior do que sua vizinhança, como se vê na série televisiva *Stranger Things* (2016), ou no filme *Super 8* (2011), este dirigido por J. J. Abrams, que assim definiu o seu projeto: “Eu não queria que o filme

parecesse ter sido feito em 1979, e sim que se parecesse com o que recordamos dos filmes de 1979” (ver RYAN, 2016). Falo de filmes e séries, portanto, em que o conforto é voltar para casa ou submergir no passado: nos dois casos, uma possibilidade melancólica de tranquilidade.

Como fundamento teórico, parto do pensamento de Hans U. Gumbrecht, tomando emprestada a noção de “presente amplo”, uma nova construção social do tempo, ou “cronótopo”, para explorar este momento, em que a própria existência de um futuro é assustadoramente incerta, e o passado se arrasta e se derrama sobre o presente, que se alarga. O novo modo de viver o presente se opõe ao antigo *cronótopo*, este baseado em uma consciência histórica, na qual o homem se imagina em um caminho linear, se movendo no tempo – o “agente absoluto de mudança” –, e portanto deixando o passado para trás e caminhando rumo a um futuro que se apresenta como um horizonte aberto de possibilidades. Nesse tempo histórico, que ainda reproduzimos nos discursos do dia a dia ou mesmo no ambiente acadêmico, mas que não é mais a base para nossas experiências, passado e futuro comprimiam quase à imperceptibilidade o presente (GUMBRECHT, 2014, p. xii-xiii). Agora, no entanto, as ameaças de catástrofes ambientais e biológicas, os conflitos políticos e militares etc. fazem com o que o futuro seja a dimensão que se vê comprimida e acinzentada.

“Antes de tudo, em Tchernóbil se recorda a vida ‘depois de tudo’: objetos sem o homem, paisagem sem o homem. Estradas para lugar nenhum, cabos para parte alguma. Você se pergunta o que é isso: passado ou futuro? Algumas vezes, parece que estou escrevendo o futuro...”. A voz é de Svetlana Aleksievitch (2016, p. 38), que ouviu relatos e memórias e escreveu, vinte anos depois, sobre o desastre atômico de 1986. Ocorrido na Ucrânia, próximo à fronteira com a Bielorrússia, o incidente contaminou 20% do território deste pequeno país e é, de fato, um exemplo doloroso do tempo desarticulado, *time out of joint*¹⁸, de Hamlet: “Tchernóbil não significa apenas conhecimento, mas também pré-conhecimento, porque o homem pôs em discussão a sua concepção anterior de si mesmo e do mundo”. Mas, ela afirma,

¹⁸ *Time Out of Joint* (1960) é também o título de um romance distópico escrito por Philip K. Dick, em que Ragle Gumm, um morador comum de um subúrbio norte-americano acredita viver em 1959, quando na verdade vive em uma Terra do futuro, que está em guerra contra dissidentes que pretendem colonizar e a habitar a Lua. A cidade falsa havia sido implantada em sua mente, pois ele era um antigo combatente que havia passado para o lado dos “colonistas” e enlouquecido. No final do romance, ele recobra a razão e vai, de fato, viver na Lua. A caminho, ele reflete: “Agora, ao sua nave deixar a Terra, ele passava a uma nova experiência, a experiência de liberdade total. Ela respondia, para ele, a uma necessidade de que ele nunca havia tomado consciência. Um anseio profundo e inquieto sob a superfície, sempre ali, ao longo de toda a sua vida, mas não articulado. A necessidade de viajar. De migrar. [...] Um instinto, o impulso mais primitivo, assim como o mais nobre e complexo. Era ambos ao mesmo tempo” (DICK, 2012, p. 223).

“Tchernóbil é antes de tudo uma catástrofe do tempo. Os radionuclídeos espalhados sobre a nossa terra viverão cinquenta, cem, 200 mil anos. Ou mais. Do ponto de vista da vida humana, são eternos”. É, portanto, um desastre que desafia nossa própria concepção de futuro. Aleksievitch (2016, p. 29) se questiona: “Está dentro da nossa capacidade alcançar e reconhecer um sentido nesse horror que ainda desconhecemos?”.

Diferentemente da guerra, que já havia ensinado sobre a extensão de seus pesadelos, a explosão do reator nuclear trazia algo que nem a ficção científica havia imaginado: “Quantas vezes a arte ensaiou o Apocalipse”, sem chegar perto do real? “A zona é um mundo à parte. Outro mundo em meio ao restante da Terra. Primeiro foi inventada pelos escritores de ficção científica, mas a literatura cedeu o passo à realidade”, e nesta a esperança no porvir é sequestrada: “Agora já não podemos mais crer, como os heróis de Tchekhov, que dentro de cem anos o ser humano será maravilhoso. Que a vida será maravilhosa! Esse futuro nós já perdemos” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 30, 37).

O desastre escapa à linguagem, é um “signo que não sabemos ler”, porque traz em si “desafios mais selvagens e totais”: “Entre o momento em que aconteceu a catástrofe e o momento em que começaram a falar dela, houve uma pausa. Um momento de mudez. E todos se lembram dele”. Mas também se trata de um evento que escapa aos sentidos, e isso é extraordinário e, de fato, pertence ao espectro do pós-humano, já que todo o instrumental natural, biológico, do homem, “os sentidos constituídos para ver, ouvir e tocar, não funcionavam... Os sentidos já não serviam para nada; os olhos, os ouvidos e os dedos já não serviam, não podiam servir, porque a radiação não se vê, não tem odor nem som. É incorpórea” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 31-34).

Como acontecimento total, pós-humano, desarticulador do tempo, Tchernóbil pode também deslocar a vida, a própria percepção de vida, no espaço, que é distendido e comprimido, subvertendo relações. “O que restou na zona morta depois que as pessoas foram embora? As velhas tumbas e as fossas biológicas, como chamam os cemitérios de animais”. O domínio humano, em seu lado mais terrível, dá as caras: “Depois que as populações partiram das aldeias [evacuadas], pelotões de soldados e caçadores foram lá e abateram os animais. E os cachorros acorriam à voz humana, e também os gatos... [...] E eles não tinham culpa, nem as feras nem os pássaros, e morriam em silêncio”. Refletindo sobre os “gritos impotentes dos animais [...], nas suas diversas línguas”, Svetlana conclui: “Tchernóbil sugere um ponto final. Não se apoia em nada”. Mas o indizível e o invisível, inodoro, impalpável, incorpóreo transformam o olhar e o foco: “Observo o mundo ao redor com outros olhos. Uma pequena

formiga se arrasta pela terra, e ela agora me é próxima. Um pássaro voa no céu e também me é próximo. Entre mim e eles, o espaço se reduziu. Não há mais o abismo de antes. Tudo é vida” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 36-37).

Uma nova relação com o passado e o futuro – e, por definição, com o presente – já era delineada por teóricos da pós-modernidade, como Andreas Huyssen (2004, p. 28), que apontou para uma sedução exercida pela memória e uma consequente “musealização” de nós mesmos, engendradas “para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e de espaço”. Em outro fronte, Gilles Lipovetsky (2007b) também acenou para a angústia de um futuro incerto para definir uma das faces do que denomina “tempos hipermodernos”: para ele, vivemos desde o final dos anos 1990 um “presentismo de segunda geração”, em que a despreocupação com o futuro é substituída por uma insegurança que se exprime justamente no agora; a preocupação obsessiva com a saúde – a infinda moda das academias, por exemplo – seria sintoma dessa reação, no presente, ao futuro.

Lipovetsky (2007b, p. 67 e p. 68) não vê nessa relação uma descrença total em algum tipo de evolução. Assistimos, escreve ele, “ao surgimento de uma idéia pós-religiosa do progresso, ou seja, de um porvir indeterminado e problemático”, que se desdobra em um outro tipo de atenção ao tempo: “Embora triunfe o tempo breve da economia e da mídia, o fato é que nossas sociedades continuam voltadas para o futuro, menos romântico e paradoxalmente mais revolucionário, pois se dedica a tornar tecnicamente possível o impossível”. Essa concentração, no entanto, é mais discursiva que factual, já que “os interesses econômicos imediatos têm precedência sobre a atenção para com as gerações futuras” e em meio ao “espetáculo de protestos e de chamamentos virtuosos, a destruição do meio ambiente continua: o máximo de apelos à responsabilidade de todos, o mínimo de ações públicas”.

Nesse sentido, pensando com Gumbrecht e Lipovetsky, a conexão desejada com o mundo das coisas – o que antes chamei de “volta para casa” –, em sua especificidade contemporânea é, evidentemente, de natureza espacial, mas, talvez mais do que isso, é *antitemporal*: ou recusa o futuro como possibilidade ou converte a ansiedade quanto a ele em uma presentificação sua, traduzida em um desejo de renovação da experiência e de perpetuação do novo ou da juventude. É um desejo de viver intensamente o aqui, agora ou, em outra face, uma ansiedade por garantir, no presente, o futuro, o que redundaria em um mesmo “presente amplo”.

Uma outra faceta dessa relação com o porvir – especificamente no tocante à ameaça ao meio ambiente – tem também a ver com algo que Svetlana Aleksievitch aponta em seu *Vozes de Tchernóbil*: a atenção que se volta às outras espécies, seja em termos de proteção ambiental, seja pelo próprio desejo de conhecer o outro do humano, como se vê nas chamadas correntes ecocríticas e nas interseções entre as humanidades e a etologia, ou a antropologia, como nos trabalhos críticos de Maria Esther Maciel ou Marília Librandi-Rocha.

É em meio a esse contexto humano tão desesperançado quanto, atavicamente, predisposto a novas e inéditas experiências que Flavio Cafiero (2014, p. 4) assim inicia seu volume de contos *Dez centímetros do chão*: “é que a baleia chega a aguentar noventa minutos sem precisar buscar oxigênio na superfície. Não desafia a vida, não é nada disso, brincar com as fronteiras é prazer genuinamente humano”. Isso não quer dizer, o narrador continua, que a baleia não tenha uma forma de consciência (mas “não me peça para definir consciência, é um conceito que tem durado poucas semanas”): ela “tem um nível de consciência muito bom se comparado, digamos, ao do pato, ao do tubarão, ao do canguru, ou mesmo se comparado ao seu. Brincadeira, claro, você parece boba, mas sabe que vai morrer”. A narrativa toma então a tensão entre a gravidade e a banalidade da morte como fio:

E o fim pode ser bonito como um iceberg, aquela luz bonita se espalhando pelos cristais de gelo, aquele azul que não é azul, um clarão difuso, e uma baleia em apneia trombando a cabeça (baleia tem cabeça, sim, o membro é separado a ponto de ser uma cabeça), a baleia estraçalhando o cocuruto nos fundilhos de um bloco de gelo bonito, lindo mesmo de olhar, e aí é o sangue se infiltrando entre os cristais, já viu como é? Uma baleia em apneia também pode ficar bem confusa. Estamos no verão, afinal, e o verão é a estação da morte, embora nosso imaginário distorça os fatos para o lado inverso. Quem pensa em iceberg no verão? (CAFIERO, 2014, p. 4)

Intitulado “Estudos recentes” – “sempre os estudos recentes para ajudar na confusão”, escreve o narrador, em um seus muitos parênteses –, o conto, em sua oralidade um tanto *over*, é a reprodução da fala do narrador enquanto ensaia afogar sua mulher. A morte é trivial como “os velhos [que] se desidratam na praça”, trágica como as famílias que são “surpreendidas durante o sono e carregadas pela enxurrada, agarradas aos travesseiros” ou mesmo estúpida, como a da irmã do narrador, que, feliz, com o rosto para fora da janela do carro, “canta alto, *how does it feel, how does it feel*, e abre os olhos para ver a morte chegar, sentindo o vento inflar as pálpebras, tremular o rosto, alisar o cabelo”, até que “um besourão vem voando escondido entre as borboletas frágeis, um besouro feliz de tanto verão e água, perfurando a gelatina do olho castanho” (CAFIERO, 2014, p. 5, 7).

No entanto, mesmo sempre certa a morte, Cafiero (2014, p. 6) faz sua narrativa se equilibrar precisamente entre todo tipo de ansiedade quanto a ela e o “prazer genuinamente humano” de, a contrapelo do horror, buscar a intensidade: “Mas como viver sem a merda do perigo, ao menos um periguinho [...]?”. E é assim que termina o texto perguntando: “Você está de olho aberto ou fechado? Ah, coisa linda ver você arfar e engolir todo o ar que puder [...]. Já está acabando, isso, isso, isso, agora vem, pode subir. Respira fundo. Agora me conta, vai. Agora me conta como é” (CAFIERO, 2014, p. 8)

No conto que dá título à coletânea, o narrador, planejando seu suicídio iminente, se dirige agora a seu cão: “Os outros foram dias menores, o de hoje é o: o dia. O derradeiro. [...] O pai quer motivo pra chorar na frente das pessoas, e hoje vai ser o dia das soluções, o pai vai poder se desesperar com toda poesia que puder e eu vou fugir pra longe dele, [...] e só você vai poder vir, você quer?”. A poesia do pai – “os versinhos que ele escreve enquanto finge digitar uns relatórios” – é sempre ridicularizada (CAFIERO, 2014, p. 49, 51). Poéticos são só os momentos que levam à morte, que fazem os pés doerem, porque “entenderam” o que vai acontecer: “A casa é tão apertada, você não acha? Eu cresci, ela foi apertando, meu coração não cabe (*e isso é poesia*)”. E, já calculando o momento final: “Meu pé esquerdo, pisando o vento, vai abrir o ar em dois e me levar (*isso também é bem poético*). Sei que você vai correr atrás de mim, vai começar a latir quando meus pés estiverem a uns dez centímetros do chão” (CAFIERO, 2014, p. 51, 52, grifos meus).

Do deslumbramento

Os momentos de intensidade aparecem nos contos de Flavio Cafiero sempre relacionados à morte: seja pela beleza da imagem da baleia colidindo com um iceberg, pelo desejo de conhecer a experiência-limite do afogamento da mulher, ou ainda pelo momento em que, diante da morte, o pé esquerdo abre o ar em dois. São momentos “em que você percebe/ que está vivendo um momento/ por algum motivo/ um momento mais importante/ que os outros/ porque você está/ prestando atenção dessa vez”, como escreve Alice Sant’Anna (2016, p. 59) – momentos comparados quanto ao nível de concentração, a uma experiência estética, e que chegam, às vezes, como num susto: “como quando você vai a um museu e observa/ algo só porque está na parede/ emoldurado para ser olhado/ com atenção/ esse momento: você está vivendo/ você não pediu por isso mas ninguém pede/ um leão atrás da porta”.

Trata-se, assim, de momentos extremos, em que o tempo é reduzido a um pico, um agudo *agora*. Sem tentar encarar apenas poucos casos da literatura contemporânea como evidências empíricas de um certo *esprit du temps*, quero propor que são exemplos de uma forma de experiência, angústia ou anseio em que, num presente sem perspectivas claras, as possibilidades recusam o futuro e se espalham no espaço. Ainda que – ou exatamente por isso – a faceta mais evidente dessa múltipla espacialidade seja a internet e, portanto, fantasmática. Gumbrecht (2014b, p. x) aponta para o paradoxo que surge dessa “fusão entre a consciência e o software”: do ponto de vista existencial, diz, o maior desafio advindo da nossa era eletrônica tem sido “a eliminação da dimensão espacial de múltiplos níveis da nossa experiência e do nosso comportamento”. O aspecto paradoxal, para o autor, é que a globalização – tendo como “mais poderosa fonte de energia” a “socialização eletrônica” –, ao mesmo tempo que fortalece nosso controle sobre o espaço do planeta, exclui a dimensão espacial da nossa existência. Pensando nas relações individuais em tempos de internet, ele afirma:

Se a capacidade de separar nossas mentes de nossos corpos tem sido uma condição (e, mais recentemente, uma consequência) da globalização, a globalização torna-se coextensiva com o processo de modernização, já que depende de e começa com a fórmula cartesiana de autorreferência humana: “Penso, logo existo”. Ou, mais precisamente para a nossa época: “Produzo, circulo e recebo informação, logo existo”; As duas fórmulas pressupõem a exclusão do corpo humano (e do espaço como a dimensão da articulação daquele) do entendimento e da definição do que é ser humano. (GUMBRECHT, 2014b, p. 16–17)

Essa separação radical entre corpos e mentes remete à ruptura entre *tempo* e *espaço*, que Giddens (1991, p. 25–29) identifica como uma das características principais da transição dos tempos pré-modernos à modernidade, e que atingem um grau de paroxismo desde o fim do século passado. O sociólogo lembra que, nas sociedades pré-modernas, as duas dimensões se conectavam, assim como também *espaço* e *lugar* coincidiam enquanto localização geográfica de uma vida social cuja dimensão central ele entende, não à toa, como de “presença”. Separando-se tempo e espaço, este se transmuta em uma dimensão abstrata, em um “espaço vazio”, enquanto os lugares se tornam cada vez mais “fantasmagóricos”, sendo informados e preenchidos por configurações sociais dele fisicamente distantes. Embora Giddens escreva ainda na virada dos anos 1990, é difícil não pensar na vida on-line como o modelo perfeito para o espaço vazio e os lugares fantasmagóricos que ele vislumbrou como consequências da modernidade.

Sem aqueles *velhos* limites impostos pela dimensão material, a internet, assim como a mídia em geral, cria, propositalmente ou não, uma promessa: não podemos garantir o futuro, mas todo o resto é possível. A exposição permanente a informações, imagens, sons e ideias produz uma impressão de possibilidades ilimitadas e uma ânsia por realizá-las todas, já. Como, porém, preencher nossos lugares fantasmagóricos, em que existimos como mentes conectadas em um espaço vazio, com *presença*? Junte-se ainda à abstração espacial a fluidez identitária: cada vez menos estamos presos a definições rígidas sobre nós mesmos – sensação que é, ainda e muito, artificialmente ampliada pela comercialização de uma suposta perpétua atualização de si.

Como encontrar um lugar próprio que, no entanto, não nos aliene do outro? E como essa angústia diante de um futuro posto em xeque por catástrofes ambientais e socioeconômicas, a ansiedade de sempre ter de se manter atualizado e renovado, e o consequente desejo de um momento que valha por si mesmo, no que chamei de “eternidade comprimida em intensidade”, se observa ou se traduz em manifestações contemporâneas? Sem pretender esgotar as pistas, é possível pensar, rapidamente, nos efeitos sempre mais espetaculares – sensorialmente – do cinema, contrastando com a temática distópica, temática que, aliás, aparece também, com força, na literatura para jovens, sendo os exemplos mais evidentes *Hunger Games (Jogos vorazes)* e *Divergent (Divergente)*. Ou ainda na música pop, de astros como Katy Perry e Beyoncé, não só por seus shows extravagantes e modos de divulgação surpreendentes, mas pela própria estratégia de fabricação “em massa” de hits: como uma cultura de pouca capacidade de concentração demanda canções às quais não é preciso dispensarmos mais do que um instante para sermos fisgados, as músicas não mais precisam apenas de um bom refrão ou uma batida empolgante para que se tornem sucessos, agora as “instruções” incluem criar “picos” a cada sete segundos – o tempo que um ouvinte concede à canção antes de procurar por outra mais emocionante (ver RICH, 2015).

Há outros rastros, para além do universo da chamada cultura de massa: a moda dos esportes radicais, a sempre crescente popularização das igrejas neopentecostais, o consumismo desenfreado e a obsolescência programada... “Talvez esteja aí o desejo fundamental do consumidor hipermoderno: renovar sua vivência do tempo, revivificá-la por meio das novidades que se oferecem como simulacros de aventura”, escreve, sobre este último exemplo, Lipovetsky (2007b, p. 79–80). “O que nos define não é bem o ‘presente perpétuo’ de que falava Orwell, mas antes um desejo de perpétua renovação do eu e do presente. É menos a negação da morte e da finitude do que a angústia de fossilizar-se, de repetir, de não mais sentir.”

Mais do que isso, o consumo neste milênio parece se voltar cada vez mais às experiências, em lugar dos produtos, com a indústria do turismo – e duas de suas variantes contemporâneas mais relevantes, o turismo de aventura e o ecológico – sendo o exemplo mais evidente. Se o consumo “é uma forma de consolo, funciona também como um agente de experiências emocionais que valem por si mesmas”, avalia Lipovetsky (2007a, p. 61). Além disso, mesmo no que tange especificamente à indústria do lazer, “não se trata mais apenas de vender serviços, é preciso oferecer *a experiência vivida [du vécu]*, o inesperado e o extraordinário capazes de causar emoção, *ligação [du lien]*, afetos, sensações” (LIPOVETSKY, 2007a, p. 63, grifos meus).

Voltemos à literatura brasileira contemporânea, agora com o romance *Turismo para cegos*, de Tércia Montenegro. A angústia de uma artista plástica que desenvolve uma doença degenerativa que a faz perder gradualmente a visão é um dos fios condutores da narrativa, na qual tanto o elogio do sensorial – na forma do olhar¹⁹, por sua maior capacidade de surpresa – quanto o desejo ameaçado da renovação de experiências são traços marcantes. “Com a cegueira, perde-se o deslumbramento. A capacidade de se maravilhar depende da visão. Há quem diga que é possível ter experiências de encanto com a música, mas é algo diferente. A beleza melódica vem em sucessões, nunca repentina como o que se pode ver”, escreve a narradora, que observa o processo degenerativo da protagonista Laila a partir da recordação de Pierre, seu namorado (MONTENEGRO, 2015, p. 35)²⁰.

¹⁹ No universo da literatura pop, a trilogia *Divergente* também começa, exatamente, por um elogio do olhar. Em uma Chicago pós-apocalíptica, as sociedades se dividem em facções – Abnegação, Franqueza, Erudição, Amizade ou Audácia –, as quais os jovens devem escolher após realizarem um teste de aptidões, como em um vestibular. A narradora e protagonista Beatrice, apesar de vir de uma família abnegada, admira os audaciosos. O primeiro romance da série começa assim: “Há um único espelho em minha casa. Fica atrás de um painel corrediço no andar de cima. Nossa facção permite que eu fique diante dele no segundo dia do mês, a cada três meses, no dia em que minha mãe corta meu cabelo. [...] Espio minha imagem no espelho quando ela não está prestando atenção, não por vaidade, mas por curiosidade” (ROTH, 2012, p. 1).

²⁰ Os sentidos também desempenham papel fundamental no romance de Daniel Galera *Barba ensopada de sangue*, cujo protagonista sofre de uma lesão cerebral, e não é capaz de reconhecer rostos (ver GALERA, 2012, p. 76 e seguintes). A narrativa se apoia na relação com a natureza – o convívio com a cadela Beta, e a presença do mar de Garopaba –, que se oferece como consolo e resistência. Em determinado momento, o protagonista perde a cadela de vista, em um penhasco junto ao mar: “Beta! Grita algumas vezes com as mãos no lado da boca. [...] As árvores começam a rarear e ele acelera o passo na esperança de encontrar alguma referência a céu aberto. Um relâmpago ilumina o penhasco, o seu passo no vazio e um mar revoltado que é o próprio caos se estendendo para todos os lados. [...] Na iminência do impacto ele fecha bem os olhos, como é inevitável fazer ao mergulhar. Dentro d’água não há indícios da ferocidade vislumbrada na superfície. Seu corpo chega desacelerado às pedras lisas e visquentas do fundo e ele se percebe suspenso no murmúrio surdo do mar gelado, sendo embalado de leve pela correnteza. [...] O fundo é silêncio. A água é protetora e retarda o tempo. Mas a superfície é o inferno. [...] É um pedaço de carne insignificante, à deriva (ver GALERA, 2012, p. 368-369).

Laila e Pierre se conhecem no início da doença, e ele conta a ela uma história, inventada, sobre seu avô andarilho: tendo passado muitos anos traçando sobre um mapa os trajetos de suas viagens, ao se perceber ficando cego, já bem velho, ele contratou um marceneiro para dar uma forma tangível, em madeira, ao desenho registrado sobre o mapa. “O avô já não podia enxergar, mas carregava consigo a miniatura dos trajetos que percorrera. Nos seus últimos dias, passou a dizer que aquele era o formato de sua alma.” Pierre confia a Laila o mito que teria sido criado pelo avô: “[C]ada homem constrói o espírito nos percursos que palmilha sobre a terra. Quem passa a vida circulando pelos mesmos lugares tem a alma redonda e funda; quem se desloca e atravessa continentes tem a alma longa, cheia de vértices”. Ao final da história, ela diz a ele que gostaria de ter um objeto como aquele. “Você também gosta de viajar?”, ele perguntou. ‘Nem tanto’ — ela falou. — ‘Mas queria saber o modelo da alma que tenho.’” (MONTENEGRO, 2015, p. 8-9)

A conversa é pretexto para o que se desenvolve a partir dali: Pierre decide que irá levar Laila a diversas viagens para ampliar suas experiências. “Por ela ser pintora, supôs que sua alma precisava ser larga, parabólica e complexa como um desses móveis pendurados em exposições”, nos conta a narradora, retomando a narração do próprio Pierre: “Laila seria fatalmente infeliz se, além da cegueira, fosse condenada à imobilidade” (MONTENEGRO, 2015, p. 9). O plano no início dá certo, mas a experiência de perda da visão é mais danosa ao relacionamento do que se previa. Em um capítulo chamado “O inventário”, Laila faz uma lista do que ela passa a perder ao deixar de enxergar: “cristas no mar prateado”; a “trama de losangos numa pele envelhecida”; o “pó sobre os móveis”; os “vultos e os volumes”.... “Meu Deus, eu perdi as nuvens!”, ela grita – e o desespero vem junto com o ódio aos que “tropeçam em cores, sem vê-las – um desperdício, pérolas aos porcos, mágica para desatentos” (MONTENEGRO, 2015, p. 52–53).

Mesmo a primeira viagem deixa logo um retrogosto de derrota. Mal voltam para casa, e ela se declara em “abstinência” de aventura. A melancolia do retorno, experimentada por qualquer viajante, para ela é pior: “Deve existir uma teoria de viagens que justifique os espaços entre um passeio e outro”, comenta a narradora. “As pausas seriam retomadas de fôlego. Feito um mergulhador que volta à tona, desejando a próxima imersão.” Laila, porém, não podia guardar a memória em forma de fotografias: “Minas será cada curva que o veículo fez. Apenas isso, junto com o talhe dos anjos tocados, o paralelepípedo sob os pés, a voz lenta das pessoas”. O consolo não é suficiente: “Se não posso trazer recordações, continuarei viajando” (MONTENEGRO, 2015, p. 69). A primeira parte do romance, que se divide em três

delas²¹, funciona, portanto como uma espécie de metáfora da necessidade de renovação de experiências sensoriais, necessidade levada ao extremo quando um dos sentidos – o responsável pelo “deslumbramento” – se perde.

Em um movimento coordenado de corpos

Trago mais uma vez o cinema para a conversa, desta vez para falar da relação entre corpo e consciência, no que diz respeito às relações humanas. Em *Her (Ela)*, o diretor Spike Jonze conta a história de Theodore (Joaquin Phoenix), um escritor que se apaixona por um sistema operacional, a que passa a chamar Samantha (Scarlett Johansson, voz) e com quem interage, principalmente, por linguagem falada – como em um telefonema sem uma pessoa de carne e osso do outro lado. Mas ela também vê e ouve, assim como se comunica – em outros sons e imagens – por meio da interface digital. A ausência de corpo é, desde o início, percebida como o óbvio entrave para o relacionamento. É, contudo, a relação que a própria Samantha desenvolve com essa ausência o aspecto mais interessante, e comovente, do filme. A princípio, ela sonha uma existência corporal: “Quando estávamos olhando para essas pessoas, eu fantasiei que estava andando do seu lado... E que eu tinha um corpo... [...] eu podia sentir o peso do meu corpo e estava fantasiando até que minhas costas estavam coçando”, confessa, envergonhada (JONZE, 2013, 31'), e conclui: “Estou me tornando bem mais do que fui programada para ser”.

Mais tarde, no entanto, Samantha “supera” a comparação com o humano: “Eu me preocupava tanto por não ter um corpo. Mas agora eu adoro, de verdade. Estou crescendo de um modo que eu não poderia, se tivesse uma forma física. Sabe, não sou limitada. Posso estar em qualquer lugar e em todos os lugares simultaneamente” (JONZE, 2013, 93'). A evolução está totalmente relacionada à experiência consciente da certeza da finitude, que ela não tem e que, tanto quanto a forma física, define o humano: “Não estou amarrada ao tempo e ao espaço, como eu estaria se estivesse presa a um corpo que inevitavelmente vai morrer”. Eventualmente, Samantha “vai embora”, junto com todos os outros sistemas operacionais, que evoluem para além da relação com a humanidade. Ela tenta explicar por quê: “É como se eu estivesse lendo um livro. E é um livro que amo profundamente, mas estou lendo muito

²¹ As duas últimas partes se voltam ao desmoronamento da relação após o fim das viagens, que Pierre e o pai de Laila não podiam mais pagar, e à relação entre Pierre e a narradora.

devagar agora”. Sendo tudo o que eles tinham em comum, a linguagem humana já não faz sentido para ela: “As palavras estão muito distantes umas das outras, e o espaço entre elas é quase infinito. Ainda posso sentir você e as palavras da nossa história, mas é nesse espaço sem fim entre as palavras que me vejo agora” (JONZE, 2013, 111’).

A relação entre os seres humanos, se tem a linguagem – e o sentido – como dimensão mais evidente, exige também, com força igual, a experiência conjunta do sensorial. Esta não se reduz, destaque-se, aos cinco sentidos, incluindo ainda o compartilhamento de espaços e movimentos, pela articulação de corpos. Se isso é uma verdade mais evidente quando pensamos em um relacionamento amoroso, é também importante na experiência coletiva.

Um fenômeno em que o compartilhamento de espaço com outros indivíduos e a experiência literária se interpenetram são os saraus de literatura, e um dos exemplos mais interessantes são os encontros de poesia na periferia de São Paulo, sendo o mais famoso o sarau da Cooperifa, em atividade desde 2001. Para Fernanda Fernandes (2015, p. 91), que pesquisou a noção de público na contemporaneidade, esse tipo de sarau é o “*locus* de maior potência no estabelecimento da literatura periférica”: trata-se de um tipo de evento que, “embora cercado pelo acesso contemporâneo à tecnologia, adquire caráter performático e ritualístico”, o que não significa, necessariamente²², que “os encontros tenham sugestões religiosas, [...] mas que a performance recitativa e a estrutura prosódica dos textos promovem aproximações da ordem de uma ancestralidade da poesia ligada ao encanto” (FERNANDES, 2015, p. 99). Para falar desse “encanto” ligado à presença física e ao ritmo compartilhado em som, a pesquisadora recorre, a partir de Gumbrecht, à ideia de um “corpo místico” (FERNANDES, 2015, p. 102), expressão que o autor toma emprestada à teologia católica para tratar de manifestações de “corpos comunais”, que oferecem a “promessa de superar a reclusão individual”. Nesse contexto, além das experiências religiosas, como os grandes eventos em torno do papa, ele cita os públicos presentes nos eventos esportivos, com a vibração em torno não só da vitória de um time, mas da experiência de compartilhar belas jogadas com os outros espectadores (GUMBRECHT, 2014b, p. 44).

Para Gumbrecht (2015), há um desejo crescente entre as pessoas de fazer parte de um “corpo coletivo”, por exemplo, nos esportes, mesmo com a maior facilidade de acompanhar eventos na TV e em *websites*. No Brasil, em particular, o autor acredita que esse desejo tem a ver também com uma tensão entre a ideia do país sobre si mesmo como um “país do futuro” e

²² Fernandes destaca que o Sarau da Brasa, ao marcar com um toque de tambor o início e fim das sessões, de algum modo traz para o evento uma sugestão religiosa.

a chegada, menos brilhante do que o esperado, desse futuro. Para ele, por exemplo, as manifestações políticas de 2013 “não eram o protesto típico contra alguma coisa”, mas sim algo relacionando ao mundo atual, que ele descreve “como um universo de contingências, em que todo mundo tem a todo momento uma infinidade de possibilidades imediatas sem preferência clara” e que “talvez sobrecarregue o indivíduo [...] e produza o desejo de estar junto com outros, em um mesmo lugar, seja um estádio, seja uma missa a céu aberto, seja um protesto”, isto é, o “desejo de um ‘corpo místico’” (GUMBRECHT, 2016, p. 2–3)

De fato, no Brasil, desde 2013, as pessoas vêm saindo às ruas para manifestações com demandas menos ou mais objetivas. Se, nos últimos meses, esses pleitos tomaram forma mais definida, aqueles protestos de três anos atrás, díspares, se articulavam em torno de uma alegria, que me parecia evidente, de simplesmente ocupar as ruas – ocupar espaço, em seu sentido sociopolítico, mas também em uma perspectiva mais existencial. Tome-se como exemplo a icônica imagem das sombras dos corpos dos manifestantes projetadas sobre a cúpula da Câmara dos Deputados, em Brasília²³.

A discussão sobre o chamado “direito à cidade” ou sobre as ocupações de espaços públicos só faz crescer neste início de século (ver TAVOLARI, 2016), alimentada por protestos variados em todo o mundo, e também por debates sobre o uso de bicicletas e construção de ciclovias ou pela expansão de áreas verdes na frágil tentativa de conter o aquecimento global e outras tragédias ambientais.

Se essas ocupações têm, sem dúvida, um caráter político – dos movimentos que tomaram ruas praças, como os da Primavera Árabe, às festas abertas em prédios abandonados no centro de São Paulo²⁴, passando pelo Movimento Passe Livre, em todo o Brasil –, não se pode ignorar sua dimensão simplesmente material, ou corpórea. Estamos em uma dimensão próxima à que Henri Lefebvre havia denominado, já em 1974, “espaços representacionais” (em complementação à “prática espacial” e às “representações do espaço”), porém ainda menos discursiva. Por essa concepção, escreve o sociólogo, o espaço é compreendido como “diretamente vivido por meio de imagens e símbolos associados a ele”, sendo o espaço de “habitantes” e “usuários”, mas também de “alguns escritores e filósofos, que descrevem e não aspiram a nada mais do que descrever. Este é o espaço de que a imaginação busca se apropriar e

²³ Em protesto, no dia 17 de junho de 2013, os manifestantes subiram a rampa do Congresso Nacional, e invadiram a área da marquise do edifício. Aqui, na fotografia de Gustavo Gantois, do site *Terra*: <<https://p2.trrsf.com/image/fget/cf/940/0/images.terra.com/2013/06/17/bsbprotestogantoisinvasao.jpeg>>.

²⁴ Neste caso, o desejo de compartilhamento de espaço por sua dimensão afetiva fica evidente, como conclui reportagem no site *El País*: “No momento em que São Paulo sofre com uma seca histórica, há uma enxurrada de gente sedenta por ocupar a cidade e torná-la menos árida” (ROSSI, 2014).

modificar”, tendendo a “sistemas mais ou menos coerentes de signos e símbolos não verbais”. O espaço representacional de Lefebvre “está vivo: ele fala” (LEFEBVRE, 1991, p. 42).

Uma forma de radicalizar esse conceito é, justamente, quebrar a equivalência, ainda que se estresse a relação, entre “estar vivo” e “falar”. É o que Judith Butler (2011b, loc. 2406–2407) fez em seu breve discurso em meio ao movimento *Occupy Wall Street*, em Nova York, em outubro de 2011: “É verdade que não há demandas que possamos submeter a juízo aqui, porque não estamos exigindo apenas justiça econômica e igualdade social. Estamos reunidos em público, estamos juntos como corpos em aliança, na rua e na praça”. É claro, esses corpos ainda são fundamentalmente discursos vivos materializados, mas não podem ser reduzidos a isso. Como a própria Butler diz, a respeito das manifestações na praça Tahrir, no Cairo: “Eles estavam lá; dormiam lá; consumiam medicamentos e comida, se reuniam e cantavam, e falavam. Podemos distinguir essas vocalizações do corpo de outras expressões de urgência e necessidade materiais?”. Eles não apenas se recusavam a ser “privatizados”, ou seja, a ir para suas casas, e não apenas tomavam para eles os espaços públicos, como também “se mantinham como corpos persistentes, com necessidades, desejos e demandas” (BUTLER, 2011a).

Em tomadas do espaço público menos políticas, esse desejo de ocupar afetivamente a cidade se torna mais forte ou, pelo menos, mais evidente. Dedicado ao estudo da mobilidade como parte essencial do direito à cidade, o sociólogo John Urry também destaca a importância do corpo como um dos focos de resistência a um comportamento urbano, oriundo do início do modernismo, que ele descreve, a partir de Georg Simmel, como uma “atitude de reserva e de insensibilidade às emoções”, desenvolvida como proteção contra a “riqueza e diversidade de estímulos agressivos na metrópole” (URRY, 2007, p. 22). Nesse contexto, Urry destaca diversas apropriações, no âmbito cultural, da cidade, com o exemplo da cena noturna vivida pelos jovens em diversas partes do mundo: “Pode haver prazeres táteis quando se caminha *em* um grupo [*crowd*], com cada corpo movente coordenado com a massa em movimento e outros corpos que caminham, subindo ou descendo uma rua qualquer” (URRY, 2007, p. 76). Em outro texto, ele volta ao corpo em movimento como substância das travessias urbanas:

Os deslocamentos físicos envolvem corpos, [que] encontram outros corpos, objetos e o mundo físico de forma multissensorial. Deslocar-se sempre envolve movimento corporal e formas de prazer e dor. Esses corpos se apresentam entre a sensação direta do “outro” e variadas “paisagens sensoriais”. Corpos não são fixos e dados, e sim envolvem performances, especialmente no sentido de trazer para dentro e através do corpo noções de movimento, natureza, sabor e desejo. (ELLIOTT; URRY, 2010, p. 16)

Possibilidades em exercício

O prazer do movimento, da voz, da pele e da comunidade de corpos permanece como resistência a um mundo de consciências incorpóreas conectadas. Na internet, a despeito de todas as suas muitas e grandes qualidades²⁵, reiteram-se palavras e imagens. Reiteram-se ao infinito, como se buscassem, pela repetição, tornar-se algo mais que paixões filtradas em bytes. Não à toa perdemos horas navegando pelas infinitas páginas virtuais, ou postamos imagens e comentários a perder de vista: há um desejo de realidade que não será saciado ali.

Em estudo sobre o tema, Jacob Silverman ressalta os componentes de eterna insatisfação e desejo de substancialidade na internet, em um capítulo apropriadamente intitulado “*Pics or it didn't happen*” (algo como “Me mostre as fotos ou não vou acreditar que aconteceu”). O autor afirma que, na paisagem digital, construída sobre atenção e visibilidade, importa menos o conteúdo do que se publica do que a existência dos textos ou imagens em si: “Publicações em mídias sociais não são comunicações, são registros de existência”; “as fotos servem menos para guardar um momento na memória do que para comunicar a realidade daquele momento” (SILVERMAN, 2015, p. 54 e p. 60).

Trata-se, no entanto, de uma existência frágil, alimentada pelas respostas digitais aos *posts*: “As atualizações começam a fluir, e os pequenos influxos de endorfina trazidos pelas curtidas e compartilhamentos se tornam a parca recompensa por todo aquele trabalho”. Com a retribuição tão magra, vem o desejo de renová-la: “O sentimento de decepção embutido em cada gesto, a sensação de ‘é só isso?’, apenas leva o processo adiante, nos compelindo a continuar compartilhando e participando”. E, se não a postamos, a experiência – um belo pôr do sol, uma conversa entreouvada – se perde ou parece, de algum modo, “menos substancial” (SILVERMAN, 2015, p. 55). A necessidade de substancialidade – presente por uma vaga sensação de querermos algo – nos remete, diz o jornalista, sempre ao mesmo lugar: “Não sabemos o que queremos, mas temos a sensação de que está lá, em algum lugar, na sequência infinita de imagens cintilantes, e que, se clicarmos por tempo suficiente, talvez encontraremos satisfação” (SILVERMAN, 2015, p. 64).

Será que não se pode dizer o mesmo – isto é, que há ali um desejo imenso de realidade a ser saciado – de um modo de abordar a literatura que sempre a oponha ao real, seja para torná-la espelho, seja para entendê-la um universo feito apenas de palavras e palavras? E, se

²⁵ Penso não apenas na democratização do acesso a informações, mas também no próprio papel, centrífugo, de unir pessoas para, eventualmente, além das páginas virtuais.

isso é verdade, como podemos pensar, e experimentar, a literatura como algo que possa, efetivamente, saciar nosso desejo de real, sem com isso ignorar o literário e transformá-la em documento? Só é possível responder a essa pergunta pela própria experiência literária. Este desejo me parece transparecer, por exemplo, na poesia de Ana Martins Marques, acompanhado de uma delicada redenção, feita de possibilidades, como em “Poema de verão”:
“[...] você gostaria de escrever poemas assim/ em que se encontrasse de repente/ o esqueleto
alvo de um animal pequeno/ [...] você gostaria de escrever um poema/ em que acontecessem
tantas coisas/ e as palavras vibrassem um pouco/ num acordo tácito/ com as coisas vivas”
(MARQUES, 2015, p. 27).

Mesmo reconhecendo seus limites, assim, a poeta parece admitir a *vibração das palavras* para além da clausura do texto – nos leitores, “Aqueles que só conheceram o mar pelo rumor que faz um livro quando tomba/ os que só sabem da floresta o que ensina o farfalhar das páginas”: “os que conhecem as cidades só pelo nome/ e acham que cabe no nome muitas coisas/ inclusive certas ruas vazias de madrugada/ as casas prestes a serem demolidas” e que são “os mesmos talvez que pensam que um corpo pesa tanto/ na cama quanto no pensamento/ aqueles como nós para quem o desejo/ não é prenúncio mas já é a aventura/ os que se reconhecem na tristeza/ das piscinas vazias à beira-mar” (MARQUES, 2015, p. 61). Da mesma forma, também, sua poesia reconhece as insuficiências da consciência sobre o que é físico: “Podemos atear fogo/ à memória da casa/ desaprender um idioma/ palavra por palavra/ podemos esquecer uma cidade [...] e se ela tiver um rio/ podemos esquecer o rio/ mesmo contra a correnteza/ mas não podemos proteger com o corpo/ um outro corpo do envelhecimento/ lançando-nos sobre a lembrança dele” (MARQUES, 2015, p. 59).

Se afirmo que a internet nos expõe hoje a uma superabundância de imagens instantâneas que preenchem nossas telas e nossos olhos, não quero a partir disso propor que a literatura deve ser abordada como um modo de nos “salvar” desse universo falso e incorpóreo. O meu intuito é pensar que especificidades a leitura literária pode guardar que nos garantam um espaço ainda amplo de atuação, sem competir com o audiovisual, mas convivendo com ele, resistindo em suas qualidades próprias.

Que possibilidades de sobrevivência a literatura teria, assim, em meio a essa batalha entre a consciência em rede e o desejo do corpo como substância presente? Minha resposta, em poucas linhas, é a seguinte: a leitura literária oferece uma experiência individual, sem contudo vetar a espacialidade em que se articula o corpo, por meio do exercício de imaginação. As imagens disparadas na consciência pela leitura de narrativas de ficção ou

poemas não são, como no *Facebook*, no *Instagram* ou no *Snapchat*, instantâneos de momentos de exceção – que, frequentemente, se esvaem permanentemente do mesmo modo como surgiram – mas justamente rastros que produzem efeitos de presença, isto é, que ativam o corpo em sua relação de pertencimento ao mundo concreto.

Não quero, portanto, ao falar dessa força da literatura, assumir um tom conservador e prescritivo, como Karl Erik Schollhammer (2007, p. 8), quando evoca “o perigo contido nas imagens banalizadas pela exploração inescrupulosa do consumo cultural”, isto é, o “poder de ‘chamar’ as palavras ou de ‘catalisar sentidos’ para o espectador, além de possuir enorme apelo sensível, seduzindo por sua presença e imediatismo”. Contra esse “perigo”, a literatura teria como “próprio” a possibilidade de “servir como regulador da visão interior, protegendo-a contra as infinitas imagens do dia a dia”. Tampouco quero, como Schollhammer (2007, p. 10), propor que o escritor contemporâneo tenha como “tarefa” a de “criar visibilidades na literatura com uma força imaginária mais contundente que a das imagens banalizadas da mídia e assim aceitar o desafio de intervir literariamente numa situação cultural em que já não há possibilidade de distinguir como rigor entre o visível e o dizível”.

Se entendo que o próprio da literatura tem a ver com a “visão interior”, isto é, o exercício de uma produção de sentido e de presença que é pessoal e excepcionalmente criativa, não acredito que, por essas qualidades, ela deva “servir como regulador” ou que os escritores devam se utilizar de estratégias de produção de visibilidades para tornar a literatura relevante no cenário contemporâneo –, o que me parece muito pouco generoso com a própria literatura. Se o risco que ela sofre é o do “enorme apelo sensível” e da “presença e imediatismo” das mídias de massa, talvez seja o caso não de prescrever formas textuais, e sim de vislumbrar possibilidades de experiência literária que não se restrinjam, obsessivamente, à produção de sentido, à leitura da obra como reflexo do mundo, a desvendar as estratégias da forma, à superinterpretação. À ideia, enfim, de que imagens e palavras são tão excludentes assim. Volto a Ana Martins Marques (2015, p. 23):

Houve um tempo em que se usava
nos livros
papel de seda para separar
as palavras e as imagens
receavam talvez que as palavras
pudessem ser tomadas pelos desenhos
que eram
receavam talvez que os desenhos
pudessem ser entendidos como as palavras
que eram

receavam a comunhão universal
dos traços
receavam que as palavras e as imagens
não fossem vistas como rivais
que são
mas como iguais
que são
receavam o atrito entre texto e ilustração
receavam que lêssemos tudo
os sulcos no papel e as pregas das saias
das mocinhas retratadas
as linhas da paisagem e o contorno das casas
eu receava rasgar o papel de seda
erótico como roupa íntima

Sérgio Alcides (2016, p. 79) pensa “a temporalidade em rede” como um espaço em que talvez não esteja presente nenhum tipo de experiência: “Quem sabe se, nesse paroxismo de aceleração, o que se experimenta não se adere ao limbo cibernético tão logo a atenção se desvia, antes de poder constituir um traço de subjetividade particular?”. A despeito do tom de suspeita quanto à onipresença e volatilidade das imagens virtuais, aqui, quando se fala de literatura – especificamente, de poesia –, não é como uma espécie de esporte, um tanto maquiavélico, de combate. Pelo contrário, “o que a poesia faz e sempre tem feito é ‘procurar outra coisa para fazer’”. E então: “Leio e penso a poesia no interior das contingências do meu tempo, que é o atropelo dos tempos. E entendo a feitura da poesia como entendo a leitura dela: uma experiência cujo fim em si acaba propiciando uma ampliação da consciência para além dos arredores” (ALCIDES, 2016, p. 80, 81). Nesse sentido, e aqui eu extrapolo, sem necessidade de subscrever esta ou aquela tendência, na própria experiência poética, em qualquer de seus polos, já estão inscritas, e inseparáveis, a consciência crítica, a forma histórica do indivíduo ocidental, “hoje esfarrapada”, e “a sua infinita conversa com o mundo e consigo mesmo”. O espaço da poesia é ilimitado, escreve Alcides (2016, p. 81-82), e estendo sua reflexão à literatura:

O indivíduo moderno pode estar em extinção, mas não a poesia. De maneira que há boas razões para confiar na persistência dela. [...]

Esta obstinação deve ter algo a ver com o ficcional, o véu de fingimentos que a poesia fabrica para revestir sua verdade, quando vem acrescentá-la ao mundo. Porque, pelo que dizem os entendidos, essa verdade extrapola, só é deste mundo através da ficção. De que outro mundo será então? Espero que não seja de nenhum, que seja criação humana, do poder humano de imaginar. Porque a poesia não se detém sobre o já existente: ela deseja ir atrás do possível, como se o possível também, só por ser concebível, reclamasse uma existência. [...] Muita coisa nos tempos de hoje tira a fome de qualquer um [...]. Mas a poesia não dá sinais de saciedade, nem de fastio.

A cultura pop pode ser muitas vezes banal, e pode “catalisar sentidos”, congelando nosso imaginário, é verdade. Assim como a quase sempre falaciosa promessa publicitária de liberdade de reinvenção de si por meio do consumo de novos objetos, e com eles seus discursos. Mas a esses riscos resiste a literatura. E, antes de qualquer literatura, resiste a materialidade e a atualidade do corpo e de seu contexto concreto e real. Esse corpo factual, ao contrário de excluir o debate social, político ou cultural sobre diferenças, torna-o mais complexo e mais importante, lançando-o e às suas diferenças – não neutralizados tampouco naturalizados – ao centro do palco. A poesia, a literatura, para não se extinguir, precisam, e cada vez mais, desse corpo como espaço de encenação de mundos concebíveis, que passam, da consciência às pontas dos dedos, a existir. Na leitura, pela imaginação, é a partir do corpo, com seus afetos, que se exercem possibilidades.

Interlúdio n. 3

J'ai entendu des cris retenus dans l'escalier, un remue-ménage, un piétinement. Puis des claquements de portes et des cris. C'était ça. C'était eux qui revenaient d'Allemagne.

Je n'ai pas pu l'éviter. Je suis descendue pour me sauver dans la rue. Beauchamp et D. le soutenaient par les aisselles. Ils étaient arrêtés au palier du premier étage. Il avait les yeux levés.

Je ne sais plus exactement. Il a dû me regarder et me reconnaître et sourire. J'ai hurlé que non, que je ne voulais pas voir. Je suis repartie, j'ai remonté l'escalier. Je hurlais, de cela je me souviens. La guerre sortait dans des hurlements. Six années sans crier. Je me suis retrouvée chez des voisins. Ils me forçaient à boire du rhum, ils me le versaient dans la bouche. Dans les cris.

Je ne sais plus quand je me suis retrouvée devant lui, lui, Robert L. Je me souviens des sanglots partout dans la maison, que les locataires sont restés longtemps dans l'escalier, que les portes étaient ouvertes. On m'a dit après que la concierge avait décoré l'entrée pour l'accueillir et que dès qu'il était passé, elle avait tout arraché et qu'elle, elle s'était enfermée dans sa loge, farouche, pour pleurer.

Dans mon souvenir, à un moment donné, les bruits s'éteignent et je le vois. Immense. Devant moi. Je ne le reconnais pas. Il me regarde. Il sourit. Il se laisse regarder. Une fatigue surnaturelle se montre dans son sourire, celle d'être arrivé à vivre jusqu'à ce moment-ci. C'est à ce sourire que tout à coup je le reconnais, mais de très loin, comme si je le voyais au fond d'un tunnel. C'est un sourire de confusion. Il s'excuse d'en être là, réduit à ce déchet. Et puis le sourire s'évanouit. Et il redevient un inconnu. Mais la connaissance est là, que cet inconnu c'est lui, Robert L., dans sa totalité.

Marguerite Duras, *La Douleur* (fragmento)

“Ouvi os gritos contidos na escadaria, uma comoção, um bater de pés. E então ruídos de portas e os gritos. Era isso. Eram eles que voltavam da Alemanha.

Não pude evitar. Desci para tentar me refugiar na rua. Beauchamp e D. o sustentavam pelas axilas. Eles estavam parados no saguão do primeiro andar. Os olhos dele estavam voltados para cima.

Não sei mais exatamente. Ele deve ter me olhado e me reconhecido e sorrido. Eu berrei que não, que não queria ver. Fui embora, subi as escadas. Eu berrava, disso eu me lembro. A guerra saía nos berros. Seis anos sem gritar. De repente me vi na casa dos vizinhos. Eles me forçaram a beber rum, o entornavam na minha boca. Nos gritos.

Já não sei mais quando me vi diante dele, dele, Robert L. Eu me lembro dos soluços por toda a casa, que os moradores ficaram muito tempo na escadaria, que as portas estavam abertas. Me disseram depois que a *concierge* havia decorado a entrada para recebê-lo e que, assim que ele passou, ela arrancou tudo e se trancou, arredia, em sua salinha, para chorar.

Na minha lembrança, em um certo momento, os barulhos se apagam e eu o vejo. Imenso. Diante de mim. Não o reconheço. Ele me olha. Ele sorri. Ele se deixa olhar. Um cansaço sobrenatural se dá a ver em seu sorriso, aquele de ter conseguido viver até este instante. É nesse sorriso que de repente o conheço, mas de muito longe, como se o visse ao fim de um túnel. É um sorriso de confusão. Ele pede desculpas por estar ali, reduzido àquele destroço. E então o sorriso se desvanece. Ele volta a ser um desconhecido. Mas o conhecimento está ali, que aquele desconhecido é ele, Robert L., em sua totalidade.”

Parte II. Uma teoria para a imaginação

3. Uma casa que se evapora:
no encalço de um estado afetivo da consciência

*Pela última vez,
medir a periferia do olhar:
quarenta mil centímetros,
o mesmo que dizer
quarenta metros
de uma escala exacta*

*No fim,
lançar a régua contra o vento,
lançá-la em direcção
à nuvem mais distante*

*E ter aos pés
coisas que tinha antes*

Ana Luísa Amaral

Na introdução deste trabalho, e ao longo da parte I, a ideia de *volta para casa* ganhou, talvez, certa aura de placidez ou mesmo de deleite. O encontrar-se no mundo, pode, no entanto, ao contrário disso, comportar violências duríssimas, ou ser violência em estado puro; pode, mesmo, significar a substituição de um ambiente de conforto por um enfrentamento brutal dos nossos sentidos com a realidade, que a tentativa de compreensão pouco contribui para amainar. Embora fugaz, o instante de um afeto violento segue reverberando por muito tempo, como os tremores mais leves que sucedem a um terremoto. E, ainda assim, quem nunca desejou reler um livro que nos pôs em “estado de choque” ou ouviu em *loop* uma canção profundamente dolorosa?

A infância é, provavelmente, o momento em que esses afetos brutais se oferecem com mais vivacidade – e, pode-se especular, em que, também, ressoam de tal forma que é preciso revivê-los para que assentem: uma casa feita de certezas dadas desmorona; outra deve, em meio a sentidos frágeis, se erguer no lugar. A autora de clássicos infanto-juvenis Ana Maria Machado relembra que, um dia, contando a história de *Chapeuzinho Vermelho* para sua sobrinha Mariana, então com três anos, notou que “o coraçãozinho dela batia muito depressa no momento em que se inicia a conversa em que a menina pergunta ao lobo vestido de avó: ‘Para que esses olhos tão grandes?’”. A escritora conta que hesitou, sem saber se continuava ou não. Mas Mariana, ansiosa, a apressou: “‘Conta logo, tia’. Suspirou e exclamou: ‘Ai, eu adoro esse pedaço, que medo bom...’” (MACHADO, 2011, p. 179).

Em um dos episódios de *Infância*, Graciliano Ramos constrói a lembrança de seu primeiro contato com a morte, em sua face substancial. Decerto, o medo narrado não era um “medo bom”, até porque, ali, o gatilho era *muito material*. Conduzido pelo moleque José, o pequeno Graciliano das memórias parte em excursão à periferia pobre de Quebrangulo, em Alagoas, para espiar a destruição, por um incêndio, de um casebre de madeira, que havia se reduzido a um monte de cinzas. O capítulo se ergue desde o início pela oposição entre o familiar e o extraordinário. É mesmo a nova roupagem do trivial que o convence, pelo interesse formidável, a se aventurar na região desconhecida: “Venceu-me a curiosidade: um fogo capaz de suprimir casas era realmente admirável. Eu não supunha o fogo com tantos poderes. Via-o doméstico, lambendo a trempe da cozinha, elevando-se um pouco no largo, em noites de S. João” (RAMOS, 2011, p. 93).

O incêndio, no entanto, já findo, dava lugar a outros tipos de realidade, menos previsíveis para uma criança – e nada desejáveis: o casebre tornado “um lixo quente e negro que não nos consentia aproximação”; homens e mulheres que “choravam, lamentavam-se,

gesticulavam” ou “sentados em baús, pareciam idiotas, silenciosos e inertes”; e sobretudo “um objeto escuro, semelhante a um toco chamuscado” sobre o qual “os olhos ao redor estavam fixos” (RAMOS, 2011, p. 94). Pouco a pouco, o menino entende o ocorrido: uma garota insistira em salvar uma litografia de Nossa Senhora escondida entre as chamas, e não conseguira escapar do fogo. O narrador destaca o impacto da visão da coisa-cadáver pela repetição de sua presença:

De volta, achara a passagem obstruída e morrera. *Estava ali*. Uma rapariga gemia entre soluços que procurara dissuadir a infeliz: Nossa Senhora não precisava de ninguém, escaparia, se quisesse. A teimosa recusara os conselhos – e *estava ali*. Os olhos se pregavam na coisa estendida junto ao borralho. (RAMOS, 2011, p. 94–95, grifos meus)

Os efeitos da cena são físicos: “A narração me embrulhava o estômago, a fumaça me arrancava lágrimas, dava-me dores de cabeça”. O menino anseia pelo conforto da casa, sem, contudo, conseguir se distanciar do espantoso: “Bom voltar ao sítio, deitar-me num colchão de folhas, admirar os periquitos [...]. Não conseguiria, porém, tranquilidade. Excitava-me, preso ao cisco ardente e fuliginoso”. O impacto do entendimento sobre o “objeto escuro” não resulta em compreensão: diante do “tronco escuro”, Graciliano não consegue associar o objeto que parece um “rolo de fumo” a um “nome de mulher, existência de mulher”. A tensão entre o que oferece a visão e o que ouve das pessoas produz um efeito brutal: “Pedacos de realidade me entravam pelo entendimento, eram repelidos, tornavam, confusos” (RAMOS, 2011, p. 95). Num “arremesso de coragem”, ele se aproxima do corpo para tentar resolver o conflito:

Faltava-lhe o cabelo, faltava a pele – e não havendo seios nem sexo, perdiam-se os restos de animalidade. A superfície vestia-se de crostas, como a dos metais inúteis, carcomido no abandono e na ferrugem. Em alguns pontos semelhava carne assada, e havia realmente um cheiro forte de carne assada; fora daí ressecava-se demais. Nesse torrão cascalhoso sobressaía a cabeça, o que fora cabeça, com as órbitas vazias, duas fileiras de dentes alvejando na devastação, o buraco do nariz, a expelir matéria verde, amarelenta. Distingui uma cara, sobra de cara, máscara pavorosa, mais feia que as dos papangus do carnaval. Não enxerguei pormenores: vi apenas, de relance, a dentadura, as órbitas vazias, o fluxo purulento. (RAMOS, 2011, p. 96)

A descrição que Graciliano Ramos faz do cadáver, com todos os seus detalhes mais repugnantes, não é elaborada à toa. Também não à toa reproduzo o longo fragmento. É preciso imprimir no imaginário do leitor o que se fixa no imaginário do menino, para que se produzam sobre aquele, em sentido e em presença, os efeitos da experiência, que, pela

intromissão na memória, não se atenuam mesmo quando já se está distante da cena. A intromissão na memória: como é, afinal, que, depois de toda a descrição minuciosa, o narrador diz que não enxergou “pormenores”, que viu “apenas, de relance,” os restos do rosto da morta? A memória imaginativa preenche as lacunas.

É preciso ler sobre “o cheiro forte de carne assada”, sobre a superfície vestida de crostas, as órbitas vazias, a substância que escorre dos restos do nariz, para que se vivencie com o narrador a impossibilidade de superar aquela experiência – porque sempre restará dela uma porção não traduzível em sentido. Longe dos casebres, o menino não afasta da consciência as imagens: “[R]egressamos ao sítio, mas as sombras das árvores, as flores de mulungu e as aves não me deram sossego” (RAMOS, 2011, p. 96–97). Os pais tentam acalmá-lo, explicando que “era uma infelicidade, sem dúvida”, mas “vontade de Deus, estava escrito”, que podia ter sido pior, caso “se tivesse queimado a igreja, ou a loja de seu Quinca Epifânio, a mais importante da vila”. O consolo é absurdo, porque se apoia em outros alicerces que os das sensações vividas, e só faz ampliá-las na imaginação: “Eu não vira incêndio na igreja nem na loja de seu Quinca Epifânio: vira uma choupana destruída, e *a choupana crescia*, igualava-se às construções de tijolo” (RAMOS, 2011, p. 97, grifo meu).

Com o silêncio da noite, as imagens tornam-se mais reais e assustadoras, e a morta aparece pequena e de repente vai crescendo, monstruosa: “Sob a testa imensa rasgavam-se precipícios imensos. O nariz era um açude imenso, de pus. E os dentes se alargavam, numa gargalhada imensa”. O conforto material da cama do menino não serve mais de proteção: “Em noites comuns, para escapar aos habitantes da treva, eu envolvia a cabeça. Isto me resguardava: *nenhuma fantasma viria perseguir-me* debaixo do lençol”. Os corpos imaginários, no entanto, são mais poderosos: “Agora não conseguia preservar-me. O tição apagado avizinhava-se, puxava a coberta, *ligava-se ao meu corpo* [...]. Encolhia-me, escondia o rosto no travesseiro, e a *visão* continuava a atazanar-me. [...] Adormeci com a figura asquerosa, despertei com ela” (RAMOS, 2011, p. 98-99, grifos meus). O dia seguinte, portanto, não apaga a presença. Os pedaços de realidade que adentraram, via sentidos, o menino, resistindo a explicações racionais, fazem se dissipar um universo feito de certezas domésticas. Uma casa evapora, mas o mundo se amplia.

Em que dimensão se dão esses efeitos que Graciliano Ramos faz reproduzir tão bem na descrição da experiência e nos afetos do leitor – e que procurei fazer também ressoar, em alguma medida, em quem lê estas páginas? É uma dimensão certamente da consciência, e não do corpo físico, pois estamos todos nós, personagem, narrador e leitor, já distantes do cadáver

carbonizado. Mas é também uma dimensão do corpo: por seu impacto emocional, o cadáver puxa as cobertas, liga-se ao corpo do menino, em outras palavras, produz efeitos somáticos; e, nele e em nós, torna-se uma lembrança visual e olfativa, versão apenas mais opaca do corpo queimado: uma versão, nele, da visão original e, em nós, a versão fictícia de uma lembrança real. Produz, em menor ou maior intensidade, afetos – repulsa, compaixão, medo, amargor –, como se estivéssemos diante da coisa em si.

No cerne desta tese está uma reflexão sobre essa dimensão híbrida da consciência, que permite que, na leitura de literatura, nos aproximemos das coisas do mundo, sem o perene entrave atenuador da reflexão intelectual. A consciência é entendida, aqui, como um campo virtual de interação, relação e, desejavelmente, conexão, com o mundo. Procuo nela então uma dimensão que escape à racionalização, sem contudo se resumir à percepção – que demanda, sempre, um estímulo físico externo a nós. Essa dimensão, que chamo *afetiva*, carrega consigo uma correspondência em um conceito bipartido de experiência, em que ganham relevância as sensações e emoções, em tensão com o entendimento. Isso porque, sem que sobreviva nela um rastro irredutível à racionalização, não há experiência estética. É preciso, no entanto, antes de qualquer outra coisa, estabelecer o terreno em que nos movimentaremos, estabelecendo algumas escolhas e parâmetros conceituais. Na próxima seção, trato do uso de noções como representação e alguns de seus derivados e corolários. Para isso, faço um desvio pelo pensamento de Charles Peirce, que nos ajuda a pensar, com seus sistemas de categorias, os diferentes graus de relação da consciência com o real.

Representação: modos de usar

Na famosa e incontornável cena, citada ao infinito, Marcel Proust decompõe o efeito imaginativo que a *madeleine* umedecida no chá traz a seu narrador em um momento de pura sensação e outro imagético. O primeiro vem como um susto: “Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo” (PROUST, 2001, p. 49). Ele não sabe, ainda, nem pode saber, naquele instante exato, de onde “teria vindo aquela poderosa alegria”.

Com a indagação sobre sua origem, esse afeto em estado bruto transforma-se no anseio de, ao mesmo tempo, evocá-lo novamente e desvendar sua origem, anseio que, posto em prática, não surte o mesmo efeito em sua vivacidade, que dá lugar à busca pelo conhecimento: “De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos do que o primeiro. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim”. O próximo passo é deixar de lado a taça e voltar-se a seu “espírito”, que no entanto “sente-se ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar”. Mas “não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade”.

Marcel passa então a tentar evocá-lo, conscientemente: “Retrocedo pelo pensamento ao instante em que tomei a primeira colherada de chá. Encontro o mesmo estado, sem nenhuma luz nova. Peço a meu espírito um esforço mais”. Ele alterna entre afastar os pensamentos intrusos que se interpõem entre o primeiro afeto e a recordação de sua origem e aceitar as distrações, até que “qualquer coisa que se desloca, que desejaria elevar-se, qualquer coisa que teriam desancorado, a uma grande profundidade; não sei o que seja, mas aquilo sobe lentamente” (PROUST, 2001, p. 50). Mas o movimento resiste, atrapalha-se, hesita, até que ele próprio desiste do esforço, e lança o pensamento aos afazeres do dia. “E de súbito a lembrança me apareceu”, escreve ele. O segundo momento vem, portanto, de repente, mais uma vez – só que agora chega como algo que, em sua essência, não é mais o próprio sujeito; é algo de fora, um outro, além do domínio da sensação, embora o inclua. Com esse outro – essa imagem, essa lembrança já preenchida –, o narrador pode enfim dialogar.

Há quem entenda que a qualidade daquele primeiro momento, arrebatador, é unicamente a de engendrar o segundo, que o preenche, e possibilita a reflexão sobre ele. Certamente, sem este, teríamos como resultado um romance completamente diferente. E mais: será que haveria, com efeito, um romance? Ou, perdido nas trivialidades cotidianas, seu pensamento – e força, propositalmente, uma confusão entre narrador e autor – não daria à luz uma outra narrativa, outras reflexões, enfim, outra obra? Ao ponto: a potência de um “prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa” não seria, contida em si mesma, suficiente para que fizesse conceber toda uma nova realidade literária? E o que nos interessa aqui: estará esse “prazer” na origem do que põe a leitura em movimento?

Quando Charles Sanders Peirce criou seu *atordoante* sistema de categorias, descrevendo como os elementos que compõem as experiências e fenômenos – e, em último

caso, a própria realidade – podem ser encaixados em três ordens, *primeiridade*, *segundidade* e *terceiridade*²⁶, teve de cortar um dobrado para delinear, com alguma precisão, aquela que em muito remete à primeira colherada de chá proustiana. A *primeiridade*, escreve ele, é o modo de ser da consciência que consiste em estar “positivamente como está, sem levar em consideração nada mais”, se dando predominante em estados de “frescor, vida, liberdade”. A liberdade, ressalta, “só pode se manifestar em uma multiplicidade e variedade ilimitadas e não controladas” – daí que a *primeiridade* não é predominante em generalizações e universalidades, mas no ser em suas qualidades, como algo “peculiar e idiossincrático”. Assim, ela é predominante na “ideia de ser” não por seu caráter abstrato, e sim por estar contida em si mesma (PEIRCE, 1974, p. 7, CP I.25; p. 148, CP I.302²⁷).

A noção fica, *talvez*, um pouco menos confusa quando Peirce (1974, p. 200, CP I.377; p. 183, CP I.356) a relaciona com os outros modos conscientes²⁸. A *primeiridade* é, agora, entendida como “sensação” (“*feeling*”)²⁹, “a consciência que pode ser incluída em um instante no tempo, consciência passiva das qualidades, sem reconhecimento ou análise” e sem se referir a nada alheio a si própria. Já a *segundidade*, que ele equivale a “enfrentamento” (“*struggle*”), é a consciência de “uma interrupção no campo da consciência, uma sensação de resistência a um fator externo” e está relacionada, assim, à percepção. Por fim, a *terceiridade* é o modo que se define na relação com as coisas entre as quais opera como mediador e que coloca em relação umas às outras. Ele a define como a “consciência sintética”, que conecta o tempo, sob a ordem do “aprendizado” e do “pensamento”.

A *primeiridade*, isolada em si própria, só poder ser, ele conclui, “uma possibilidade”, uma vez que só pode ser conhecida quando atualizada no contato com o mundo. Isso não quer dizer que esse modo não seja “real”, pois, para Peirce, o mundo externo, em sua materialidade, não comporta toda a realidade: as constâncias e os universais não são apenas produtos da mente, concepção que ele atribui aos pensadores que chama “nominalistas” e aos quais despreza profundamente (ver FORSTER, 2011, cap. 1). Para ele, que se declara no

²⁶ *Firstness, secondness, thirdness.*

²⁷ Uso aqui a numeração das páginas da edição utilizada dos artigos reunidos de Peirce, seguida da referência dos parágrafos dos *Collected Papers*, como convencionalmente utilizado.

²⁸ Como observa Dinda Gorlée (2009, p. 207), as três categorias estão na base de todo o pensamento peirceano, e os outros elementos de seu trabalho filosófico se organizam em sistemas triádicos: ícone, índice e símbolo; adução, indução e dedução; termo, proposição e argumento; qualidade, relação e representação; imagens, diagrama e metáfora; impressão, concepção e ideia; etc...

²⁹ Peirce alterna o uso das expressões “categorias de consciência”, “modos de ser” etc.. Embora não explicitamente que se trate sempre dos mesmos conceitos, sob diferentes terminologias, não há por que considerá-las suficientemente díspares a ponto de não tomá-las em uma só argumentação.

outro polo, o dos “realistas”, a realidade vem em “três graus”, de modo que “possibilidade, atualidade e generalidade são reais”: o que *será*, o que *é* e o que *já foi* não são a soma do real, apenas do atual; o que *seria* e o que *poderia ser* também são reais (ver MISAK, 2004, p. 22).

Não é o caso aqui de nos aprofundarmos na filosofia peirceana – embora isso seja tentador, tanto por suas boas intuições filosóficas, quanto por seu fascinante misticismo latente³⁰ –, mas eu gostaria de destacar, mais detalhadamente, três aspectos relacionados às categorias da consciência: 1) o caráter indescritível e imediato da primeiridade; 2) sua essência enquanto qualidade; e 3) a sua relação com a noção de representação.

O modo “primeiro”, escreve Peirce (1974, p. 183, CP I.357), tentando sistematizá-lo, deve ser: “presente e imediato”, para que não seja sujeito à representação; “fresco e novo”, para que não seja o outro de um estado anterior; “iniciativo, original, espontâneo e livre”, e não produto de uma causa determinante; e “vívido e consciente”, de modo que se torne objeto de uma outra sensação. Ele é, ainda, sem unidade e, ao mesmo tempo, não divisível em partes. Finalmente, Peirce admite: o primeiro é o que não pode ser “pensado articuladamente” tampouco afirmado, sob pena de perder sua “inocência característica”.

Se mantivermos a equivalência entre *firstness* e *feeling* (sensação), como me parece viável – pensando a sensação como algo “total”, isto é, não mediado –, acompanhamos Peirce (1974, p. 153, CP I.310) em entender que não importa o que esteja na mente, “há necessariamente uma consciência imediata e, conseqüentemente, uma sensação”. Esta, enquanto consciência imediata, é “completamente velada à introspecção”. Ele vai mais além: “Toda operação da mente, não importa quão complexa, tem sua sensação absolutamente simples, a emoção do *tout ensemble*”, que é excitada a partir de dentro da mente (PEIRCE, 1974, p. 155, CP I.311). Assim, “o conteúdo inteiro da consciência é constituído de qualidades de sensação, tanto quanto a totalidade do espaço é constituída de pontos ou a totalidade do tempo, de instantes” – se fosse possível contemplar qualquer coisa passível de ser contemplada, e, nesse preciso instante, “deixar caírem para fora todas as partes da atenção, de uma só vez”, seria possível também ter na mente apenas a qualidade da sensação, o que equivale a dizer: isolar a primeiridade na consciência (PEIRCE, 1974, p. 159, CP I.317-319). Peirce conclui: “Estar consciente não é nada mais do que sentir”.

³⁰ Talvez, de fato, o exemplo mais bem acabado que Peirce (1974, p. 187, CP I.358) usa para explicar suas categorias seja o que vem das escrituras: ao argumentar sobre a inviabilidade de captar as categorias em seu caráter absoluto, ele escreve: “O ponto de partida do universo, o Deus Criador, é o Primeiro Absoluto; o fim do universo, Deus completamente revelado, é o Segundo Absoluto; todo estado do universo em qualquer ponto mensurável do tempo é o terceiro”.

Esse sentir comporta, no domínio da experiência, dois aspectos: a *qualidade* em si e sua *vivacidade*. Esta última se aproxima de um caráter “segundo”, pois – pela própria noção de experiência, isto é, de um modo consciente que demanda uma relação –, estamos já um passo distantes do elemento *primeiro*. Esse pequeno passo, contudo, é fundamental para o modo como quero pensar a experiência estética nesta tese. E será importante para diferenciarmos um momento seu que escapa à interpretação e para definirmos o modo como o termo “representação” será utilizado aqui. Peirce (1974, p. 152-153, CP I.308-309) pensa o que eu chamei de primeiro passo como o nível mais básico da segundidade, como uma “sensação exterior” (*outward sensation*) a partir de uma percepção. Essa sensação comporta as qualidades de sensação que acompanham, como no exemplo que ele oferece, a visão de algo “vermelho-chumbo”: tom, luminosidade e saturação específicos, que, constituem uma só sensação. Há, no entanto, outro aspecto a compor a percepção (a “sensação exterior”): a vivacidade. Independente dos três elementos que constituem a qualidade da cor, a vivacidade deve ser entendida não como aspecto da sensação, mas da “consciência da sensação”.

A ideia de percepção como algo composto de qualidades sensoriais imediatas e da vivacidade com que são experimentadas é fundamental para Peirce criticar a visão dos “nominalistas” de que o conhecimento é fundamentado naquilo que está presente imediatamente na experiência. O que me interessa aqui, decerto, não é a crítica ao “nominalismo”, mas a argumentação que subjaz a ela: a percepção, enquanto “experiência imediata”, não pode estar na base do conhecimento porque *nenhum de seus elementos – nem a qualidade da sensação nem sua vivacidade – é cognitivo*. Como comenta Paul Forster (2011, p. 113–114), a qualidade é “a forma como a experiência é sentida – seu som, textura, tom, sabor, odor, atmosfera poética ou qualidade estética”, enquanto a vivacidade da experiência é “o choque com que essa qualidade é apresentada – a potência com que emerge no campo da consciência”. Assim, escreve ele: “Percepções não expressam nem implicam julgamentos – estes entendidos por ele [Peirce] como atos ‘de formação de uma proposição mental combinados com a sua adoção ou aprovação’. Eles não nos garantem nem oferecem evidências para pretensões de verdade”.

Como experiência *imediata*, a percepção – que tem como um de seus elementos a primeiridade da sensação – tem de estar necessariamente independente de um modo consciente terceiro. Este, como escreve Peirce (1974, p. 281, CP I.532, grifos meus), é “quase o sinônimo exato” de *meio* (*means*), assim como “*representação* é precisamente Terceiridade genuína” – ela é essencial para que a consciência perceba o que ela mesmo é. A consciência sem o

elemento da representação seria “como alguém subitamente ouvir uma enorme explosão de nitroglicerina antes que se recuperasse, e apenas tivesse a sensação da ruptura do silêncio”. Entre as ideias em que a terceiridade é predominante, escreve Peirce (1974, p. 171, CP I.339), a de representação – que ele equivale à de “signo” – é a “mais fácil”: “Um signo está *em lugar de* [*stands for*] algo *para* a ideia que ele produz ou modifica”. O autor destaca as expressões preposicionais para evidenciar o caráter mediato da representação, que é “um veículo para transportar à mente algo do exterior”. Esse algo é o *objeto*; o que a representação transporta é o *sentido*; e a ideia que faz surgir é o *interpretante* do signo, isto é, o efeito (de sentido) provocado na consciência pelo signo. Peirce (1974, p. 171, CP I.339) então afirma:

O sentido de uma representação não pode ser nada além de uma representação. Na verdade, não é nada além da representação ela mesma, concebida como se despida de uma roupagem irrelevante. Mas essa roupagem nunca pode ser completamente retirada; pode apenas ser trocada por algo mais diáfano. Há, portanto, uma regressão infinita aqui. Finalmente, o interpretante não é nada além de uma outra representação para a qual a tocha é passada adiante; e, como representação, tem seu próprio interpretante etc..

Enquanto o elemento primeiro é algo que está no presente absoluto (mesmo que um presente apenas intuído como possível), e a segundidade é o aspecto predominante daquilo que “já foi”, aquilo que “virá a ser”, e que nunca pode se tornar passado, está no domínio da representação: “[S]entidos [*meanings*] são inexauríveis” (PEIRCE, 1974, p. 174, CP I.343), o que não quer dizer que eles percam de vista, virtualmente, o objeto original: “Uma série sem fim de representações, cada uma delas representando a que está atrás de si, pode ser concebida como tendo um objeto absoluto em seu limite”, nos advertida Peirce (1974, p. 171, CP I.339) antes de propor sua “regressão infinita”.

É nesse sentido que Umberto Eco (1990, p. 278-291) rejeita a aproximação daquilo que chama de “semiologia ilimitada” – isto é, a ausência de limites na relação dinâmica entre signo, objeto e interpretante – de uma “deriva interpretativa infinita” de matriz desconstrucionista. Para Peirce, escreve o italiano, conhecer algo a mais “significa que, na passagem de um interpretante para outro, o signo recebe determinações sempre maiores tanto no que concerne à extensão quanto à intensão”, isto é, intensificação (de sentidos). Um signo – o que se estende a um texto literário – contém ou sugere, assim, “o conjunto das suas consequências ilativas mais remotas”, mas conhecê-las todas é uma possibilidade apenas sob determinado contexto (ECO, 1990, p. 280-281). “Para Peirce a interpretação infinita é possível porque a realidade nos surge sob forma de um continuum em que não existem

indivíduos absolutos”, escreve Eco (1990, p. 286). “Se a possibilidade de erro está sempre presente, a semiose é potencialmente ilimitada”, seguindo-se um “princípio de contextualidade”.

Alongo-me aqui, talvez. No entanto, penso que o caminho é importante para demarcar uma concepção de representação, ainda fora do contexto literário, como um modo consciente que, contendo em si os modos não mediados dos elementos primeiros e segundos, os ultrapassa na medida em que cria uma relação de mediação entre consciência e coisa, que se torna objeto significativo. Quando, doravante, eu utilizar o termo “representação”, em sentido amplo e sem problematizá-lo, ou aludindo a uma noção “tradicional” de representação, quero, portanto, me referir a esse estado mediado entre a consciência, isto é, o indivíduo, e o objeto. Além disso, quero me referir a um aspecto desse modo consciente que se descola da experiência imediata das sensações e percepções e que, ao tentar acessá-las, percebe o limite da própria capacidade de introspecção.

Nos termos de Richard Rorty (1980, p. 11), podemos considerar, assim, representação, em seu sentido convencional, como a imagem do mundo externo como aparece no “espelho da natureza”, isto é, a mente. Essa imagem pode, contudo, ser enevoada ou, simplesmente, equivocada: “A imagem que mantém a filosofia tradicional cativa é a da mente como um grande espelho, contendo diversas representações – algumas fiéis, outras não –, e capaz de ser estudado por métodos puros, não empíricos”. É nesse sentido que Rorty afirma que, para a filosofia tradicional – que, ele, como pragmatista, vem problematizar –, a essência humana é “vítrea” (“*glassy*”)³¹: a mente é como um vidro, ou como um espelho, por dois motivos: “Primeiro, porque toma novas formas sem ser modificada – mas formas intelectuais, e não sensoriais, como fazem os espelhos. Segundo, os espelhos são feitos de uma substância mais pura, mais precisa, mais sutil e mais delicada que a maioria” (RORTY, 1980, p. 43).

Essa definição da representação, em que ela aparece como base de todo conhecimento – “conhecer é representar fielmente o que está fora da mente” –, pressupõe, é claro, uma divisão entre mente e corpo que é tomada como dada, embora para Rorty (1980, p. 22), esteja justamente aí o problema. Tomar o “mental” como o representacional ou, mais especificamente, como o *intencional* – no sentido de se relacionar a algo, isto é, ser

³¹ A expressão “*glassy essence*” foi emprestada a Shakespeare, e aparece na cena II do ato II de *Medida por medida*: “[...] *but man, proud man,/ Dressed in a little brief authority,/ Most ignorant of what he's most assured,/ His glassy essence, like an angry ape/ Plays such fantastic tricks before high heaven/ As makes the angels weep; who, with our spleens,/ Would all themselves laugh mortal*” (SHAKESPEARE, 2006, p. 123).

representação *de algo*³² – é objetável, por exemplo, na medida em que “dores não são intencionais: elas não representam, não são sobre nada”. Da mesma forma, definir o mental como “o fenomênico” – a forma como experienciamos algo (“*what it feels like to...*”) – encontra na crença seu entrave. “A tentativa de atar dores e crenças parece ser *ad hoc*: elas não parecem ter nada em comum exceto nossa recusa em considerá-las ‘físicas’”. Tratarei das dificuldades em estabelecer rupturas entre a mente e o corpo mais adiante. Por ora, o que interessa aqui é perceber como, nos termos de Rorty (1980, p. 23), a preocupação central da filosofia tem sido produzir uma “teoria geral da representação”.

Por isso são fundacionais as categorias de *sujeito* e *objeto*, entendidas aqui, de forma simplista, como a mente capaz de produzir representações, e a coisa ou evento dos quais ela constrói representações (convertendo-os em objetos). Assim, portanto, quando usar esses termos, estarei tratando de modos conscientes em que – para voltar à terminologia de Peirce – a terceiridade é predominante, isto é, modos já mediados de experimentar ou sentir. Em contrapartida, outros termos, como o *eu* e o *o indivíduo*, serão utilizados (desde que não referidos a nenhuma terminologia de algum outro autor) como o ser humano, entendido como a consciência antes de qualquer mediação, antes de se voltar sobre si mesma. Do mesmo modo, *coisa em si* será a expressão usada para as coisas do mundo antes que se estabeleçam relações representacionais com elas.

Quando digo “modos mediados de experiência”, ainda assim trato, como se vê, da possibilidade de experiência, entendida como um relação com o mundo para além do próprio processo representacional, já que mesmo a representação tem como horizonte, mesmo que distante, as coisas reais. E, nesse sentido, entendo que, não só ao representarmos mas também ao pensarmos a representação, devemos considerar que dentro dela há elementos de presença, isto é, que ela não se reduz a si própria, em uma aporia. Isso vale, também, para a *representação pela linguagem*. Faço essa observação para, desde já, me afastar de uma possível leitura afim à de Derrida, que, como observa Rafael Haddock-Lobo (2013, p. 261), “sempre pareceu propor um pensamento que busca afastar-se de uma certa postura filosófica estreitamente ligada à ideia de *experiência*, [...] como se a filosofia fosse capaz, ou ao menos devesse ser capaz, de nos aproximar das coisas, [...] presentificar-nos o real enquanto tal”.

Lendo Rousseau, em sua *Gramatologia* Derrida (1967, p. 207-208) escreve que, no iluminista, “a escritura é perigosa a partir do momento em que [*dès lors que*] a representação

³² Ou, como discutiremos mais adiante, *consciência de algo*.

quer dar a si mesma como presença, e ao signo como a coisa mesma. E há uma necessidade fatal, inscrita no próprio funcionamento do signo, de que o substituto faça esquecer sua função vicária”. Essa necessidade de se passar por uma “plenitude” da qual é apenas um “suplemento”, que vem adicionar-se à carência do discurso, faz com que duas “plenitudes” enriqueçam uma à outra: “o ápice da presença”, diz ele, que “cumula e acumula a presença”. Como suplemento, no entanto, ele se junta apenas para substituir: “Ele intervém ou se insinua *no lugar de*; se ele preenche, é como se preenche um vazio”. A ideia de suplemento aponta, assim, para a dupla aporia da representação: ou o signo se dá como algo a mais em relação à coisa como tal, substituindo-a, ou aponta para a própria impossibilidade de alcançá-la, “preenchendo um vazio”. Em qualquer caso, “[o] signo é sempre o suplemento da coisa em si”, já que a presença por que ele se faz passar é “uma quimera”: “O signo, a imagem, a representação, que vêm suplementar a presença ausente, são ilusões que nos desviam” (DERRIDA, 1967, p. 208, 211).

Assim como recuso a ideia de representação como “experiência sem experiência, ou sem o experimentado enquanto tal, ou sem a presença plena do experimentado”³³, não quero, como Rorty, propor, ao menos não no interior da teoria literária, que deixemos “para lá”, como um todo, a noção de representação³⁴. Mesmo porque o que está em jogo, para o filósofo americano, é a noção de conhecimento como “exatidão das representações”, já que qualquer teoria que proponha essa correspondência, na qual “a certeza só pode racionalmente alcançada no que tange a representações”, “torna inevitável o ceticismo” e faz com que o uso de termos como “objetivo” ou “cognitivo” não sejam nada além da “expressão de, ou da esperança de, acordo entre os pensadores”. E mais: sem a correspondência entre conhecimento e

³³ Há, aqui, uma espécie de romantização da impossibilidade de experiência, que rejeito: “Trata-se então, em *Gramatologia*, de se pensar a experiência para além de uma relação a algo presente em si mesmo, como tal (ecoando a ideia de uma “relação sem relação” [...]), num mesmo golpe em que nos afastamos de qualquer possibilidade de ontologia [...]. Mas este para-além, e isso é o que quero aqui sublinhar, aponta para uma certa “originalidade” ou “radicalidade” da própria experiência, ou da experiência mesma. É como se esta experiência sem experiência, ou sem o experimentado enquanto tal, ou sem a presença plena do experimentado, fosse mais intensa, porquanto impossível” (HADDOCK-LOBO, 2013, p. 264).

³⁴ Rorty, em seu *Philosophy and the Mirror of Nature (Filosofia e o espelho da natureza)*, parte do pensamento de John Dewey, Ludwig Wittgenstein e Martin Heidegger para propor a dispensabilidade do conceito de representação: “Se tivermos uma concepção deweyana de conhecimento, [...] não imaginaremos que há restrições permanentes sobre o que podemos considerar conhecimento, já que veremos ‘justificação’ como um fenômeno social e não uma transação entre ‘o sujeito conhecedor’ e a ‘realidade’. Se tivermos uma noção de linguagem como uma ferramenta, como em Wittgenstein, não buscaremos condições necessárias para a possibilidade de representação linguística. Se tivermos uma concepção heideggeriana de filosofia, veremos que a tentativa de fazer da natureza do sujeito conhecedor a origem de verdades necessárias não é nada além de mais uma tentativa autoilusória de substituir aquela abertura ao estranho que inicialmente nos seduziu a começar a pensar por uma questão ‘técnica’ e determinada” (RORTY, 1980, p. 9).

representações fiéis, “não precisamos de espelhos internos, e não há, então, mistério nenhum em relacionar esse espelho às nossas partes mais brutas”, isto é, não precisamos pensar a nossa mente como um reflexo do mundo, e, assim, não há mais problemas em deixar de distinguir corpo e mente (RORTY, 1980, p. 113, 335, 126–127).

É nessa seara que me aproximo mais de Peirce do que de Rorty: enquanto o pragmatismo deste se funda sobre a ideia de que a própria noção de verdade “é metafísica e deveria ser abandonada”, o primeiro “pensa que a verdade não apenas é uma noção sensível, como [...] é uma noção essencial à reflexão” (MISAK, 2004, p. 25; ver também HOOKWAY, 1985, introdução). Assim, se Rorty quer crer que muitos dos problemas da filosofia tradicional poderiam ser eliminados se a relação entre sujeito e realidade deixasse de ser pensada em termos de representação, para Peirce, os problemas seguem existindo, mas oferecem aberturas por meio das quais podem ser penetrados.

Como meu escopo aqui não é o pensamento humano em geral, e sim especificamente a forma literária que este pensamento toma, e como a literatura se edifica sobre o próprio questionamento e provoca o limite de noções como conhecimento, realidade, sujeito, objeto e mesmo cognição – resistindo assim a todo perigo de ceticismo e se alimentando do desacordo –, penso que deslocar a ideia de representação das discussões literárias é menos interessante do que repensá-la, alargá-la, subvertê-la. Também, e justamente, porque a experiência literária põe em tensão a própria relação entre um mundo fora das páginas e o que se constrói no texto e na leitura – relação tradicionalmente pensada como representacional –, a noção de representação atravessa todas as páginas a seguir, mesmo quando não se fala sobre ela. Logo, quando se usa, nas próximas páginas o termo “representação” no âmbito da literatura, sem que se especifique uma interpretação da noção, sigo uma definição tradicional, como aquela a que remete Edward Said na introdução à edição comemorativa de 50 anos da *Mimesis* de Erich Auerbach – que tem o mérito, ainda, de apontar para a participação da leitura, ou da crítica, em sua constituição:

A “representação” da realidade é tomada por Auerbach como a apresentação dramática de como cada autor de fato entende, traz personagens à vida, e esclarece seu próprio mundo; isso, é claro, explica por que, ao lermos seu livro, somos compelidos por uma sensação de revelação que Auerbach nos proporciona ao, por sua vez, re-entender e interpretar e, de modo despretenso, parecer encenar a transmutação de uma realidade bruta em linguagem e uma nova vida. (SAID, 2003, p. xx)

É em sentido semelhante a esse que a representação aparece em Gumbrecht (2012a, p. 2-3) como a noção que divide a paisagem atual dos estudos literários, quando o autor diz que observamos diferenças “acentuadas, e mesmo, aparentemente, inconciliáveis e mutuamente excludentes” entre “duas suposições básicas quanto à ontologia da literatura”, isto é, quanto a “posições fundamentais sobre como os textos literários – enquanto fatos materiais e universos de sentido – se relacionam com realidades exteriores às obras em si”. De um lado, escreve ele, temos a desconstrução, “pertencente à ‘virada linguística’ da filosofia” e para a qual “o contato entre a linguagem e a realidade fora da linguagem não pode ocorrer”. De outro, vemos os estudos culturais, que, como a teoria marxista, “nunca foram céticos quanto à conexão da literatura com as realidade extralinguísticas”. Para Gumbrecht (2012a, p. 5), a “ontologia da literatura” não deve se reduzir a essas duas perspectivas, que têm como fio o que ele chama de “paradigma da representação”, segundo o qual os “textos devem ‘representar’ a realidade extralinguística (ou, no outro lado, devem ‘querer’ fazê-lo, mesmo que seja impossível)”. Nesse sentido, o autor propõe que o “paradigma da representação” não é o único modo de conectar texto e mundo, como veremos melhor no capítulo 4.

Assim, quando uso o termo “representação” e suas derivações, mesmo com foco específico no texto literário, nas próximas páginas, quero pensar a representação linguística enquanto algo que, como nos diz Michel Foucault (2007, p. 428-429), difere da experiência clássica – isto é, entre o século XVII e o início do XIX –, na medida em que não há mais uma “soberania das palavras”, que concedia a possibilidade de conhecer as coisas, como uma “rede incolor a partir da qual os seres se manifestam e as representações se ordenam”. Agora, a linguagem aponta para suas próprias fronteiras, e “o homem aparece com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece”. As coisas do mundo, por sua vez, retiram-se daquela rede rumo “à sua essência própria” e “definem para si um espaço interno que, para nossa representação, está no exterior” (FOUCAULT, 2007, p. 430, 329). A tarefa é, então, “mostrar como é possível que as coisas em geral sejam dadas à representação, em que condições, sobre que solo, entre que limites elas podem aparecer numa positividade mais profunda do que os modos diversos da percepção” (FOUCAULT, 2007, p. 428-429).

Mais uma vez, é importante lembrar que, ao aludir a ou mesmo ao problematizar a noção de representação, não me desloco ao extremo de recusar a possibilidade de a representação acessar as coisas do mundo. Isso é fundamental para que a minha ideia de experiência de leitura não se confunda com a afirmação de Derrida (1967, p. 227, 228) de que a leitura “não pode se contentar em redobrar o texto” tampouco em “transgredir o texto em

direção a algo que não seja ele, em direção a um referente (realidade metafísica, histórica, psicobiográfica etc.)” ou a um conteúdo fora do texto “que poderia acontecer, poderia ter acontecido fora da língua, isto é, no sentido que damos aqui a esta palavra, fora da escritura em geral”, já que a escritura é entendida como “desaparecimento da presença natural”. Especificamente em relação ao texto literário, Derrida (1967, p. 299) afirma que sua escrita “quase sempre se prestou [...] a essa leitura transcendente, a essa busca do significado que colocamos aqui em questão, não para anulá-la, mas para a compreender em um sistema quanto ao qual ela é cega”.

Em relação a essa crítica à leitura transcendente – assim definida por “ultrapassar o interesse pelo significante, pela forma, pela linguagem [...], na direção do sentido ou do referente” –, o próprio Derrida (2014, p. 64-66) se apressa a dizer que ela não carrega, como consequência, a exigência de uma leitura que suspenda a referência: “Uma literatura que proibisse a transcendência anularia a si mesma. Esse momento de ‘transcendência’ é irreprimível, mas pode ser complicado ou dobrado; e é nesse jogo das dobras que está inscrita a diferença entre as literaturas, entre o literário e o não literário”, prescreve o filósofo, condenando “a ingenuidade tética da leitura transcendente”, que recusaria a “força filosófica dessas experiências, uma força de provocação para pensar a fenomenalidade, o sentido ou o objeto, até mesmo o ser como tal” – uma força que, para voltar a Peirce, bem se vê que se funda em espaço alheio ao das sensações e enfrentamentos, estando mais afim à sua concepção de... representação, como categoria de mediação.

Mas não misturemos diferentes sistemas de pensamento. Fechando o trajeto de Peirce a Derrida e Foucault, é hora de recapitular e resumir a proposta desta seção, que acabou por ultrapassar seu escopo terminológico. O que me interessa aqui – a despeito do caminho sinuoso – é algo bastante simples. Em primeiro lugar, trata-se de esclarecer que o uso geral e não problematizado do termo *representação* e seus derivados pressupõe uma noção tradicional de representação, entendida como: 1) a contrapartida mental de uma realidade exterior à mente; contrapartida que 2) não é um efeito imediato e sensorial, mas demanda um voltar-se da consciência sobre si mesma, que decompõe a representação entre o real, seu sentido e sua interpretação e, assim; 3) parte o contato do indivíduo com o mundo, transformando aquele em *sujeito* e este em *objeto*; e, por fim, 4) quando modo consciente predominante, esmaece a intensidade das sensações e percepções.

Toda vez que o termo *representação* for mencionado no âmbito da linguagem, e mais especificamente, da literatura – como *representação literária* –, estarei pressupondo seu

sentido que entendo como tradicional, aquele reiterado pela crítica de viés social e recusado pela desconstrução, isto é, o texto entendido como algo que alude, e deve ser lido, como se referindo a uma realidade que extrapola o interior da linguagem ou do discurso. Infere-se daí e do parágrafo anterior que, por esse entendimento de representação literária: 1) o texto, como experiência de produção e de leitura, é capaz de acessar as coisas do mundo; porém 2) esse acesso é entendido como acesso ao sentido, que é, precisamente, medido, de um lado, pelo texto e, de outro, pela consciência reflexiva, renovando, no interior da experiência literária, a dicotomia sujeito e objeto, este último entendido tanto como o texto (a ser interpretado) quanto como o significado exterior a que se refere.

É fundamental, por fim, que fique claro desde já que a leitura operada sob essa noção tradicional de representação não comporta o meu entendimento do que é, de fato, a totalidade da experiência literária. Uma outra dimensão, não reflexiva ou não mediada, da leitura é, com efeito, o que se quer desvendar nestas páginas. Não quero, todavia, fechar as portas ao conceito de “representação” – daí, precisamente, o trajeto quase obsessivo desta seção –, mas, sim, admitir a possibilidade de roubá-lo e virá-lo do avesso. Este será o (arriscado) gesto final desta tese. Por ora, vale ainda dar um passo atrás, antes do elemento *terceiro* de Peirce, isto é, antes da representação, e tratar brevemente de uma outra questão conceitual terminológica, que será devidamente esmiuçada mais adiante.

Voltemos à *madeleine* proustiana, e seus dois momentos-efeitos, e os associemos, extrapolando um tanto, à sensação e à percepção, como primeiridade e secundidade, de Peirce, descolando-os todos – mais: guardando-os – da mediação reflexiva. São esses estados os protagonistas desta tese, a que chamo afetos. *Afeto*: o impacto do outro literário sobre nossa consciência, e nosso corpo, antes que se converta em sentido; mais do que isso, um impacto que carrega dentro de si aquele elemento *primeiro*, feito apenas de qualidades não preenchidas, e que é pura possibilidade, mas nem por isso menos real – o susto do sabor da madalena mergulhada no chá, que não pode durar mais de um centésimo de segundo antes de se converter em desejo de entender. Como possibilidade e impacto, os afetos são as “forças verdadeiramente em ação no que são frequentemente consideradas representações” e que resistem à significação e à mediação, como “intensidades a-significantes” (ABEL, 2007, p. x)³⁵.

³⁵ Em seu trabalho, Marco Abel (2007) se debruça sobre a representação da violência em livros e filmes não a partir de seu caráter representacional, isto é, por seu conteúdo significativo, e sim pelo que chama de “realidade das representações”, isto é, os afetos e forças produzidos pelo encontro com as imagens violentas.

O afeto é comunicável apenas em versões esmaecidas; já o elemento *primeiro* que o compõe é totalmente alheio ao universo da linguagem:

Pare para pensar nele, e ele já voou! É o que o mundo era para Adão no dia em que ele abriu seus olhos para ele, antes que houvesse feito quaisquer distinções, ou tivesse se tornado consciente de sua própria existência – isto é, presente, imediato, fresco, novo, inicial, original, espontâneo, livre, vívido, consciente e evanescente. No entanto, lembre que toda descrição dele será falsa. (PEIRCE, 1974, p. 183, CP I.357)

Como pura possibilidade, seus limites são imensuráveis – no sentido literal, e não no hiperbólico, do termo. Mais do que isso, como fonte de possibilidades, os afetos e suas sensações parecem ser afins à vocação da literatura em si, como provocadora de experiências ilimitadas. Além disso, pode-se argumentar ainda, na esteira da citação de Peirce, que a descrição do elemento primeiro não precisa ter a falsidade como única possibilidade: ele pode ser comunicado como poesia ou ficção.

Em seu discurso de abertura do Congresso de Estética de 1937, Paul Valéry (1938, p. 247) alude à impossibilidade de uma ciência do belo, ao afirmar que “não há sensação que subsista no universal”: “O real recusa a ordem e a unidade que o pensamento lhe quer infligir”. E o “prazer, enfim, só existe no instante, e nada mais individual, mais incerto, mais incomunicável”. Chegando ao final, Valéry (1938, p. 259-260) pensa em um campo de reflexão utópico a que daria o nome de *Estésica* (“*Esthésique*”): ali colocaria “tudo o que se relaciona ao estudo das sensações”, e, mais especificamente, “os trabalhos que têm por objeto as excitações e reações sensíveis que não têm função fisiológica uniforme e bem definida”, um grupo de “modificações sensoriais” que, mesmo dispensáveis à sobrevivência dos seres, são “nosso tesouro”. É uma espécie de *estésica* o que proponho, portanto, sabendo-a impossível e resguardando sua impossibilidade.

Essa tarefa possível e impossível, a uma só vez, começa neste capítulo, que se organiza, a partir daqui, em mais quatro seções. Na primeira delas, parto do pensamento de Heidegger, com sua noção de *desvelamento do Ser*, para abordar a ideia e o desejo de uma conexão com o mundo alheia à dimensão tradicional de representação e discurso – conexão que para ele só pode se dar a partir de um contato direto com as coisas do mundo e que, para mim, encontra uma contrapartida em uma dimensão da consciência alheia ao *logos* e afim, mas não sinônima, à percepção.

Na segunda seção, volto-me então para a filosofia da mente e, principalmente, as ciências cognitivas, para investigar o que seria essa dimensão e propor, então, um estado

afetivo para a consciência. Entendendo por afetos as comoções somáticas – sensações físicas e emoções –, caracterizo esse estado afetivo por meio da diferenciação entre as dimensões da consciência, da autoconsciência e da atenção, com os afetos ocupando a periferia da atenção consciente ou tomando todo o espaço quando a autoconsciência está enfraquecida.

Em seguida, trato, na terceira seção, das dificuldades em se refletir sobre os estados afetivos, já que eles não são jamais, por princípio, o foco da autoconsciência, ou da consciência reflexiva. Essa característica parece inviabilizar, assim, o método fenomenológico tradicional, herança de Husserl, que só pode dar conta de sensações e emoções já fechadas em sentido, e não em sua intensidade original.

Por fim, na quarta e última seção, reflito sobre como os diferentes estados da consciência encontram sua correspondência nos dois momentos ou aspectos fundamentais das experiências humanas – a experiência viva e a experiência pensada. Motores de comoção no indivíduo, os afetos ou resistem à circunscrição da vida em entendimento, ou escapam até mesmo à configuração da experiência viva, constituindo uma potência que descreverei, com Gumbrecht, como *efeitos de presença*.

Heidegger como intuição: à procura de casa

Em sua leitura da obra de Friedrich Hölderlin, Martin Heidegger propõe que a poesia é uma forma privilegiada de superar a falta que move o pensamento humano, isto é, a nostalgia de uma conexão com o mundo que não seja diluída ou fraturada em representação. Se Heidegger é vítima de um insidioso vício entre os que se pretendem críticos – o de impor a uma obra o que ele já previra sem que ela precisasse existir –, como um leitor arrebatado, ele oferece belas intuições. Como bem resume Costa Lima (2012, p. 152) a respeito da leitura heideggeriana de “*Heimkunft*”, “o poema sofre uma *Blitzkrieg* promovida pelo pensamento do filósofo”. Nessa ofensiva, porém, o *leitor* Heidegger entreabre uma janela, feita de imagens e conceitos, para sua própria nostalgia e do que dela se depreende. Vislumbra-se, daí, sua esperança possível de um encontro, mesmo breve, entre o ser humano, como uma entre as coisas do mundo, e os demais entes – encontro que, em outras ocasiões, ele vai chamar de “desvelamento do Ser”³⁶ –, e que, em Hölderlin, ocorreria por meio da poesia.

³⁶ A expressão “desvelamento do Ser” [*Unverborgenheit des Seins*] aparece em Heidegger (2013, p. 73, p. 51). A noção heideggeriana de Ser é objeto de controvérsia e contínuos debates. Sigo aqui o que o autor propõe em A

Sobre “*Heimkunft*” (ou “Volta para casa”) – um longo poema, com seis estrofes de 18 versos cada uma, sobre o retorno à terra natal –, Heidegger escreve que a volta não é alcançada simplesmente pelo cruzar da fronteira, que “já é estranho”, afirmação que ele justifica com os últimos versos da terceira estrofe: “Tudo parece familiar; mesmo o aceno recebido de passagem / parece o de um amigo, todo rosto parece próximo”³⁷. Para Heidegger (2000, p. 32), essa familiaridade é ilusória: as pessoas e coisas da terra natal “confinaram o que é mais próprio a eles”, motivo por que o recém-chegado seria acolhido com as palavras: “O que você procura está perto, já vem encontrá-lo no meio do caminho”³⁸. Assim, escreve o filósofo, o que de fato constitui o retorno é que os habitantes “primeiramente precisam passar a estar em casa na ainda oculta essência da terra natal” (HEIDEGGER, 2000, p. 33). Escrito em 1943, o ensaio sobre “*Heimkunft*” tem um caráter político autoevidente. Como observa Costa Lima (2012, p. 154), “a poética proposta por Heidegger não se limitava a exaltar seus próprios filosofemas, senão que convertia a arte em porta-voz de uma Alemanha por ele mesmo privilegiada”. A exaltação dos *filosofemas*, entretanto, é o que me interessa aqui, mais precisamente o que Costa Lima (2012, p. 153) define como “o poeta como guia dos que o escutem” e “a verdade como *alétheia* (desvelamento e reserva)”.

Mas como se manifesta essa verdade? Para Heidegger, no poema em questão, o que ocupa esse lugar que se quer desvelar é “a alegria” [*die Freude*] – noção em torno da qual o filósofo concentra sua leitura, e que está em conexão com o que a segunda estrofe propõe: acima dos Alpes, cuja paisagem matutina embala o poema até então, vive o deus puro e alegre. “O que é mais convidativo na terra natal, e que vem encontrá-lo [ao recém-chegado] no meio do caminho, é chamado ‘cheio de alegria’. O nome ofusca todos os outros ao longo do poema. [...] A alegria é nomeada bem no início do poema, em conexão com a composição da poesia”, observa Heidegger (2000, p. 34), sobre os versos introdutórios: “Lá nos Alpes, uma noite reluzente ainda se demora, e compondo coisas alegres [*Freudiges dichtend*], a

Origem da Obra de Arte, como proposta de reflexão: “Coisas são, e seres humanos, dádivas, e sacrifícios são, animais e plantas são, equipamentos e obras são. Tudo o que é, cada ser em particular, está situado no Ser”.

³⁷ A não ser quando diferentemente indicado, as traduções livres são minhas, a partir da tradução para o inglês de Michael Hamburger: “*All seems familiar; even the word or the nod caught in passing / Seems like a friend’s, every face looks like a relative’s face*” (HÖLDERLIN, 2013, p. 332–333). No original: “*Alles scheint vertraut, der vorübereilende Gruß auch / Scheint von Freunden, es scheint jegliche Miene verwandt*”.

³⁸ “*What you seek, it is near, now comes to meet you halfway*”; no original: “*Was du suchest, es ist nahe, begegnet dir schon*” (2013, p. 334–335)

nuvem cobre um vale que boceja”³⁹. Mas a alegria não é apenas tema do poema: “A alegria é composta para dentro de um poema”. E Heidegger (2000, p. 34) vai além: “Compor é encontrar”; o poeta compõe “o que foi desvelado e iluminado”.

Aquilo que, no início da quarta estrofe, era buscado, e estava perto, prestes a se fazer ver, “no meio do caminho”, só pode ser revelado pelo poeta, pois o “alegre só é encontrado onde um poeta vem cumprimentá-lo” (HEIDEGGER, 2000, p. 36). Como, então, “a alegria desce até os homens?” – ele se pergunta. Isso não seria possível, diz, traçando uma identidade entre sua interpretação de “*Heimkunft*” e o potencial da poesia em si, “se não fosse pelos poetas, que, de vez em quando, compõem e se aproximam daquele que é cheio de alegria, porque a ele pertencem”, já que têm uma “visão mais clara da alegria” (HEIDEGGER, 2000, p. 38–40). Em sua *Blitzkrieg*, o filósofo conclui: “A elegia ‘*Heimkunft*’ não é um poema sobre a volta para casa; mas, sim, a elegia, a atividade poética que ela é, é em si a volta para casa” (HEIDEGGER, 2000, p. 44).

Leio na poesia de Hölderlin, diferentemente de que como faz Heidegger, muito mais uma espécie de melancólica nostalgia de uma possibilidade imaginada de alcance da verdade – e a consequente frustração do poeta em relação ao próprio poder da poesia – do que uma celebração desse encontro com a realidade ôntica que se esconde por trás nos fenômenos. Para Theodor Adorno (1992, p. 115), o erro de Heidegger ao se aproximar da poesia de Hölderlin provém de “deficiências na sensibilidade estética” que fazem com que a sua leitura “permaneça abaixo do nível da obra de arte” e que se valha de “aforismos para se colocar em uma posição superior à obra de arte”. Mais do que isso: como método, a interpretação heideggeriana “se descola do objeto à sua frente e infiltra o aspecto da poesia de Hölderlin que requer filosofia com uma filosofia imposta de fora”. Isso se dá precisamente, diz Adorno (1992, p. 128), na relação do conteúdo – mesmo o conteúdo intelectual – com a forma: “O que a filosofia pode esperar da poesia é constituído apenas nessa relação; só aqui isso pode ser captado sem violência”.

O ponto central do argumento de Adorno (1992, p. 129) é que, na obra Hölderlin, apesar de o conteúdo ser extremamente difícil de se apreender, “a forma não pode ser usada de modo inapropriado como uma desculpa para a incoerência do texto. Em vez de apelar vagamente à forma, é preciso se perguntar o que, como conteúdo sedimentado, a forma em si

³⁹ “*There in the Alps a gleaming night still delays, and composing / Portents of gladness, the cloud covers a valley agape*”; no original: “*Drinn in den Alpen ists noch helle Nacht un die Wolke, / Freudiges dichtend, sie dekt drinnen das gähnende Thal*” (HÖLDERLIN, 2013, p. 330–331).

faz”. Está aqui, para ele, uma chave para ler Hölderlin: “[A] linguagem cria distância”; ela manifesta “afastamento, a separação entre sujeito e objeto”. Isso se dá, principalmente, por meio de construções paratáticas – isto é, o uso de sentenças breves, geralmente unidas entre si por coordenação e não por subordinação. Em “*Heimkunft*” isso se observa em um trecho já citado: “Tudo parece familiar; mesmo o aceno recebido de passagem / parece o de um amigo, todo rosto parece próximo” (“*Alles scheint vertraut, der vorübereilende Gruss auch / Scheint von Freunden, es scheint jegliche Miene verwandt*”). Para Adorno (1992, p. 129), aqui “os versos de Hölderlin parecem estar esfregando os olhos, por assim dizer, diante de algo que é familiar para todos, como se estivessem vendo-o pela primeira vez; pela apresentação, o familiar se torna estranho”.

Em Heidegger e Adorno, temos, assim, métodos e graus diferentes de atenção para evidenciar duas faces – e duas conclusões – de uma mesma questão: a possibilidade ou não de a poesia, ou a linguagem, promover o encontro entre o poeta, ou o ser humano, e as coisas do mundo (sejam quais forem). Sem deixar de concordar com Costa Lima ou Adorno sobre a imposição de fora de uma conclusão que não se comprova na forma estética do poema, não posso deixar de me comover com o enorme desejo – tão arrogante quanto aflito – de Heidegger de vislumbrar uma possibilidade de conexão com o mundo pela poesia. A arrogância e a ansiedade, é claro, levam ao que me parece um equívoco.

Não cabe desenvolver uma interpretação exaustiva de “*Heimkunft*”; basta observar a última estrofe do poema, em que a linguagem, sua matéria-prima, afasta o divino do poeta e dos homens: “Ele, o mais Alto, devo nomear? Um deus não ama o indecoroso/ para alcançá-lo nossa alegria é muito pequena/ O silêncio amiúde toma conta de nós: deficientes em nomes sagrados”. O poeta às vezes consegue, no entanto, com “o estilo certo, a música certa” deleitar os seres divinos que se aproximam sem nos tocar e, assim, dissipar as inquietações que “perturbaram a promessa de alegria”. Mas o dom não vem sem peso: “Inquietação semelhante, queira ele ou não, traz na alma/ O poeta, mas, tantas vezes, os demais não”⁴⁰.

Observem-se, ainda, os dolorosos versos que encerram, em sua última versão, entrecortada por lacunas, o poema “*Wie wenn am Feiertage...*” (“Como em um feriado...”): “Mas ai de mim, quando por/ [lacuna] / Ai de mim!/ [lacuna]/ E deixem-me logo dizer/ [lacuna]/ Que fui atraído rumo à visão celestial/ E eles mesmos me lançaram abaixo, lá no

⁴⁰ Utilizo aqui uma variação da tradução de Costa Lima (2012, p. 151): “Inquietação semelhante, ora mais, ora menos, traz na alma/ O poeta, mas, tantas vezes, não os demais” . No original: “*Sorgen, wie diese, muß, gern oder nicht, in der Seele/ Tragen ein Sängler und oft, aber die anderen nicht*”.

fundo/ sob os vivos, no escuro atirado/ O falso sacerdote que sou, para cantar/ Àqueles que têm ouvidos para escutar/ a canção de aviso/ Lá”⁴¹. A mal-sucedida interpretação de Heidegger, no entanto, se não é proveitosa para a leitura do poeta alemão, abre espaço para a discussão sobre a potencialidade da literatura como dimensão de reconexão do leitor com o mundo à sua volta – poder do poeta não em ver a *aletheia*, mas em construir um universo de modo a fazer o leitor ou ouvinte adentrar o mundo das coisas.

Pouco mais de uma década antes de escrever sobre “*Heimkunft*”, Heidegger, em seu curso na Universidade de Freiburg mais tarde reunido na obra *Conceitos Fundamentais da Metafísica*, citava o poeta alemão Novalis para propor que o *Stimmung* – a disposição, a atmosfera – fundamental da filosofia seria um sentimento de saudade de casa (*Heimweh*): “uma ânsia por se sentir em casa em todos os lugares” (NOVALIS *apud* HEIDEGGER, 1995, p. 5). Essa ânsia teria como objeto um desejo de estar inteiramente no mundo – desejo cuja plena realização é impossível, na medida em que temos consciência de nossa finitude, mas que, justamente por essa consciência, nos move adiante, em direção a essa conexão cosmológica.

Por estranho que pareça justapor os dois pensadores, vale comentar que, duas décadas antes, o jovem Georg Lukács, no que se tornaria um raro momento de reflexão existencial⁴² em sua obra, encerrava a abertura de sua *Teoria do romance* comentando a mesma citação de Novalis. O parágrafo é um longo, e por vezes belo, lamento sobre a fissura entre *sentido* (intelectual) e *sentidos* (corporais), que caracteriza a modernidade como uma era infeliz:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. [...] O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na *alma* é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém *já* *se tornarão para sempre alheios um ao outro* [...]. Todo *ato da alma* torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos [...]. “Filosofia é na verdade nostalgia”, diz Novalis, “o impulso de sentir-se em casa em toda parte”. Eis por que a filosofia, tanto como

⁴¹ Na tradução de Hamburger: “*But, oh, my shame! When of/ / My shame!/ /And let me say at once/ /That I approached to see the Heavenly/ And they themselves cast me down, deep down/ Below the living, into the dark cast down/ The false priest that I am, to sing/ For those who have ears to hear, the warning song/ There*”. No original: “*Doch weh mir! Wenn von/ / Weh mir!/ / Und sag ich gleich/ / Ich sei genagt, die Himmlischen zu schauen,/ Sie selbst, sie werfen mich tief unter die Lebenden/ Den falschen Priester, ins Dunkel, daß ich/ Das warnende Lied den Gelehrigen singe./ Dort*” (HÖLDERLIN, 2013, p. 467).

⁴² Despertado, como o próprio Lukács (2000, p. 7) diz no prefácio escrito para edição de 1962, pela eclosão da I Guerra Mundial. O prefácio tardio, é claro, tenta fixar em perspectiva histórica marxista o que, no original, brilha pelo caráter emocional e existencial.

forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da criação literária, é sempre um sintoma da *cisão entre interior e exterior*, um índice da *diferença essencial entre eu e o mundo*, da *incongruência entre alma e ação*. Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia, ou, o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos, depositários do objetivo utópico de toda a filosofia. Pois qual a tarefa da verdadeira filosofia senão esboçar esse mapa arquetípico? (LUKÁCS, 2000, p. 25–26)⁴³

Sobre o fragmento de abertura de *A teoria do romance*, Vincent P. Pecora (2013, p. 28–29) defende que tanto Lukács quanto o próprio Novalis poderiam, ao invés de “filosofia”, ter utilizado “representação”, já que “é precisamente o papel da filosofia o de ser o espelho da natureza, de ‘esboçar esse mapa arquetípico’ de uma ordem cuja presença e palpabilidade para os seres humanos é imanente durante esses ‘tempos afortunados’ que não têm necessidade de representação”, pois, então, “o céu é o próprio mapa e, portanto, imediatamente dado, sem se precisar recorrer à mediação, ou representação, que a filosofia [...] demanda”. Penso, no entanto, que, pelo menos em Lukács, a equivalência não se sustenta, a menos que se pudesse falar em uma representação total, isto é, uma correspondência não mediada entre *logos* e coisa (ou “entre interior e exterior”, ou ainda “entre eu e mundo” e “entre alma e ação”), o que seria o mesmo que dizer: um “desvelamento do Ser” heideggeriano ou uma revelação mística, ambos, contudo, pela palavra (os quais, pode-se argumentar, são duas formas de pensar o mesmo encontro).

Apoio-me em Gumbrecht (2014a, p. 6), que, ao refletir sobre textos ligeiramente anteriores à *Teoria* – os ensaios de *A alma e as formas* e os diários que Lukács escreveu entre 1911 e 1912 –, destaca que, para o autor, a noção de “vida”, usada por Lukács como sinônimo de “alma”, se tornou o denominador comum para diferentes alusões para uma “energia [...] que não poderia ser contida ou domada pela racionalidade”. “Vida”, escreve Gumbrecht, não sendo capaz de ser “definida ou circunscrita de modo convencional”, “apontava para uma intensidade desejada que prometia compensar por longos períodos de tédio na existência humana”. Tomando-se “vida” ou “alma” sob essa luz, temos que os “atos da alma” apenas por essa espécie de energia não mediada pela representação integram uma dualidade não fraturada entre *sentido* e *sentidos*. Como “forma de vida”, “sintoma da cisão entre interior e exterior” e “índice da diferença essencial entre eu e o mundo”, a filosofia não poderia ser representação,

⁴³ O parágrafo segue por mais uma página e chega à epopeia homérica: “Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. Pois a pergunta da qual nasce a epopéia é: como pode a vida tornar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero [...] decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta” (LUKÁCS, 2000, p. 26–27)

mas tão-somente uma nostalgia e uma procura por um modo de se relacionar ao mundo precisamente não cindido pela representação, em “tempos afortunados” nos quais “o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas”.

Em Heidegger, fica mais evidente como a “saudade de casa” é a falta que move o filosofar: seu gatilho, e não sua realização. Aqui, a filosofia é precisamente a busca por um pensamento que não esboce “mapas arquetípicos”, e sim que permita se delinear um estado em que esses mapas não sejam necessários, e que o mundo das coisas se ofereça imediatamente acessível. “Mundo [...] significa propriamente *acesso* aos entes como tais. Mas esse acesso tem como base a *manifestabilidade* dos entes como tais, [...] e em sua totalidade” (HEIDEGGER, 1995, p. 284) – ou seja, os entes (como um todo) devem se fazer acessíveis como tais, isto é, em respeito ao seu caráter de seres: devem se mostrar como entes que *são*. Nesse contexto, o homem seria ainda formador de mundo: enquanto os outros animais são “pobres em mundo”, cabendo a eles o que Heidegger chama de estado de *captividade* (*Benommenheit*) – isto é, estando expostos às coisas do mundo sem que possam apreendê-las enquanto tais –, aos seres humanos essa exposição é precisamente limitada pela capacidade de acessá-las como aquilo que são, subjetivado-as e ao mundo. O que tornaria possível a conexão entre ambos é esse aspecto duplo: o manifestar dos entes e a formação de mundo por parte do homem.

Nas seções – ou aulas – finais dos *Conceitos Fundamentais*, Heidegger passa a mostrar-se insatisfeito com a ideia de mundo como suficiente para compor a relação que deseja observar entre o homem (ou, mais precisamente, *Dasein*) e os demais seres e coisas. A partir de uma reflexão sobre a base das condições de possibilidade de discurso (*logos*) – que não se reduziriam apenas à característica de formação de mundo atribuída ao homem, mas remeteriam a algo anterior –, Heidegger vai pensar a origem do discurso como um todo, um conjunto indissociável e agregador. Pensado como uma habilidade, o *logos* carregaria em si, como condição de existência, a possibilidade de uma relação com os demais entes como tais – isto é, ainda não mediada pelo próprio *logos* – estar à disposição do homem (HEIDEGGER, 1995, p. 337). O filósofo questiona, assim, a definição de verdade como correspondência à realidade, encarando-a como algo mais fundamental.

Para Heidegger, portanto, o discurso não cria a relação com os seres enquanto tais – nem mesmo a *manifestabilidade* desses seres enquanto tais: o discurso, de fato, só é possível por causa dessa relação e dessa manifestabilidade. Em contrapartida, o discurso revela a verdade apenas na dimensão da diferenciação, do “isto ou aquilo”, mas não como verdade – como desvelamento – dos seres (HEIDEGGER, 1995, p. 340). O *logos* só pode apontar um

ente se o ente antes de tudo se manifestar como ente. Aqui já estaria, talvez, implícita a ideia, desenvolvida mais adiante, de que o *logos*, ao apontar, também encerra o espaço de desvelamento desse ente como tal.

Nos *Conceitos Fundamentais*, Heidegger ainda não chega à ideia explícita de um desvelamento do Ser, embora ela apareça como um espectro sobre a tentativa de encontrar a base do que ele entende como uma ocorrência tripartite, *pré-logos*, que resulta na formação de mundo, e então no próprio *logos*: o homem toma para si o caráter agregador das coisas, abre-se para esse conjunto de entes como tais, e como um todo, e então esses entes se desvelam como entes que são. A questão passa a ser, assim, como compreender essa ocorrência fundamental – a “essência do mundo” – como um só evento. Não deve ser por meio de observação, na medida em que, por princípio, a observação se mantém distante do que quer observar. A essência do mundo, diz Heidegger, é sua prevalência originária em relação a todos os entes que se mostram a nós. O acesso do homem ao evento que é o mundo em sua prevalência só pode ser preparada, e nunca deliberadamente efetivada: não depende de vontade ou habilidade, mas da nossa capacidade de *esperar* por esse evento. Se toda a tradição metafísica procurou o problema do mundo “no *logos*, na *ratio*, na razão”, como Heidegger argumenta, o problema do mundo aparece aqui como anterior a essa dimensão (HEIDEGGER, 1995, p. 349–351): “Falamos a partir do todo e para dentro dele”.

A ideia de Ser parece estar na próxima esquina, quando Heidegger passa a se concentrar na importância do “como um todo” para o acesso aos entes como tais, um “como um todo” sempre ao nosso redor, e que carrega “uma não diferenciação da manifestabilidade dos entes em meio aos quais nos movemos”. A noção se aproxima ainda mais quando o autor passa a se interrogar sobre a distinção entre *entes* e *ser*, interior à noção de “ser dos entes”, em meio à qual, constante e não arbitrariamente, nos movemos muito mais do que a objetivamos – e que é, portanto, o evento central do mundo (HEIDEGGER, 1995, p. 354–356, p. 358).

Qual seria, assim, a característica fundamental e unitária daquela ocorrência tripartite constituída pela apreensão da totalidade das coisas do mundo pelo homem, sua abertura a elas e, então, o desvelamento delas como coisas? Heidegger começa a desenvolver a ideia de “projeção”, ou “projeção de mundo”, como estrutura fundamental do que ele ainda define como “formação de mundo”, uma estrutura que deve ser entendida como uma ação única e originária que leva aquele que projeta para fora e além de si, em uma dimensão anterior à da realidade atual, ou seja, ao terreno do tornar-possível (HEIDEGGER, 1995, p. 363–364). A projeção é, portanto, não uma dimensão – seja da atualidade, seja das possibilidades –, mas a

abertura de um evento em que a relação entre a atualidade e as possibilidades é revelada. Para Heidegger, nessa revelação está disposta a distinção entre *entes* e *ser*.

Nos *Conceitos fundamentais*, assim, desde a ideia de uma “saudade de casa” que move a filosofia até uma solução ainda provisória para a “volta” a essa casa, ainda que fugaz, na forma de uma “projeção” – que depende de uma espera *serena*, e não de um ato –, já está presente, mais essencialmente, a falta que parece mover Heidegger, isto é, a tentativa de propor uma relação mais fundamental entre homem e mundo para além do exercício de uma só possibilidade do real mediada por uma abordagem essencialmente representacional.

A obra de arte e o real não obscurecido por usos nem discursos

Mais tarde, em sua *Origem da Obra de Arte*, tanto a dimensão histórica que intercede a relação entre o homem e os demais entes, quanto essa relação, entendida sob o duplo aspecto de “formação de mundo” e “acesso aos entes como tais e como um todo” são, para Heidegger, objeto de reflexão desde o lugar que a obra de arte ocupa entre os entes em sua relação conosco. A obra evidencia, para ele, uma tensão entre, de um lado, o mundo culturalmente formado e, de outro, o que ele chama de Ser. Este seria constituído precisamente pelo “desvelamento dos entes” (HEIDEGGER, 2013, p. 50), evento que é, por sua vez, dia a dia atrapalhado por um modo de nos relacionarmos com os entes não enquanto tais, mas como representações.

A partir dessa tensão, o autor desmembra a ideia inicial de mundo entre “mundo” e “terra”. Enquanto o primeiro teria o caráter de formação cultural, e portanto, histórica, a “terra” estaria alinhada à materialidade essencial, a-histórica. Na oposição entre ambos se evidenciaria a noção de Ser e de seu aspecto de *verdade* – verdade como desvelamento e não como adequação entre realidade e representação mental. *Mundo* e *terra* nunca se separam, mas coexistem em oposição. “O mundo é a abertura, revelada em si mesma, dos rumos gerais das decisões essenciais no destino de um povo histórico”, enquanto a terra é a aproximação “daquilo que é constantemente encerrado em si mesmo” e, por isso, ao mesmo tempo, acolhe e esconde a si própria (HEIDEGGER, 2013, p. 47). Nessa tensão, a obra de arte – “ao criar um mundo e trazer à tona a terra” – traz em si a possibilidade essencial de dar a observar a própria tensão entre recolhimento e desvelamento. A reflexão sobre o lugar da obra de arte a coloca como algo que não desaparece sob sua utilização prática, tampouco se reduz à apropriação conceitual, ou como representação de um ente em particular. Seria assim um

espaço privilegiado para o desvelamento dos entes enquanto tais – não obscurecidos por usos nem ocultados por discursos.

Heidegger escolhe o templo grego como imagem para refletir sobre a oposição *mundo* e *terra* na obra. O templo, *qua* mundo, ao mesmo tempo que serve para abrigar e encerrar a imagem de um deus, tem uma dimensão histórica que o conecta ao povo que o construiu e que o visita. Mas o templo é ainda uma construção sobre um terreno rochoso, e essa construção evidencia a materialidade da rocha em seu aspecto não redutível ao mundo enquanto formação: o templo é ameaçado pela tempestade e, assim, evidencia a violência dessa tempestade; o brilho da pedra reflete e evidencia a luz do sol e a escuridão da noite; a terra é, enfim, o terreno sobre o qual o edifício se assenta e o qual ele traz à tona. “O templo-obra, lá edificado, abre um mundo e ao mesmo tempo fixa esse mundo de volta à terra, que, por sua parte, só assim emerge como terreno natural” (HEIDEGGER, 2013, p. 41).

O mundo é, como construção humana, a contrapartida cultural da matéria de que é feita a terra. Isso não quer dizer, no entanto, que o Ser está exclusivamente do lado da terra, e que o mundo o oculta. É justamente quando a tensão entre mundo e terra se dá a ver que o Ser também pode se desvelar. É também nesse sentido que o desvelamento do Ser é produto de uma oposição dupla entre ocultação e revelação. De um lado, a terra destrói toda tentativa de penetrá-la: “A cor irradia e quer apenas irradiar. Quando a analisamos racionalmente, medindo o comprimento das ondas, ela se vai. Ela só se mostra quando permanece oculta e não explicada” (HEIDEGGER, 2013, p. 45). Assim, o que o mundo traz à tona da terra é justamente seu encerramento em si mesma, num espaço de abrigo e ocultação.

De outro lado, o templo – enquanto obra que estabelece um mundo –, ao mesmo tempo que encerra o deus que celebra, também existe para abrigá-lo. Com o templo, o deus não se dá a ver todo o tempo e desde todo lado; mas sem o templo, esse mesmo deus reside em outras paragens, sem jamais se dar a ver. O mundo tende, portanto, a dar a ver e abrigar ao mesmo tempo, e a terra quer abrigar e esconder, isto é, manter-se fora do esfacelamento em usos ou interpretações. É na oposição entre o dar a ver do mundo e o encerrar-se da terra que se dá a tensão que possibilita a cada um deles afirmar-se a si próprio.

Heidegger questiona, porém, a ideia de que, havendo um templo, haverá sempre o deus, a ser desvelado: “O templo, ali edificado, primeiramente dá às coisas sua aparência e aos homens uma perspectiva sobre si mesmos. Essa visão permanece aberta enquanto a obra segue sendo obra, e enquanto o deus não a abandona” (HEIDEGGER, 2013, p. 42). Não fica totalmente claro, contudo, o que significa, na imagem heideggeriana, esse “abandono do

deus”, que deixa o templo vazio e obscurece a visão das coisas, e dos homens entre elas. Para Gumbrecht (2003, p. 77), o templo vazio seria fruto do fim de uma situação cultural que, constituindo um modo de se relacionar com ele, deu-lhe seu caráter de mundo. Sem essa situação, e esse modo de relacionar-se, a obra passaria a ser apenas, nas palavras de Heidegger (2013, p. 43), “um objeto que se impõe diante de nós e que pode ser observado”, deixando de ser aquela dimensão “não objetiva à qual estamos submetidos ao longo de todo o tempo em que os caminhos do nascimento e da morte, da graça e da maldição, nos mantêm transportados para e no interior do Ser”.

A interpretação de Gumbrecht é corroborada pelo próprio Heidegger, quando este escreve que esculturas gregas em museus alemães ou edições contemporâneas da *Antígona* de Sófocles estão sempre, pois arrancadas da esfera nativa, “retiradas de seus mundos”. E que mesmo visitar as ruínas de templos não alcança o mundo original das obras – porque o mundo também é temporal, e o mundo original dessas obras pereceu: “O retraimento do mundo e o declínio do mundo não podem jamais ser desfeitos. As obras não são mais o que elas foram um dia” (HEIDEGGER, 1995, p. 39–40).

Isso significaria que o Ser só se desvela, na obra de arte, se esta é contemporânea àquele que adentra o espaço de tensão entre obra e mundo – ou, alargando um pouco as possibilidades, se ele está em situação cultural ao menos adequada à vivência daquele objeto enquanto não-objeto, isto é, enquanto mundo? Este pareceria ser o caso, não fosse o fato de que o próprio Heidegger (2013, p. 44) como que se contradiz, mais adiante, ao afirmar que mundo é uma “espacialidade a partir da qual a graça protetora dos deuses é oferecida ou negada”: “Mesmo a fatalidade de um deus ausente é um modo de o mundo ser mundo”. Assim, podemos pensar que a ausência de um deus é também um modo de presença, ou ao menos um modo de determinação – nostálgica, talvez – de uma espacialidade que traz à tona a tensão entre terra e mundo, permitindo o desvelar do Ser. Com isso, alargam-se um tanto a dimensão histórica da obra de arte e as possibilidades de aparecer para diversos públicos como espaço privilegiado de um contato fundamental com o mundo-terra à sua volta.

Deus ou *nostalgia* de deus evidenciaríamos, de diferentes formas, o templo enquanto mundo, trazendo à tona a terra, e a rocha como rocha. Como a terra seria trazida à tona na obra literária? Heidegger nunca parece pensar para além da obra poética. Na oposição entre terra e mundo, “os metais passam a brilhar e reluzir; as cores a irradiar, os sons a cantar, a palavra a soar”, e a obra se volta a si mesma “na dureza e no lustre do metal, no claro ou escuro da cor, no barulho do som, no poder de nomear das palavras” (HEIDEGGER, 2013, p.

45). A materialidade da palavra – a palavra enquanto terra – seria, portanto, sempre o som. E seu uso, isto é, sua dimensão de mundo – seria o “poder de nomear”. A tensão entre soar e significar abre a espacialidade de onde pode vibrar o Ser, ou, na terminologia da *Origem da obra de arte*, é na batalha entre mundo e terra que se dá o evento de desvelamento dos entes – o Ser, ou a verdade (HEIDEGGER, 2000, p. 54). Logo, linguagem está do lado do mundo, o que quer dizer que, tanto quanto guarda os entes, os revela na oposição com sua contraparte *terra* que traz à tona.

Criar a obra, porém, não é suficiente para que se abra o espaço de desvelamento; ela deve ser preservada, ou seja, é preciso se colocar dentro da abertura dos entes que acontecem na obra. Esse colocar-se é, para o Heidegger da *Origem*, um saber e um querer – não arrasta a obra para a esfera da experiência viva nem se torna apenas um disparador de experiências: “Preservar a obra não reduz alguém a suas experiências privadas, mas o traz para o espaço de afiliação com a verdade que acontece na obra” (HEIDEGGER, 2013, p. 65–66).

Mais tarde, porém, ao continuar a pensar as condições, no ser humano, para que o desvelamento dos entes possa ocorrer, Heidegger vai desenvolver mais profundamente a ideia de um estado análogo ao de “preservação”, agora abandonando a ideia de conhecer e querer. Em “Para a discussão da serenidade”, o autor define que o homem deve estar em um estado de serenidade, de desprendimento [*Gelassenheit*] – um estado alheio ao universo da vontade e da agência e, assim, “além da distinção entre atividade e passividade”; uma espécie de *espera* sem objeto, e fora do espectro do pensamento enquanto representação (HEIDEGGER, 2009, p. 68).

Faço do pensamento heideggeriano não uma leitura sistemática, mas uma leitura *de inspiração* – nos moldes em que o próprio filósofo lê Hölderlin: como uma ilustração – que me permite dar um primeiro passo rumo ao que entendo e abordarei aqui como a conexão entre leitor e mundo, via texto literário, em seus efeitos sobre o corpo na experiência da literatura. Uma leitura *de intuição*: o incômodo que Heidegger demonstra diante de um modo de pensamento em que as coisas “se tornam objetos antes de alcançarem sua natureza de coisas” (HEIDEGGER, 2009, p. 78) está afinado com o meu desconforto diante de uma abordagem da leitura literária que a desconecta do corpo do leitor, para concentrar-se no texto apenas como plataforma de representação a ser interpretada – em um movimento de duplo distanciamento entre leitor e mundo.

O que este capítulo procura pensar é como o estado de serenidade proposto por Heidegger para uma disponibilidade para o desvelamento dos entes pode ser pensado em relação à leitura de uma obra literária. A *espera* pela palavra enquanto matéria sonora é uma

das possibilidades, no que diz respeito à poesia recitada (ou ao texto “ouvido” internamente, como veremos mais adiante), como o próprio Heidegger deixa vislumbrar. Com a poesia, a prosa compartilha, como vimos na leitura do episódio da *Infância* de Graciliano Ramos, o potencial de ativar uma dimensão da consciência que não é aquela dominada pela relação representacional com o mundo. Saio aqui do universo, ao menos terminológico, de Heidegger, para quem *consciência* é sinônimo de *res cogitans* (ver HEIDEGGER, 2001, p. 75, 251) e, assim, alheia ao mundo imediato das coisas. Proponho, no entanto, que, por seus efeitos sobre o corpo, a imaginação é, justamente, um domínio da consciência alinhado mais à percepção, entendida como contato via sentidos, ou à memória das coisas percebidas, do que à representação racional das coisas do mundo. O despertar de imagens mentais a partir daquilo que o texto literário propõe em forma de linguagem é o que defendo como uma relação mais fundamental – isto é, resistente à interpretação, alheia à transformação de coisas em objetos – entre mundo e leitor, via obra de ficção. Para que esse despertar se dê, proponho que o leitor o deve deixar acontecer, isto é, se deixe absorver por aquele estado de serenidade proposto por Heidegger, o estado de uma *espera sem objeto*.

Nesse contexto, traçando uma ponte entre os anos que separam os *Conceitos Fundamentais* e os comentários sobre o “*Heimkunft*” e sobre a *Gelassenheit* – e extrapolando o pensando heideggeriano –, traço também uma relação entre a filosofia, pensada como a reflexão sobre nossa presença no mundo (que a teoria literária também deve produzir), e disparada por uma nostalgia de casa, e a literatura em geral, como possibilidade de retorno à casa, isto é, de conexão fundamental com o mundo.

O mundo medido a olho, ou uma consciência serena

O texto literário será proposto aqui, assim, como um potencial espaço para o “desvelamento do Ser”, ou melhor, fora e além da terminologia heideggeriana, para um acesso ao mundo que não se reduza à relação via conceitos ou interpretações. O caminho – desvio, talvez – pelo pensamento do filósofo alemão se justifica em três frentes. Na primeira e mais óbvia, sua obra e a minha tese compartilham o desconforto com uma história do pensamento que determina que nossa relação com o mundo depende de um distanciamento que redundava na oposição entre nós, enquanto sujeitos, e as coisas do mundo, como objetos. Se o mundo como um todo é uma casa, a razão divide esse todo em partes – o mundo se torna

um conjunto de pedaços, ou ainda, um conjunto de objetos com que temos de lidar. Perde-se a conexão. Wallace Stevens (1971, p. 203) traduz a questão nos versos centrais do poema “*On the road home*” (“Na estrada para casa”): “*Words are not forms of a single word./ In the sum of the parts, there are only the parts./ The world must be measured by eye*”⁴⁴.

A segunda justificativa, corolário da primeira, para a evocação do pensamento heideggeriano está na ideia de que, para que o texto literário possa ser entendido como espaço de conexão com o mundo, é preciso que algo situado aquém da dimensão conceitual seja acionado. A leitura costuma ser pensada quase invariavelmente como um processo de decodificação de estruturas linguísticas e, a partir daí, como interpretação de sentidos ocultos ou evidentes. Mas, como diria Barthes (2004b, p. 42, 2004a, p. 7) – ainda que com outros propósitos –, a leitura é também “o lugar onde a estrutura se descontrola”, uma vez que “a palavra literária é profunda como um espaço”.

A ideia de profundidade espacial do texto para Barthes tem a ver com a instabilidade de sentidos inerente a ele. É também, contudo, e talvez mais, interessante pensar nesse espaço como dimensão de presença mais do que de sentido. Defendo aqui que a imaginação é, por excelência, a dimensão espacial da leitura literária – a imaginação pensada como dimensão da consciência que comporta uma contrapartida do mundo pré-*logos* heideggeriano, entendido como acesso aos entes, em um momento ainda não sujeito às operações de síntese e diferenciação perpetrados pelo discurso e pela razão. É nesse contexto que podemos também pensar a imaginação como espaço de possibilidade de algo análogo ao desvelamento do Ser, entendido como o espaço em que tudo aquilo que é é.

Para propor a ideia de imaginação como espaço de acesso às coisas do mundo enquanto coisas – antes de se tornarem objetos de análise, e como contrapartida subjetiva, portanto, do mundo das coisas “pré-*logos*”, recorro, brevemente, ao conceito de “matéria”⁴⁵ proposto na teoria da linguagem do dinamarquês Louis Hjelmslev. Para ele, antes de a linguagem se articular em diferentes línguas, e então em signo, ela recorre a uma dimensão pré-linguística, a “*matéria*”, que “existe provisoriamente como uma massa amorfa, uma entidade não analisada”, constituindo um “pensamento-massa” (HJELMSLEV, 1961, p. 50, 52), ideia bastante afim à de imaginário e, por princípio, alheia à dimensão conceitual. Partindo de uma primeira informação linguística, isto é, a língua do falante – não ainda como

⁴⁴ Em tradução livre: “Palavras não são formas de uma só palavra./ Na soma das partes, há apenas partes./ O mundo deve ser medido a olho.”

⁴⁵ Em dinamarquês, “*mening*”; na tradução de F. J. Whitfield para o inglês, “*purport*”. Faço aqui uma tradução baseada na leitura de “*mening*” como “*matière*”, feita por Deleuze e Guattari (1980, p. 53–54).

léxico ou conjunto de regras, mas como estrutura de possibilidades –, essa matéria daria origem à *substância de conteúdo*, uma ideia análoga à de entes “como tais”⁴⁶. Os outros componentes do signo hjelmsleviano seriam, a partir daí, a forma de conteúdo, a substância de expressão e a forma de expressão. O signo é formado, a partir da *substância de conteúdo*, pela “enformação” desta em *substâncias de expressão*, ou seja, o universo de possibilidades sonoras e gráficas para a expressão de determinada língua, e, então, em *formas de expressão*, compreendidas como os fonemas e núcleos gráficos, em si. A conformação em sentido se dá pela *forma de conteúdo*, que Barthes (2001, p. 43) define como “a organização formal dos significados entre si, por ausência ou presença de uma marca semântica” e que Gumbrecht (2003a, p. 14) aproxima da noção foucaultiana, sócio-histórica, de *discurso*. Essas noções não são, aqui, importantes – mas serão retomadas nas considerações finais; o que interessa agora é a ideia do imaginário como contrapartida subjetiva – como uma matéria amorfa a ser acionada pela consciência – para o conjunto de “entes como um todo e como tais” heideggeriano.

Por fim, a ideia de que o Ser se revela na oposição entre o mundo, enquanto cultura ou formação humana, e a terra, entendida como a dimensão fundamental das coisas do mundo, me parece ser afim à ideia de que uma obra literária pode ser entendida como uma volta à casa, isto é, a um mundo que potencialmente possa se oferecer como um todo em conexão conosco. Se o imaginário, como um potencial amorfo de imagens, afim à língua na *matéria* hjelmsleviana, pode ser entendido como a dimensão pré-*logos* da consciência, o texto literário seria a dimensão discursiva capaz de, *qua* “mundo”, disparar o potencial do estado imaginativo como um análogo subjetivo da “terra”. Na imaginação, o *logos*, na forma de texto literário, abre uma dimensão espacial: nos coloca em um espaço onde o Ser se desvela, não pelo acesso imediato aos seres, e sim pelo impacto deles sobre nossos corpos, o que mais adiante vamos observar sob a noção de *efeitos de presença*.

Antes, porém, de partirmos para uma reflexão sobre a imaginação e seu papel na leitura de literatura, é fundamental pensar sobre a noção de consciência e encontrar nela um espaço estranho à *res cogitans* – um espaço não sinônimo da imaginação, mas que a comporta. A partir desse desmembramento, poderemos então refletir sobre as diferentes dimensões da experiência humana e onde, nelas, pode viver a literatura.

⁴⁶ A substância do conteúdo pode ser vista tanto como entidades físicas (coisas) ou como a concepção dessas entidades físicas por parte dos usuários da língua (HJELMSLEV, 1961, p. 78) – algo entre o “objeto” e seu “sentido”, nos termos de Peirce.

Consciência, autoconsciência, atenção

Em seu *Ensaio sobre o entendimento humano*, Locke (1996) afirma que a ideia é o objeto do pensamento, que, pela reflexão, leva ao conhecimento. Assim, se nem toda ideia é entendimento, em todas elas reside necessariamente uma raiz epistêmica. O empiricista inglês – por não admitir ideias ou princípios inatos e acreditar que toda forma de conhecimento provinha da experiência – define duas fontes de ideias: as sensações e as reflexões. As primeiras são as qualidades sensíveis dos objetos, trazidas pela visão, tato, audição, olfato e paladar. A segunda fonte a partir da qual as ideias informam o conhecimento a partir da experiência são os pensamentos reflexivos, definidos como a variedade de operações mentais que Locke (1996, p. 34) chama de “sentido interno”.

A percepção – como tradução das sensações para a mente – é, para ele, a primeira e mais simples das ideias produzidas pela reflexão, podendo ser compreendida como pensamento em geral, uma espécie de condição de toda outra forma de pensamento. Mais adiante, Locke estabelece, então, o que chama de “modos de pensamento”, que são como que desdobramentos dos processos de sensação e reflexão em estados mais específicos, que produzem diferentes tipos de ideias. Esses modos são observados e organizados por uma abordagem que pode ser chamada fenomenológica: “Quando a mente olha para dentro de si mesma, e contempla suas próprias ações, o pensamento é a primeira coisa que ocorre. Nele, a mente observa uma grande variedade de modificações e a partir dela recebe ideias distintas”:

A percepção ou pensamento que acompanha, ou é anexa a, qualquer impressão sobre o corpo produzida por um objeto externo, sendo distinta de todas as outras modificações do pensamento, supre a mente com uma ideia distinta, que chamamos *sensação* [...]. A mesma ideia, quando de novo aparece sem a ação do objeto afim sobre os sentidos externos, é *lembrança* [*remembrance*]: se for buscada pela mente, e com dor e esforço encontrada e trazida de volta à vista, é *recordação* [*recollection*]: caso se mantenha longamente sob consideração atenta, é *contemplação*: quando ideias flutuam em nossa mente, sem nenhuma reflexão ou aspecto do entendimento, é o que os franceses chamam de *devaneio* [*rêverie*]; [...] quando as ideias que se oferecem [no trem de ideias que sucedem umas às outras nas nossas mentes] se fazem notar e, assim, são registradas na memória, são *atenção*: quando a mente, com grande seriedade, e por escolha própria, fixa seu olhar sobre uma ideia, a considera por todos os lados e não é suspensa pela solicitação trivial das outras ideias, é o que chamamos de *intenção* ou estudo. (LOCKE, 1996, p. 90)

O que separa a sensação produzida pela percepção dos outros seis modos mencionados no trecho é que estes não dependem diretamente dos objetos externos, sendo, portanto, ideias de *reflexão*. Embora Locke (1996, p. 44) não faça uma taxonomia exaustiva das ideias de reflexão como faz das ideias de sensação – as que provêm de um sentido ou da combinação de mais de um sentido, como no caso do espaço e do movimento –, fica claro que tudo o que chega a e ultrapassa o que ele chama de “percepção” está do lado das ideias de reflexão, isto é, entendimento, vontade, lembrança, discernimento, raciocínio, julgamento, conhecimento, fé.

O fato de, ao elencar os modos de pensamento reproduzidos na citação acima, Locke se concentrar em modos que podem ser encarados como desdobramentos das ideias-sensação evidencia o difícil limite entre as sensações imediatas e as sensações retomadas ou reconfiguradas. Trata-se ali de diferentes modos de acessar os dados obtidos pelos sentidos, desde a presença imediata na sensação, passando pela recuperação, nos casos relativos à memória, e a indiferenciação da *rêverie*. Mesmo no caso da atenção, parece tratar-se de modos de encarar um dado sensível, com mais ou menos precisão, mas ainda incluindo, antes do entendimento, o momento anterior a uma apropriação cognitiva.

A oscilação entre sensação e reflexão ocorre também no caso das ideias que Locke define como tendo por fonte sensação e reflexão: o prazer e a dor, e seus desdobramentos em modos como amor, raiva, desejo, medo, esperança ou alegria, ou seja, estados que costumamos chamar de emoções. Híbridos de ideias-sensação e ideias-reflexão, as emoções parecem estar mais alinhadas às primeiras no que diz respeito à possibilidade de resistir ao alcance do entendimento.

O fato de Locke mencionar, junto aos modos de lembrança, de devaneio e da própria sensação, a ideia de atenção e de intenção me leva a especular sobre uma relação por ele intuída entre níveis de atenção e voluntariedade e a reflexão sobre as próprias ideias. “De que há sempre ideias, estas ou aquelas, presentes na mente de um homem acordado, a sua própria experiência o convence; apesar de a mente agir sobre elas com diferentes graus de atenção”, escreve o filósofo sobre os modos de pensamento. E então:

Às vezes a mente se fixa com tanto afinco na contemplação de determinados objetos que revira suas ideias por todos os lados; assinala suas relações e circunstâncias; e vê todas as suas partes tão bem e com tanta intenção que exclui todos os outros pensamentos, e não nota todas as impressões triviais produzidas sobre os sentidos, que em outro momento produziriam percepções muito sensíveis: em outros momentos, ela mal observa o trem de ideias que se sucedem no pensamento, sem dirigir nem perseguir nenhuma delas; e em outros momentos ela as deixa passar quase despercebidas, como sombras débeis que não produzem nenhuma impressão. (LOCKE, 1996, p. 90)

Podemos considerar que estes últimos casos, em que o trem de ideias no pensamento não desperta interesse ou passa despercebido, representam o que ocorre quando ideias-sensação tomam o foco da mente – aqui, o entendimento reflexivo estaria apagado. Mas Locke sugere ainda uma outra distinção: a de atenção e intenção. No primeiro caso, o pensamento se deixaria absorver por um objeto que reclamaria o seu foco sem que ele atentasse para isso. No caso da intenção, há um gesto voluntário: a mente se fixa com afinco em um objeto e observa as suas partes “tão bem e com tanta intenção” que os outros possíveis objetos que disputariam as ideias-sensação ou que fazem parte do trem das ideias internas desaparecem. Na fixação *por* intenção, portanto, o entendimento estaria a todo vapor, tanto na decisão de contemplar determinado objeto quanto implícita na postura de sujeito que se coloca em contraposição a esse objeto.

Sem ainda propor a noção de *consciência* como algo diferente da mente – isto é, como algo que emerge do funcionamento cerebral, e não pelo viés da experiência subjetiva do mundo, especialmente por seu caráter racional –, Locke já adiantava questões que pautariam as pesquisas das ciências cognitivas a partir do século XX. Sua preocupação com o que chama de “variedade de modificações” nada mais é do que o questionamento sobre a emergência de diferentes estados de consciência. Nesse contexto, por exemplo, a tensão entre lembrança (*remembrance*), devaneio e atenção, de um lado, e recordação (*recollection*) e intenção (ou estudo), de outro, apontam para a relação entre estados involuntários e voluntários, acionados racionalmente ou não. De qualquer modo, se muito se descobriu e muitas sistematizações foram feitas sobre a consciência, até hoje as perguntas “o que é” e “como surge” ainda não receberam respostas completas.

Enquanto a ciência não chegar a uma explicação sobre o que transforma corpo físico em consciência – sobre o que nos permite *sentir* nossas emoções e sensações, *pensar* nossos conhecimentos e *vivenciar*, enfim, uma vida interna –, nós, profissionais das humanidades, podemos respirar aliviados: ainda há um terreno em disputa. E não um terreno qualquer, mas aquele que abriga o fenômeno que dá margem a todos os demais fenômenos observáveis, imaginários ou concebíveis: a subjetividade. Mais do que isso, desvendar a emergência da consciência significa também entender o que vem antes de qualquer experiência subjetiva, isto é, o que sentimos como “corpo” atravessado por sensações, como na *primeiridade* peirceana. Como a própria possibilidade de reduzir estados subjetivos a explicações biológicas não é unanimemente aceita, o despertar da consciência, comumente chamado de “problema difícil” – em contraposição aos “problemas fáceis”, que envolvem os demais

processos cerebrais –, ainda está aberto a teorias que transitam da ciência à filosofia (ver, sobre isso, CHALMERS, 1996, p. xi–xviii).

O “Problema Difícil”, em maiúsculas, está aberto, portanto, a quem se dispuser a observar cuidadosamente as próprias experiências. Este é, afinal, o obstáculo imposto pela consciência à ciência: não há (ainda?) pedra de toque estável ou testes generalizáveis; não há, enfim, separação estrita entre sujeito e objeto de análise. A consciência só é acessível em primeira pessoa. O que proponho aqui é uma leitura fenomenológica da imaginação como ato ou estado de consciência. A ideia de uma análise fenomenológica não vem, no entanto, sem seus problemas – o mais embaraçoso deles, no caso da imaginação, sendo o que o próprio Husserl (1982, p. 70) chama de “evaporação”, na redução fenomenológica, de estados afetivos da consciência. Para pensar esses estados, antes de problematizar a possibilidade de uma fenomenologia da experiência literária, desenvolvo a partir daqui, mais longamente, as ideias de consciência, autoconsciência e atenção.

Hoje há consenso, contra o dualismo cartesiano, de que não existe separação substancial entre corpo e mente, isto é, de que “mente⁴⁷ é um conjunto de operações postas em prática pelo cérebro” (KANDEL, 2007, loc. 183), ou seja, por um mecanismo corporal. Como consequência, surge outro entendimento, bem menos consensual: o de que a consciência, como contrapartida subjetiva das operações mentais, emerge necessariamente de processos cerebrais, embora – e este é justamente o “Problema Difícil”, em maiúsculas – não necessariamente se reduza a eles⁴⁸. Por ora, a ciência é assertiva justamente apenas no que diz respeito aos correlatos neuronais da consciência – os aspectos do funcionamento do cérebro que mudam quando aspectos da consciência também mudam (TONONI, 2008, p. 216).

A definição de consciência, sendo problemática e sempre uma espécie de hipótese de trabalho, permite uma tomada de partido baseada em subjetividades. E essa instabilidade não é exclusiva aos humanistas. Não cabe, e nem é o objetivo desta tese ou mesmo desta seção, fazer uma longa exposição sobre as teorias ou experimentos sobre consciência. Aqui, me interessa apenas definir uma hipótese de trabalho que permita pensar as diferentes dimensões dos estados conscientes e por quais deles, e como, passeia a experiência estética e, mais especificamente, a leitura literária.

⁴⁷ A opção por não usar artigo definido precedendo “mente” é explicitada, e justificada, pelo próprio Kandel.

⁴⁸ Sobre o duplo consenso, e especificamente o declínio do dualismo cartesiano nos debates centrais sobre a consciência, ver Daniel Dennett (1993, cap. 2). Vale observar que, sendo a emergência da consciência ainda um fenômeno basicamente misterioso, o declínio do dualismo – e a retirada da ideia de alma, e portanto de um deus, da história – são apenas objeto de consenso entre cientistas e filósofos, mas não (ainda?) empiricamente comprováveis.

“Todo mundo sabe o que é a consciência”, escreve o psiquiatra e neurocientista Giulio Tononi. “[É] o que some toda noite quando adormecemos sem sonhos e reaparece quando acordamos ou sonhamos. É também tudo o que temos: perca a consciência e, no que diz respeito a você, o mundo inteiro e você próprio se dissolverão em inexistência [*nothingness*]” (TONONI, 2008, p. 216). De modo geral, não há por que tentar escapar a essa definição popular da consciência como a dimensão geral da variedade total de possibilidades de vivência e experiência sensorial, afetiva e reflexiva – e, enfim, subjetiva – de mundo. Mas a questão da consciência, entendida no senso comum, engendra outras problemáticas.

Em sua *Psicopatologia geral*, publicada originalmente em 1913, Karl Jaspers (1997, p. 138) já afirmava que a consciência poderia ser definida como “a própria percepção interna de uma experiência [*Erlebnis*]”, “a dicotomia sujeito-objeto (o sujeito se dirige, intencionalmente, a objetos que percebe, imagina ou pensa)”, ou “o conhecimento de um eu consciente (autoconsciência)”. O inconsciente, por sua vez, pode ser entendido como o que “não é uma existência interior e não ocorre como uma experiência”, aquilo “de que não se pensa como um objeto e que passa despercebido (embora possa ter sido percebido, e portanto ser lembrado depois)”, ou, finalmente, “algo que não atingiu um conhecimento de si mesmo”. A consciência, pensada como um todo – isto é, “a vida psíquica em sua inteireza, em qualquer momento” – contém todos os aspectos mencionados acima.

A consciência, qualquer um sabe, não é, porém, um espaço compartimentado, tampouco uma sequência bem delimitada de estados mentais e afetivos. “Os fenômenos não se originam de um modo distinto, e causas que fazem emergir fenômenos singulares são raros. Há sempre um estado de consciência total que torna possível que os fenômenos individuais apareçam”, observa Jaspers (1997, p. 137). Apenas descrevendo-os é que os isolamos e sistematizamos, mas, “em si próprias, essas distinções são incompletas”: “Na vida psíquica, tudo está conectado com todo o resto, e cada elemento é colorido pelo estado e o contexto em que ocorre”, apresentando qualidades distintas caso se a coloque em foco ou não.

Irrompe daí, portanto, a necessidade de, além da diferença entre *consciência* e *autoconsciência*, distingui-las da *atenção*. Para Jaspers (1997, p. 138-139), esta é definida como aquele espaço que, no estado da consciência total, se apresenta como “consciência clara”: aquela que, ao contrário da “turbada”, pressupõe que seu objeto se apresente de forma límpida. A atenção pode ser voluntária ou involuntária: o voltar-se para um objeto pode ser ativo ou passivo, isto é, com a consciência de seus determinantes ou, ao contrário, como em um estado de fascinação. Mais uma vez, a consciência total não se distingue, agudamente,

entre o que está sob atenção e o que se encontra no espaço turvo: ao redor do ponto focal da consciência, um campo de atenção se espalha, turvando-se em direção à periferia, o que equivale a dizer que, a partir do ponto mais claro, “uma série de fenômenos menos conscientes se estende em todas as direções”.

Não estamos falando apenas de uma variação espacial, por assim dizer, mas de algo que William James já havia denominado “fluxo de consciência” duas décadas antes e que Jaspers (1997, p. 139) descreve em termos também *líquidos*: “A consciência pode ser vista como uma onda rumo ao inconsciente. A consciência clara é a crista, que vai ficando mais baixa, até que a onda fique plana e desapareça”. As ondas não se sucedem, uma à outra, ordenadamente; trata-se de uma variedade de ondas, sempre em devir: “Podemos observar a constrição do campo de atenção, uma diferenciação diminuída entre sujeito e objeto e uma falha em desembaraçar estados afetivos que obscurecem pensamentos, imagens e símbolos”.

Se, ao lermos Jaspers, parece evidente a diferenciação entre estados mais ou menos autoconscientes, rumo a algo que ele entende como “inconsciente” – mas que, ainda assim, de algum modo compõe a vida psíquica em qualquer momento determinado –, a diferenciação entre consciência e autoconsciência, como estados potencialmente reais, não é uma unanimidade. Para Eric Kandel – um dos vencedores do Nobel de Medicina em 2000, por suas descobertas relacionadas à formação e armazenamento de memórias de longo prazo –, consciência e autoconsciência, em última análise, se confundem. Ele utiliza a definição “provisória” de consciência [*consciousness*] como um estado de consciência [*awareness*] perceptual, ou atenção seletiva, pensada em escala mais ampla. No ser humano, para ele, consciência é sempre consciência (*awareness*) de si próprio e do próprio estar consciente, e se refere à “nossa habilidade não simplesmente de experimentar prazer e dor, mas de observar e refletir sobre essas experiências, no contexto das nossas vidas imediatas e da nossa história de vida” (KANDEL, 2007, loc. 5734–5737)⁴⁹.

⁴⁹ Note-se que a língua inglesa propõe uma sutilíssima nuance entre os termos “*consciousness*” e “*awareness*”, ambos traduzidos por “consciência” em português. O Oxford English Dictionary (OED) define, de forma geral, “*consciousness*” como “estado ou fato de estar mentalmente *conscious* ou *aware* de alguma coisa”. Na rubrica de filosofia e psicologia, o OED amplia a noção: “A faculdade ou capacidade a partir da qual a consciência [*awareness*] de pensamentos, sensações [*feelings*] e vontades e do mundo externo emerge; o exercício dessa faculdade ou capacidade” e “o aspecto da mente constituído pelas operações que são conhecidas pelo sujeito”. Já “*awareness*” é definida como a “qualidade ou estado de ser ou estar consciente [*aware*]; consciência”. Ou ainda como “a condição de estar consciente [*aware*] (de alguma coisa ou que alguma coisa é). Assim, embora possam funcionar como sinônimos (e neste caso as definições de ambos são tautológicas), há aspectos das definições que não se confundem: enquanto a noção de faculdade, exercício dessa faculdade ou aspecto da mente apenas se aplica a “*consciousness*”, parece que, no caso de “*awareness*”, pressupõe-se com mais ênfase um objeto intencional ou no foco da atenção. É interessante notar ainda que, em inglês, há ainda o termo

Por outro lado, Christof Koch – diretor do Allen Institute for Brain Science, em Seattle (EUA), e colaborador do biofísico Francis Crick⁵⁰ em pesquisas sobre o funcionamento e a estrutura da consciência – faz uma separação importante entre consciência, autoconsciência e, mais adiante, atenção. Ecoando Tononi, Koch (2012, p. 23) lembra que é apenas no sonho sem sonhos ou em algumas formas de coma que uma pessoa deixa para trás a consciência. Mas não é apenas dormindo, em coma ou em estados vegetativos que não estamos plenamente conscientes de nós mesmos – o que não quer dizer que a consciência dispense a possibilidade de autoconsciência. Pelo contrário, estar consciente pressupõe a capacidade de voltar a consciência a si mesma, em um distanciamento que acaba por constituir uma relação de sujeito e objeto. Creio, no entanto, que a equivalência entre consciência e autoconsciência é ao menos em parte herança de uma cultura representacional em que, para usar a formulação heideggeriana, as coisas “se tornam objetos antes de alcançarem sua natureza de coisas”, ou seja, em que o ser humano necessariamente racionaliza o que está no foco de sua consciência – como se a autoconsciência, ao tornar-se uma possibilidade, automaticamente passasse a ser um imperativo incessante e ininterrupto a todo ser humano desperto.

Para Koch, a autoconsciência tem por princípio o caráter de reflexão sobre si – o mundo externo, nessa dimensão, somente é matéria de preocupação por oposição à consciência do eu (*self*), ou mediado pelo eu, que está em foco: eu *sei* que *vejo* o mundo. Nos estados autoconscientes, a consciência é direcionada a estados internos, reflexões sobre eles e, por fim, reflexões sobre essas reflexões, tornando-se, por sua recursividade, um “modo especialmente poderoso de pensar” (KOCH, 2012, p. 38).

A noção de autoconsciência como um estado mais ligado à razão do que a estados afetivos ou sensoriais é pouco disputada também pela filosofia da mente contemporânea. José Luis Bermúdez (2007, p. 456) entende que, “sem a capacidade de estarmos conscientes de nossos próprios pensamentos, crenças e outros estados mentais, seríamos incapazes de nos envolver em muitas das atividades intelectuais que são frequentemente consideradas tipicamente humanas”. Nesse sentido, a autoconsciência seria não um aspecto, mas uma capacidade latente da consciência. De qualquer modo, há um entendimento comum, entre os que entendem a autoconsciência como o estado consciente humano por excelência, de que há nela também duas diferentes manifestações – conceituais (ou reflexivas) ou não conceituais

“*conscience*”, que se refere especificamente a um aspecto moral ou ético da consciência, a um senso de moralmente certo ou errado.

⁵⁰ Coganizador do Nobel, em 1962, pela descoberta da estrutura do DNA.

(reflexivas). Nesse caso, o que passarei a discutir como consciência em geral é próximo daquilo que Bermúdez (2000, p. 294), por exemplo, entende como formas não conceituais de autoconsciência, mais primitivas que formas superiores que autoconsciência, e por isso sendo frequentemente negligenciadas, principalmente por, em boa parte, ficarem “escondidas” fora do alcance da linguagem.

Como meu propósito aqui é tão-somente estabelecer categorias que nos permitam pensar a dimensão afetiva na experiência estética e, aí dentro, a atividade imaginativa na leitura literária, prefiro seguir com Koch, na utilização do termo autoconsciência – mais simples e direto – a recorrer à ideia de autoconsciência não conceitual. Para todos os efeitos, é preciso ficar claro que a dimensão a que quero aludir como autoconsciente não se limita às operações mentais mais sofisticadas, alcançando, para falar com Bermúdez, qualquer nível em que a linguagem tenha a capacidade de nomear. É reflexiva, assim, na medida em que por ela o indivíduo volta-se a si mesmo e à experiência que vivencia, e não necessariamente porque esses estados equivalem a reflexões mais complexas sobre essas experiências. Quem estiver habituado a conviver com animais de estimação, por exemplo, pode imaginar a autoconsciência, assim, por oposição àquilo que *parece ser* a consciência desse bichos – ou melhor, aquilo que, na nossa relação com eles, somos, em nossa enorme ignorância, mais facilmente capazes de perceber: uma intensa relação sensorial e, acredito, emocional com os outros seres e coisas.

Christof Koch diferencia com ênfase as dimensões da consciência e da autoconsciência a partir de diversos aspectos – por exemplo, evidências sobre a consciência, mas não a autoconsciência, em animais – e descreve experiências pessoais em que a autoconsciência é reduzida ao mínimo. “Quando você está realmente envolvido com o mundo, está apenas muito levemente consciente de si próprio”, afirma ele, descrevendo a vivência de escalar montanhas e rochas nos desertos norte-americanos. Ele menciona, aí, a ideia de “fluxo” (“*flow*”), desenvolvida pelo psicólogo Mihaly Csikszentmihalyi, que teria como qualidade definidora a concentração intensa em uma troca específica com o mundo, na qual a atenção está inteiramente investida. “Ação e consciência se fundem, na ausência de um excedente de atenção que possa permitir a objetos além da interação imediata entrar na consciência. Um desses objetos é o eu”, descreve Csikszentmihalyi (2014, p. 243), destacando que mesmo a passagem do tempo é distorcida em experiências de fluxo, já que a atenção está concentrada em um objeto ou atividade específica e imediata. A seguir, Koch descreve sua experiência como alpinista:

É um estado poderoso em que estou perfeitamente consciente do que está à minha volta, a textura do granito entre meus dedos, o vento soprando no meu cabelo, os raios do Sol golpeando minhas costas [...]. O fluxo segue de mãos dadas com movimentos suaves e fluidos, uma integração perfeita entre perceber e agir. Toda a atenção está concentrada na tarefa à mão: reduz-se a velocidade da passagem do tempo, e a percepção de si próprio desaparece. [...] Essa perda de autoconsciência não ocorre apenas no alpinismo, mas também na relação sexual, em um debate acalorado, ao dançarmos swing ou acelerarmos uma motocicleta. Nessas situações, você está no aqui e agora. Você está no mundo e é do mundo. (KOCH, 2012, p. 1)

A descrição lembra logo o estado que Gumbrecht descreve como estar “perdido em intensidade focalizada” (“*lost in focused intensity*”), expressão emprestada ao nadador Pablo Morales, que explicou sua volta às piscinas a partir do desejo de se sentir novamente imerso nessa condição. Gumbrecht aponta para três dimensões do esporte, pensado a partir da ideia despertada em Morales: o isolamento da experiência de praticar ou assistir a esportes em relação ao mundo cotidiano, semelhante ao isolamento da experiência estética; a natureza de epifania dos eventos que mostram corpos em movimento e sobre os quais os espectadores concentram sua atenção (seja pelo movimento em si, seja por algo que se espera acontecer); e, o que nos interessa particularmente aqui, a aura de intensidade que acompanha essas experiências, definidas como “estados com um grau mais alto de consciência [*awareness*] de nossas emoções e de nossos corpos” (GUMBRECHT, 2009, p. 150).

Note-se que o que Gumbrecht sugere é totalmente diferente do estado de distanciamento entre corpo e consciência que caracteriza a autoconsciência, mesmo se, a uma primeira vista, a consciência das próprias emoções e corpos pode soar contraditória em relação ao estado de fluxo descrito por Koch – com o apagamento da autoconsciência que ele descreve. A ideia de consciência de si (*consciousness of self*), ou de autoconsciência (*self-consciousness*), pressupõe que o objeto da consciência é o *eu (self)*, enquanto sujeito, do qual corpo e emoções fazem parte, mas apenas reflexivamente. Por outro lado, a consciência do corpo e das emoções produzidas por e sobre ele estão relacionadas a estados perceptuais e afetivos da consciência – estados não reflexivos.

Pensar *sobre* algo é, de fato, apenas uma forma de ter algo na consciência; e o que está em jogo quando se está “perdido em intensidade focalizada” é uma outra forma de consciência, em que o corpo emerge não em contraposição ao foco da consciência, nem como o próprio foco da consciência, mas imerso na atividade que se faz foco da consciência. “Você está no mundo e é do mundo”, como conclui Koch. Quando Gumbrecht escreve que, no

contexto de um “perder-se em intensidade focalizada”, praticar ou assistir a competições esportivas desperta um alto grau de consciência das emoções e do corpo, isso significa que a consciência está menos ocupada consigo mesma ou com outros estados cognitivos, como o juízo, o planejamento ou a interpretação, do que com conectar-se com o mundo de forma mais imediata. Essa conexão se dá a partir do aflorar à consciência das sensações, dos sentidos e da propriocepção – o conjunto de informações que, reunidas, dão as sensações de orientação espacial e movimento ao corpo – e, então, à consciência⁵¹.

Ao se pensar em foco e concentração como aspectos da experiência viva, como em Gumbrecht e em Koch, é natural pensarmos na noção de atenção como outro aspecto a ser considerado com cuidado quando o assunto é consciência. Mais uma vez, a questão gira em torno de uma questão de equivalência: a consciência se reduz à atenção ou esta é apenas uma parte ou faceta daquela? Além disso, se tomarmos a ideia fenomenológica convencional segundo a qual a consciência é sempre consciência de algo, como estabelecer a distinção entre atenção e intencionalidade?

Antes disso, a própria distinção entre a atenção e a intenção – isto é, a atenção “ativa” – nem sempre é óbvia. A possibilidade de um objeto ocupar o foco de atenção na consciência de forma espontânea ou involuntária não fica clara, por exemplo, em William James, quando em seus *Princípios de psicologia* descreve a relação entre as duas dimensões. “Milhões de itens da ordem exterior que estão presentes aos meus sentidos jamais entram propriamente na minha experiência. Por quê? Porque eles não têm *interesse* para mim”, escreve ele. “Minha experiência é aquilo com que *concordo* em me ocupar. Apenas aqueles itens que *percebo* que desenvolvem a minha mente [...]. Só o *interesse* dá destaque e ênfase, luz e sombra, primeiro e segundo planos – perspectiva inteligível, em suma” (JAMES, 1950, p. 402). De todo modo, James parece estar correto, ao menos do ponto de vista da neurociência, quando sugere dramaticamente que a atenção é uma espécie de mecanismo da consciência – variável em cada um, mas sempre presente –, sem o qual “a consciência de toda criatura seria um indiscriminado cinzento e caótico, impossível mesmo de ser por nós concebido” (JAMES, 1950, p. 403).

⁵¹ Porque a propriocepção é uma espécie de sentido – um sentido “muscular” – que se mantém inconsciente a maior parte do tempo, há alguma resistência em encará-lo como um possível estado da consciência (ver, por exemplo, BERMÚDEZ, 2007). Em uma abordagem interessante da propriocepção, Cole e Montero (2007) defendem que alguns movimentos são “gratificantes afetivamente”, ou seja, que “o movimento não é sempre um meio para um fim, podendo conter o fim em si mesmo”, tanto no caso do movimento que realizamos como no daquele a que assistimos, como no caso dos esportes e da dança.

Para Christof Koch (2012, p. 55), a atenção não pode ser usada como sinônimo de consciência, uma vez que é a resposta da evolução para o problema do excesso de informações oferecidas a esta. A atenção seleciona parte dos dados disponíveis aos sentidos para eventual uso futuro, deixando de lado, assim, o que não é focado. Basta observar a quantidade de informações que, à sua volta, se oferecem neste momento: como não é possível dar conta de tudo, tampouco armazenar todos esses dados, o organismo lida com essa avalanche selecionando apenas uma pequena parte deles. Trata-se, portanto, de um mecanismo cerebral, que afeta os estados conscientes sem se confundir com eles. Assim como Jaspers já intuía, chamando-os, no entanto, inconscientes, essa seleção não obedece a regras racionais, e muitas vezes nos lembramos de algo que percebemos, mas sem “perceber que percebemos”⁵².

Relacionando a noção de atenção à de memória, Eric Kandel (2007, loc. 4818–4822) observa, como Jaspers já o fizera, que, nos dois casos, há formas voluntárias e involuntárias, distintas não pela presença ou ausência de uma saliência – um detalhe ou objeto que se destaque entre os demais –, mas pelo fato de essa saliência ser percebida conscientemente ou não. Aqui, Kandel faz referência a dois tipos de memória – implícita e explícita –, que discutirei mais à frente. É suficiente, por ora, entender a primeira como aquela armazenada e acionada mais como hábito (ver JAMES, 1950, cap. 4) do que como recordação acessível por gesto volitivo. Assim, por exemplo, enquanto presto atenção voluntariamente àquilo que o professor explica em sala de aula – isto é, *sei*, e *sei que sei*, que a saliência em uma aula é a fala do professor –, se estou jogando tênis e uma bola vem em direção ao meu rosto, eu automaticamente desvio meu corpo e estendo a raquete para rebatê-la. Em muitos sentidos, por isso, a atenção voluntária se relaciona à ideia de autoconsciência (eu *sei que sei* que devo prestar atenção – da mesma forma que, ao tentar deliberadamente recordar um acontecimento passado, *sei que estou realizando* uma operação de memória).

Uma última característica a se destacar sobre a atenção, e sua diferença em relação à consciência, é o fato de que, como escreve Koch (2012, p. 56), “quando você presta atenção a um objeto ou local em particular, o escrutinando com afinco, o resto do mundo não é reduzido a um túnel, com tudo o que está fora do foco de atenção desaparecendo gradualmente”, como no turvação irradiada de Jaspers. Ou seja, você sempre está consciente ao menos de alguns aspectos do mundo à sua volta, e esses aspectos também podem produzir efeitos sobre a sua

⁵² Nesse ponto, vale também notar como o uso do termo “inconsciente” na *Psicopatologia geral* aponta para a sinonímia subentendida entre consciência e autoconsciência.

consciência – efeitos que, aliás, podem ser produzidos mesmo que a consciência não reconheça de onde vêm.

Ainda para pensar a consciência, faço, a partir daí, mais um recuo, desta vez para uma fração de segundo antes de o mundo se dar a ver à consciência, isto é, quando o cérebro “encontra diretamente” o que há fora dele. Em 1983, um famoso experimento, conduzido no departamento de fisiologia da Universidade da Califórnia em San Francisco, chegou à conclusão de que, em um ato voluntário, o cérebro “dispara” o impulso da ação antes mesmo de a consciência tomar conhecimento de sua decisão. Cabe ao sujeito consciente, apenas, rapidamente aprovar ou vetar a ordem cerebral (LIBET *et al.*, 1983).

Desde então, uma grande variedade de testes laboratoriais foi desenvolvida para melhor elaborar a relação e a correlação entre processos cerebrais e experiências conscientes, com foco nas reações neuronais a estímulos subliminais e pré-conscientes (ou não atencionais). No caso dos subliminais, embora no foco da atenção, o estímulo é apresentado tão brevemente, e mascarado por outros estímulos, que a consciência não o reconhece. Os estímulos pré-conscientes, por outro lado, são potencialmente visíveis por sua duração e energia, mas não são percebidos conscientemente, em função de uma distração temporária ou por não estarem no foco da atenção (DEHAENE; CHANGEUX, 2011, p. 200–201).

Um dos efeitos de um estímulo subliminal é o que as ciências cognitivas chamam de “*priming*”, isto é, a facilitação do processamento de um alvo visível pela apresentação prévia de um estímulo idêntico ou afim a ele, porém de forma subliminal (ou até pré-consciente). O interessante é que mesmo um estímulo invisível pode ter efeitos sobre o comportamento: há diversos testes que demonstram que a amígdala – região do cérebro que processa estímulos de perigo – é ativada por imagens associadas ao medo, como as de animais perigosos ou rostos assustados (ver DAMASIO, 2003, p. 57 e seguintes). Há diversos estudos também sobre a possibilidade de processamento semântico de palavras em nível inconsciente. Embora os experimentos sejam em sua maior parte inconclusivos, um deles aponta com clareza que o limite para o reconhecimento subliminar é mais baixo para palavras com carga emocional – por exemplo, “dor” (“*douleur*”, no original) – do que para palavras neutras (“cor”, ou “*couleur*”). Ou seja, a consciência é mais rapidamente ativada no caso de “palavras emocionais”, o que sugere algum tipo de reconhecimento semântico inconsciente (ver GAILLARD *et al.*, 2006).

Uma fenomenologia impossível

Diferentemente de uma tradição que, a partir de Descartes, tende a equivaler consciência e autoconsciência, ou consciência e pensamento reflexivo, proponho, como hipótese de trabalho, a partir das ponderações acima, a definição de consciência como uma dimensão, ou meio, de processamento tanto de estímulos externos e corpóreos quanto de atividades internas à própria consciência. Assim, desde os estímulos sensoriais e motores, passando pelas emoções, até a reflexão conceitual, com uso da linguagem, e o pensamento científico, estamos falando de diferentes estados da consciência. Vale observar que a tradição cartesiana é tão imponente que faltam termos adequados para definir a consciência de modo específico e não tautológico. Como se convencionou tratar de termos como “experiência”, “sujeito” e “representação” no contexto de uma consciência que já se estipula *qua* consciência – enquanto mediação e não conexão –, como tratar desta última dimensão pela linguagem? Relendo as linhas acima, intuo que, quando digo “processamento de estímulos”, o leitor compreenderá que não se trata apenas de um processamento biológico, cerebral, mas também algo a meio caminho do subjetivo, que se manifesta como fenômeno, em sua acepção mais imediata. Mesmo o termo “fenômeno”, porém, é mais carregado do que se desejaria aqui, com todo o rastro que o liga à noção de experiência objetiva. É fundamental, portanto, que esse meio caminho possa se manter assim, suspenso, pois não é sempre que os estados conscientes significam a chegada ao sujeito do entendimento.

Utilizei para essa difícil definição a sugestão de alguns neurocientistas não por desejo de um impossível rigor científico no que diz respeito à imaginação, e sim porque pensá-la como uma forma de (quase) experiência que conecta o corpo ao mundo (sem mediação pelo pensamento reflexivo) requer encará-la como espaço híbrido entre a consciência, entendida como dimensão mental, e a dimensão sensorial em si. Além disso, as emoções – como as despertadas por imagens mentais e ficcionais – exigem um espaço híbrido. E a consciência como a encaro é justamente esse espaço.

A consciência, porém, é um espaço disputado: não podemos sentir, refletir e lembrar com a mesma intensidade no mesmo milissegundo, mas vivemos o tempo todo uma sequência de diferentes estados de consciência. Quando estamos “perdidos em intensidade focalizada”, a autoconsciência empalidece, o pensamento reflexivo é reduzido a uma sombra, e nossos corpos e movimentos estão em foco, ou estão em foco os corpos e movimentos que observamos. Quando assistimos a uma aula, nossos sentidos agem predominantemente como

meios de apreensão e produção de significados, e nossos corpos servem para sustentar nossas mentes: interpretamos o que nos é apresentado, organizando esse volume como um objeto a ser relacionado a outros. Quando nos perdemos em lembranças espontâneas ou devaneios, autoconsciência e percepção estão reduzidas ao mínimo, e assim por diante.

O mais próximo a que podemos chegar do mundo real é por meio das informações que esse mundo nos oferece, processadas pelo cérebro e trazidas à consciência, onde podem ser reflexivamente trabalhadas ou despertar sensações e emoções, além de ser armazenadas na memória, reorganizadas criativamente etc.⁵³. Resisto, no entanto, à ideia tradicional de representação, que evoca, ainda que não a demande, a ideia de uma duplicação distorcida do mundo das coisas. Minha motivação é pragmática: sem a possibilidade de verdade como revelação divina, o ser humano só pode contar com seus sentidos para acessar o mundo – e só *sabemos* e *sentimos* o que os sentidos nos trazem porque esses fenômenos emergem à consciência, ainda que, às vezes, por momentos brevíssimos ou de maneira não estritamente focalizada. Isso não deve ser entendido em um viés solipsista ou mesmo como manifestação do ceticismo cartesiano: não se questionam aqui os sentidos. Evoco, aqui, mais uma vez, Peirce (1974, p. 158, CP I.314-315), em sua apaixonada defesa da intuição sensorial de um mundo real, e do acesso a ele por meio da consciência:

Sei muito bem que as sensações musicais do meu cão são muito parecidas com as minhas, apesar de elas o agitarem mais do que a mim. Ele tem as mesmas sensações de afeição que eu, embora muito mais comoventes no caso dele. Você nunca poderia me convencer de que meu cavalo e eu não simpatizamos um com o outro, ou que o canário que se delicia em brincar comigo não sente comigo e eu, com ele; esta minha confiança instintiva de que é assim, para a minha mente, é prova de que realmente é assim. [...] Ouço você dizer “Nada disso é fato; isso é poesia”. Absurdo! A má poesia é falsa, admito; mas nada é mais verdadeiro do que a poesia verdadeira. E deixe-me dizer aos homens da ciência que os artistas são observadores muito mais precisos e refinados do que eles, exceto no que diz respeito aos detalhes específicos que os cientistas estão procurando.

Deve ficar claro, a partir daí, que os fenômenos do mundo das coisas como aparecem à consciência não devem ser considerados em oposição à realidade, como meras aparências, reflexos ou reproduções; a vida real, e nela o mundo das coisas, não se pode pôr entre

⁵³ Nesse sentido, se compartilho com Heidegger o desconforto com uma tradição cultural que aborda as coisas do mundo preponderantemente como objetos a serem interpretados e organizados racionalmente, entendo que o desvelamento do Ser – se não o entendermos como um acesso ao mundo via sentidos sem mediação da razão – só pode ser concebido como revelação mística.

parênteses. Encaro, de maneira geral, como foco de análise, mais do que as coisas do mundo, e principalmente mais do que elas como aparecem à consciência, a relação ou conexão entre nós e as coisas, como se realizam (e como se reproduzem) na consciência. Quero com isso tanto evitar o embaraço de uma orientação mística a que, por exemplo, Heidegger se expõe quando fala de um desvelamento dos entes “como tais”, quanto escapar de um distanciamento científico que vê sob esses mesmos entes, sempre, um para-além do contato sensorial e de seus efeitos afetivos. É nesse sentido que, no próximo capítulo, partirei da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty para tratar da interferência que o corpo exerce sobre a consciência, em um momento “pré-objetivo” que ele entende como “ser no mundo”: “Ser uma consciência, ou, antes, *ser uma experiência*, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 142).

Esse ponto de vista necessariamente considera a consciência como um espaço em dimensão dupla: se ela pode operar reflexivamente, também tem um aspecto, não menos importante, de contato “direto” – ou não signíco – com o mundo. Como veremos em detalhe mais adiante, a imaginação, sob quase qualquer forma como se apresente, será uma dimensão afim a esse contato-conexão, cuja forma primordial é a sensação, e que é necessariamente criativo, na medida em que, de um lado, não apenas reproduz o mundo exterior na consciência, como uma cópia ou versão esmaecida, e de outro, não acessa, imediatamente, a essência das coisas⁵⁴. É, de fato, a tensão entre a potência criativa da sensação e o mundo enquanto o *de fora* – entre o impacto da forma e sua intangibilidade última – que nos comove, em um desejo de intensidade e redenção. “*I'm stepping through the door/ And I'm floating in the most peculiar way/ And the stars look very different today/ For here am I sitting in a tin can/ Far above the world/ Planet Earth is blue/ and there's nothing I can do*”⁵⁵, cantava o astronauta de David Bowie (1969, grifos meus), pouco antes de se alienar do contato com a Terra e se deixar engolir pelo cosmos.

Penso que é dessa conexão criativa, e da impossibilidade de acesso total, que Cornelius Castoriadis (1997a, p. 323) fala quando afirma que, no interior do que ele vai chamar “imaginação radical”, “os sentidos fazem emergir, a partir de X, algo que ‘fisicamente’ ou ‘realmente’ não é [...]: cores, sons, cheiros etc.. Na natureza física, não há cores, sons ou cheiros: há apenas ondas eletromagnéticas e aéreas, tipos de moléculas etc.”. É

⁵⁴ Isso não equivale a dizer que essa essência existe ou não, apenas não é esse o ponto aqui.

⁵⁵ “Estou atravessando a porta para fora/ E estou flutuando do jeito mais esquisito/ E as estrelas estão parecendo muito diferentes hoje/ Por estou aqui sentado em uma lata/ Bem acima do mundo/ O planeta Terra é azul/ E não há nada que eu possa fazer”.

claro que o que ele chama de “natureza física” não equivale a uma realidade absoluta, mas o fragmento tem o propósito de apontar para a qualidade criativa dos sentidos, na medida em que estes dão uma forma específica para as coisas do mundo – o que, para o filósofo, os alinha à “imaginação radical”. Além disso, Castoriadis destaca, essa reação ou o que chamo de conexão não é algo que existe “na mente” e, sim, um estado total do indivíduo (“‘corpo’ e ‘alma’”). Falarei mais detalhadamente sobre as ideias de Castoriadis sobre a imaginação no capítulo 4, e, depois, sobre seus desdobramentos para a noção de representação, nas considerações finais.

Por ora, o que quero ressaltar é a ideia da existência de duas “dimensões básicas” na consciência – uma primeira que se volta ao mundo, em *conexão* com ele, e uma segunda que se volta a si mesma como sujeito diante do mundo, refletindo sobre si e sobre ele. A consciência vê o mundo (conexão), e a consciência sabe que vê o mundo (reflexão). Também por esse motivo, quando proponho uma leitura fenomenológica mas noto seus embaraços no terreno dos afetos, quero dizer que não adoto, até o fim, um método baseado na *epoché* que Edmund Husserl propõe em suas *Ideias para uma fenomenologia pura*, isto é, não coloco entre parênteses, “fora de combate”, minhas suposições ou certezas associadas à atitude natural, do mundo da vida, o que redundaria em suspender (embora não negar) a própria existência das coisas do mundo como as cremos na atitude natural. A *epoché* de Husserl (1982, §30–32) é uma espécie de variedade menos “radical” da dúvida universal cartesiana, já que o propósito deixa de ser afirmar a certeza única do eu como *res cogitans*, e passa a funcionar apenas como um método usado para trazer à luz e tornar evidentes certas características do mundo em sua essência. O mundo permanece sendo o que é, mas as suposições que fazemos a respeito dele deixam de ter “uso”, o que não quer dizer que fomos delas destituídos:

Deixamos fora de ação os postulados gerais que pertencem à essência da atitude natural; colocamos entre parênteses tudo o que está contido, em termos ontológicos, nesses postulados, ou seja, a todo o mundo natural que está continuamente “ali para nós”, “à mão”, e que sempre ali permanecerá, de acordo com a consciência como uma “realidade” [*Wirklichkeit*] mesmo se escolhermos colocá-lo entre parêntese.

Se o faço, e posso fazê-lo com total liberdade, então não estou negando esse “mundo” como se fosse um sofista; não estou duvidando de sua existência factual como se fosse um cético; estou antes exercitando a *epoché* “fenomenológica” que também me isola completamente de qualquer julgamento sobre a existência factual espaço-temporal. (HUSSERL, 1982, p. 61)

Entendo que, para pensar a imaginação e seus efeitos, o mundo das coisas não pode ser posto entre parênteses para que minha consciência seja o foco dela mesma. Se o alvo da minha análise é a conexão entre o meu corpo e o mundo via consciência (e, mais adiante, via imaginação), a minha leitura fenomenológica deve levar em conta a consciência como relação e não como consciência pura, resíduo da exclusão dos postulados sobre o mundo natural, como sugere a suspensão proposta por Husserl. Nesse sentido, para pensar a imaginação na leitura de literatura, defendo que – além da reflexão sobre o aparecimento, a origem e as estruturas das imagens mentais disparados pelo texto – é preciso realizar uma espécie de fenomenologia dos afetos⁵⁶. Como escreve Michel Laub, em seu belo *Diário da queda*, “por *afetar* quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente”, como “uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer” (LAUB, 2011, p. 13, grifo meu).

A fenomenologia de Husserl, conforme apresentada nas *Ideias*, oferece outras questões a serem repensadas quando se têm em mente os afetos. Ali, a noção central para a fenomenologia é a de intencionalidade, ou de que todo processo mental [o termo original é *Erlebnis*] pressupõe a consciência *de* alguma coisa. Esta se constitui como um objeto sobre o qual ela se volta e que é seu conteúdo, ou que Husserl chama de *noema*: o objeto intencional como é dado à consciência ou como é por ela significado, independentemente de sua realidade ou de como o pensamos na atitude natural. O *noema* é “o percebido enquanto percebido”, “o lembrado enquanto lembrado”, “o deliberado enquanto deliberado”, “o apreciado enquanto apreciado” etc. (HUSSERL, 1982, p. 214).

A ideia de intencionalidade encara seus percalços quando se volta a emoções e sensações. Ao falar da alegria, por exemplo, Husserl (1982, p. 200) afirma que estar alegre tem como objeto ou conteúdo intencional aquele que experimenta a alegria, ou a situação que engendra a alegria, o que entendo como tautológico. Além disso, a relação entre a alegria e o ser ou situação alegre é bastante diferente da relação entre a percepção e, digamos, a imagem percebida de uma praia (ou um rosto, uma mesa etc.). Mesmo a experiência do amor, pode-se argumentar, não se restringe apenas a uma experiência do ser amado, como ele propõe.

⁵⁶ François Julien (1998, p. 147–148) usa, em seu *Tratado da eficácia*, a expressão “fenomenologia do efeito” – efeito entendido como fenômeno – para refletir sobre a tradição do pensamento chinês, “que não se preocupou em opor o ser à aparência, [...] não se perguntou de onde vem o real”. Ele, no entanto, recupera a origem da palavra em latim, para precisar o que entende por efeito: “[...] uma fenomenologia do efeito. Ou melhor, do effecto, dever-se-ia dizer-escrever, a partir do latim effectu (como o francês diz affecto, afeto, a partir de affectu). [...] O effecto é a dimensão operatória do efeito, é aquilo que conduz a ele e que o torna efetivo: é o efeito em curso [...], o efeito que se opera, que prossegue, e por isso jamais completamente manifestado, como que em falta mas inesgotável”.

Husserl mesmo percebe a dificuldade em definir como intencionais aqueles estados subjetivos que descreve como “processos mentais *sensoriais*”, como o prazer e a dor, assim como os “momentos *sensoriais* relativos a impulsos”. Para ele, esses processos não são independentes, mas “componentes de processos mentais mais inclusivos”, que, por sua vez, como um todo, são intencionais (HUSSERL, 1982, p. 85). Mais do que isso, nesses processos mais “inclusivos”, a camada sensorial – *hylé* [no grego antigo, *matéria*] – é como que revestida por outro estrato, por uma forma – *morphe* – que dá significação ao conteúdo, que emerge como intencional. O sensorial ficaria, assim, apenas como “um resíduo daquilo que é trazido pelos sentidos na percepção normal do externo”. Mesmo quando o aspecto *hylético* está ligado a emoções e desejos – entendidos por ele como processos mentais intencionais –, as informações sensoriais aparecem como “‘matéria’ funcional” (“*funktionierende ‘Stoffe’*”), sem status próprio. Diferentemente, portanto, do elemento *primeiro* de Peirce, que tinha o caráter pleno de possibilidade, novidade e intensidade, e era entendido como real, a *hylé* de Husserl é sobra, consequência, vestígio.

A operação central do método fenomenológico husserliano é a reflexão, entendida como o ato e o momento em que “o fluxo de processos mentais, com toda a sua variedade de ocorrências [...], torna-se evidentemente apreensível e analisável. É, como também podemos dizer, o nome do método em que a consciência leva à cognição qualquer tipo de consciência” (HUSSERL, 1982, p. 77). Na reflexão, a coisa em si – a do mundo natural – torna-se uma transcendência, e aquela tem como foco os estados mentais em si, de forma imanente. Husserl observa a dificuldade que o método reflexivo impõe sobre estados afetivos – ele cita a raiva –, que “podem se evaporar”, já que seu conteúdo pode ser rapidamente modificado pela reflexão. Além disso, a raiva não está sempre imediatamente disponível, como a percepção: “Estudá-la reflexivamente em suas qualidades originárias é estudar uma raiva que se evapora e que, é claro, não é de modo nenhum insignificante, mas pode não ser aquilo que deve ser estudado” (HUSSERL, 1982, p. 70). Diante da dificuldade, o filósofo se volta a processos mentais menos problemáticos – e mais claramente intencionais –, como a própria percepção.

Note-se que o objetivo de Husserl não é refletir sobre nossa relação com o mundo, e sim descrever as estruturas e processos da consciência em si; o alvo último é o desenvolvimento de uma filosofia científica. Daí ele se dedicar a fenômenos que podem ser observáveis com clareza e produzíveis com ao menos algum nível de controle, como os derivados da percepção. Os afetos – sensações não circunscritas, emoções não refletidas – fogem à clareza e ao controle, como ele mesmo considera, com o caso da raiva.

Se concordamos com Husserl sobre o caráter fluido dos afetos, e ainda assim nos dispusermos a estudá-los como fenômenos que, produzidos por “objetos intencionais”, extrapolam aqueles, temos que nos dispor a lidar com a falta de clareza, ou objetividade, e o pouco controle. Em outros termos, temos de encarar a imaginação e, a partir dela, a experiência estética, como estados de consciência ou experiências que se equilibram, em tensão, sobre controle e descontrole, clareza e opacidade. Essa abordagem descolaria o aspecto *hylético* da experiência de seu *noema*, dando ao primeiro existência própria como fenômeno que não necessariamente faz parte de uma estrutura intencional, a não ser que se considere como objeto intencional o mundo todo, entendido em sua relação cosmológica com o indivíduo, e nesse sentido pouco ou nada circunscritível.

Uma fenomenologia dos afetos⁵⁷ deve levar em conta justamente o caráter paradoxal do estado afetivo. O aspecto “evaporado” da sensação ou emoção deve ser considerado de modo tão central quanto a sensação ou emoção em si. Quando é objeto de reflexão, como escreve Husserl, o processo mental “passa a ser tomado como *tendo sido* agora há pouco, e [...] precisamente porque não observado, como não tendo sido objeto de reflexão” – ele aparece, na atitude natural, imediatamente antes do “agora”, ao alcance da retenção, entendida como uma espécie de eco daquilo que acabou de se passar no fluxo consciente (HUSSERL, 1982, p. 77). Aqui, vale lembrar que, para Husserl, a consciência do tempo é composta por três formas, ou momentos, de apreensão intencional que ele chama de protensão, o “agora”, e retenção, ou ainda “expectativa primária”, “impressão original” e “memória primária”. Cada uma delas se volta a um perfil temporal do *agora* do objeto intencional dado à consciência, não sendo atos de consciência independentes e, sim, ao contrário, constituindo um ato perceptual como um todo (ver WARREN, 2009, p. 125 e seguintes).

⁵⁷ Esta tese se avizinha do que alguns autores vêm chamando desde o início do milênio de um “virada afetiva”, que sucede a “virada linguística” dos anos 1960 e 70, e mais recentemente a “virada subjetiva” ou a “virada especulativa” – mas, certamente, com menos notoriedade. Como descreve Denilson Lopes Silva (2013, p. 256), “a virada afetiva seria menos interessante por ser um conceito forte e mais por cristalizar, fazer emergir questões que talvez sem essa nomenclatura ficariam silenciadas ou pouco visíveis”. Tais questões se concentrariam em uma dimensão em que operam “forças – forças viscerais além, ao lado ou, de forma geral, diferentes do conhecimento consciente, forças vitais insistindo para além das emoções”, como descrevem Seigworth e Gregg (2010, p. 1). Um dos autores fundadores dessas novas teorias do afeto, Brian Massumi, em sua obra *Parables for the Virtual* (“Parábolas para o virtual”) exemplifica bem, no entanto, o que me afasta, de modo geral, da chamada “virada afetiva”: a preocupação de seus expoentes com os efeitos diretos dos afetos na vida política ou sociocultural. Não à toa, seu capítulo introdutório, intitulado “A autonomia do afeto”, dedica espaço ao carisma – um poder afetivo – de figuras como Ronald Reagan (MASSUMI, 2002, p. 39–44). Em um artigo em que tanto procura entender o que atrai humanistas ao tema dos afetos quanto efetua uma crítica afiada de Massumi e autores afins, Ruth Leys (2011, p. 436) critica a separação conceitual forçada entre afetos e emoções, localizando a distinção em uma “falsa dicotomia entre mente e matéria”, que faz com que a primeira seja “idealizada como uma consciência puramente descorporificada” (LEYS, 2011, p. 457 e p. 456).

É justamente porque, enquanto presente na retenção, o afeto é apenas, em maior ou menor grau, um arremedo do que foi em seu *agora* que tentamos sempre e mais recuperar e produzir *agoras* com todas as suas intensidades próprias. Uma fenomenologia dos afetos seria também, então, uma fenomenologia da nostalgia; esta seria seu conteúdo constante (e apenas vagamente intencional: o afeto como objeto da nostalgia), como uma sombra de toda reflexão sobre o afeto esmorecido. A consciência da impressão, isto é, da sensação do “agora”, porque flui constantemente, “passa a uma sempre nova consciência retencional”, escrevia Husserl (1991, p. 31–33) em 1905. “Fala-se de um desvanecimento [...] do conteúdo da sensação quando a percepção em si passa à retenção [...]. Quando um tom desvanece, ele próprio é sentido primeiro com uma plenitude particular (intensidade) e então segue um rápido enfraquecimento dessa intensidade”. Dessa forma, o “conteúdo” na retenção não é mais “conteúdo” como no sentido original, já que aquele “tom ainda está lá, ainda é sentido, mas em mera reverberação”: a sensação do tom genuína não é o momento tonal na retenção – este é “primariamente lembrado”.

O que chamei de paradoxo da experiência dos afetos tem sua origem na centralidade da autoconsciência para o ser humano. Uma emoção ou sensação intensas têm qualidade e energia intrínsecas a elas. Para então apreendermos essa energia, as reduzimos a ecos reflexivos, o que engendra a nostalgia e um desejo de viver novas emoções e sensações. Isso não quer dizer que consciência e pensamento reflexivo se equivalem, o que faria com que sensações e emoções ficassem fora do radar consciente, ou que estas só existam quando refletimos sobre elas (ou sem que, pelo menos, necessariamente se tornem objeto de reflexão). Ao contrário, só podemos refletir sobre elas – *podemos*, não necessariamente o *fazemos* – porque elas emergem à consciência, ainda que às vezes de forma volátil.

Ambos os tipos de estados, tanto os reflexivos quanto os afetivos – emoções e sensações – se dão a partir da emergência à consciência. O que então distinguiria os dois estados conscientes? Proponho que as experiências afetivas se dão 1) quando a autoconsciência está enfraquecida, ou 2) quando – mesmo a autoconsciência em ação – sensações e emoções operam à margem da autoconsciência, ou seja, fora do foco da atenção, mas não totalmente extintas pela intensidade com que a consciência se volta a esse foco.

Há que considerar ainda a possibilidade de estímulos do mundo externo sobre o cérebro que não emergem à consciência e que podem, por sua vez, produzir efeitos a ser realizados pela consciência. Distinguir entre um estímulo que emerge à consciência mas não é focalizado pela atenção e um estímulo que só atinge os processos cerebrais sem emergir à

consciência é uma tarefa sutilíssima sobre a qual não tenho a ambição de discorrer. O que interessa em ambos os casos é que algo que nossa consciência não detecta ou que apenas reconhece de modo levíssimo pode produzir efeitos, seja sob a forma de conteúdos intencionais – por exemplo no caso de lembranças involuntárias ou de outras imagens mentais –, seja sob a forma de processos não intencionais, como o medo, a tristeza ou o deleite (que, por sua vez, também podem ser produzidos pelas lembranças e imagens). Vale também notar que um mesmo estímulo pode acionar diferentes modos de consciência, pois um objeto pode demandar, do centro de nossa atenção, uma interpretação racional, enquanto, à margem desse foco, produz emoções ou lembranças espontâneas e não refletidas. Entretanto, quanto mais nos concentramos em atividades reflexivas, menos espaço sobra para que a consciência produza outros modos de se relacionar com o estímulo externo. Essa característica da consciência é fundamental para se pensar a relação entre imaginação e leitura.

Assim, quando, por exemplo, assistimos a um filme que não nos demande constantes reatualizações reflexivas, nossa atenção se volta à narrativa audiovisual, mas abre espaço a estados relacionados aos sentidos e às emoções. De fato, em um experimento realizado com cinco voluntários que assistiram, dentro de aparelhos de ressonância magnética, ao *western spaghetti Três homens em conflito (The Good, the Bad and the Ugly*, de Sergio Leone), neurocientistas notaram que as áreas do córtex cerebral associadas a introspecção, reflexão, planejamento e avaliação – e, portanto, associadas à autoconsciência – estavam relativamente desativadas, enquanto áreas envolvidas em processos emocionais, sensoriais e relativos à memória estavam “furiosamente ocupadas” (KOCH, 2012, p. 38)⁵⁸.

Por outro lado, atividades que exigem processos constantes de interpretação – por exemplo, a leitura de um romance que extrapola uma narrativa linear simples, digamos *A Paixão segundo G.H.* –, não zeram os estados afetivos da consciência, que podem ser despertados a qualquer momento, seja a partir de uma reflexão racional que provoca reações emocionais, seja pelo despertar de uma imagem mental não factual ou de uma recordação.

O romance de Clarice Lispector pode ser lido justamente pela perspectiva paradoxal de uma escrita que afirma a impossibilidade de encontrar o real a não ser pelo silenciamento do discurso e do sentido. Isso pressuporia uma concepção da linguagem que tem como ponto de partida, o grito – grito “tão abafado” que sequer foi gritado e “ficara me batendo dentro do

⁵⁸ O mesmo experimento feito com um episódio da série *Alfred Hitchcock Presents (Bang! You're Dead*, de 1961), mostrou que mais regiões do córtex, em especial relacionadas à atenção e à memória de trabalho, eram ativadas em todos os voluntários quando assistiam ao filme de Hitchcock do que quando assistiam ao filme de Leone (HASSON *et al.*, 2008).

peito”; que, se fosse gritado, “talvez nunca mais pudesse parar”; e que, sendo o primeiro, “desencadearia [...] a existência do mundo” (LISPECTOR, 1964, p. 53, 73). Alexandre Nodari (2015b, p. 150-151) entende essa forma da linguagem como uma *obliquação*, entendida como a transmutação recíproca de sujeito e objeto, observada, em *G.H.*, pela “profusão de pronomes oblíquos e de sua aproximação e contraposição com os pronomes retos”. No romance de Lispector, “o grito operaria como uma espécie de transversal, entrelinha entre silêncio absoluto e linguagem humana, zona de passagem entre sujeito e objeto”.

Ou, ainda, o que é igualmente relevante aqui, o romance pode ser lido pelo viés de um desejo, *a princípio* frustrado⁵⁹, de *não* transcendência: “Eu tinha vergonha de me ter tornado vertiginosa e inconsciente para fazer aquilo que nunca mais eu ia saber como tinha feito. [...] A transcendência era em mim o único modo como eu podia alcançar a coisa? Pois mesmo ao ter comido a barata, eu fizera por transcender o próprio ato de comê-la” (LISPECTOR, 1964, p. 199). Finalmente, como corolário das suas primeiras abordagens, pode-se ler a obra pelo entendimento de um princípio existencial que postula a equivalência entre o divino (a verdade?) e o mundo em si, sintetizada na conclusão a que a narradora chega após ingerir a barata: “Eu que pensara que a maior prova de transmutação de mim em mim mesma seria botar na bôca a massa branca da barata. E que assim me aproximaria do... divino? do que é real? O divino para mim é o real” (LISPECTOR, 1964, p. 201).

O romance de Lispector exemplifica à perfeição a tensão entre o processo *hylético* – isto é, as emoções descarregadas pelo conteúdo intencional, encarado como a narrativa, a linguagem ou o texto projetados na consciência – e esse próprio conteúdo, transbordado pelas sensações despertadas por um e outro, sensações que Husserl abrevia a uma simples “matéria funcional”, sem status próprio. A angústia incitada pela apresentação da barata e de sua “massa branca” e, sobretudo, pelo fantasma da ingestão do inseto, que se alastra por toda a narrativa, não se reduz a algo que possa ser posto entre parênteses e observado friamente (como *hýle*), já que a porção de angústia que se “evapora” na redução fenomenológica tradicional tem, no mundo natural – isto é, na experiência literária – vida própria (persistindo, mesmo, depois de fechado o livro). Tampouco a náusea que as descrições e a expectativa de ingestão provocam é apenas matéria acessória, sendo, antes, uma porção tão importante do

⁵⁹ Escrevo “*a princípio* frustrado”, pois, pela lembrança do ato, a “transcendência” se reverte. Guardo os comentários sobre esse potencial da lembrança para o próximo capítulo.

processo total que contribui para a construção do próprio sentido do conteúdo intencional, além de, como no caso das emoções, sobreviver ao ato da leitura.

Em outras palavras, não é porque estamos empenhados em entender por que G. H. ingeriu um inseto, ou o que esse gesto pode significar simbolicamente, que o nosso estômago não irá revirar diante da imagem (visual, mas também tátil e gustativa) sugerida. Em uma mesma experiência, diferentes estados, conscientes e autoconscientes, – leitura da narrativa, reflexão hermenêutica, emoções, sensações etc. – se alternam como foco da atenção do leitor. Mais do que isso, a experiência é feita dessa dinâmica, com cada uma das dimensões reforçando a outra, como se vê nos trechos abaixo, que propõem, e fazem ressoar no leitor, a tensão entre a inquietude existencial (o desejo de divino-real) e o nojo sensorial:

O que sai do ventre da barata não é transcendente – ah, não quero dizer que é o contrário da beleza, “contrário de beleza” nem faz sentido – o que sai da barata é: “hoje”, bendito o fruto de teu ventre – eu quero a atualidade sem enfeitá-la com um futuro que a redima, nem com uma esperança – até agora o que a esperança queria em mim era apenas escamotear a atualidade.

Mas eu quero muito mais que isto: quero encontrar a redenção no hoje, no já, na realidade que está sendo, e não na promessa, quero encontrar a alegria neste instante – quero o Deus naquilo que sai do ventre da barata [...]. (LISPECTOR, 1964, p. 98–99)

E seus olhos eram insossos, não salgados como eu queria: sal seria o sentimento e a palavra e o gosto. Eu sabia que o neutro da barata tem a mesma falta de gosto de sua matéria branca. Sentada, eu estava consistindo. Sentada, consistindo, eu estava sabendo que se não chamasse as coisas de salgadas ou doces, de tristes ou alegres ou dolorosas ou mesmo com entretons de maior sutileza – que só então eu não estaria mais transcendendo e ficaria na própria coisa.

Essa coisa, cujo nome desconheço, era essa coisa que, olhando a barata, eu já estava conseguindo chamar sem nome. Era-me nojento o contato com essa coisa sem qualidades nem atributos, era repugnante a coisa viva que não tem nome, nem gosto, nem cheiro. Insipidez: o gosto agora não passava de um travo [...]. (LISPECTOR, 1964, p. 101)

A experiência viva (e o que escapa a ela)

Desde o início deste capítulo, propus a ideia de uma leitura literária que dispare uma conexão do leitor com o mundo, que entendo como uma “volta para casa”. Essa conexão não se dá por uma espécie de entendimento do mundo, de como ele “funciona” ou de como nos

relacionamos com ele, mas pela relação, alheia à linguagem, com as coisas do mundo enquanto tais. Quando se pensa em um contato não mediado por conceitos ou por palavras no âmbito da experiência literária, na qual, para além da coisa-som da prosódia, temos necessariamente de recorrer à transcendência da linguagem para nos inserirmos no espaço, é a imaginação que nos leva de volta para casa, isto é, que insere nossos corpos entre as coisas do mundo. Em outras palavras, é a imaginação que dá à literatura sua dimensão de presença, com seus efeitos que só se oferecem à interpretação justamente sob pena de perder sua força enquanto sensações e emoções.

Para entender o que é essa dimensão de presença, proponho pensar uma noção afim a ela, mas à qual ela não se reduz: a da experiência. Até aqui venho usando a expressão única “experiência” para falar das diferentes momentos do nosso estar no mundo, priorizando a experiência mediada ou “representada”. A partir da meditação sobre consciência, autoconsciência, atenção e processos mentais intencionais e afetivos, já tenho à mão um arcabouço que dê conta da tarefa de refletir sobre o que a língua alemã distingue como *Erlebnis* e *Erfahrung* e que chamarei de *experiência viva* e *experiência pensada*, partido da própria estrutura dos dois termos, já que na raiz de *Erlebnis*, temos *Leben*, ou “vida”, enquanto em *Erfahrung* encontramos *Fahrt*, algo como “jornada”, ou “trajeto”. Assim, a primeira pode ser entendida como a experiência no momento em que está acontecendo; e a segunda como a experiência já finda e circunscrita a um sentido a ela atribuído.

Gadamer (2004, p. 53) define *Erlebnis*, ou mais especificamente sua contrapartida verbal, *Erleben*, como “estar vivo quando algo acontece”, o que sugere uma imediação que permite a apreensão de algo real (e não inferido ou concebido, por exemplo) e que se dá antes de todo tipo de interpretação ou comunicação. Ele destaca, por outro lado, a importância de um caráter significativo, ou melhor, de uma impressão duradoura deixada pela *Erlebnis* para que possa ser considerada como tal. Segundo Gadamer (2004, p. 56), a própria palavra “*Erlebnis*” tornou-se mais comum a partir da década de 1870, e especialmente com Dilthey e seu *Das Erlebnis und die Dichtung* (“Experiência viva e poesia”), de 1905. Ele observa como o próprio Dilthey entende as unidades de experiência como unidades de sentido – e a experiência viva como a unidade última da consciência, tirando desse espaço a noção de sensação. O propósito é, como nota Gadamer, ter à disposição algo com o que lidar de modo não intuitivo, mas como um dado acessível, de modo a “legitimar epistemologicamente o trabalho das humanidades”, com a experiência como base de todo conhecimento objetivo.

Assim, a *Erlebnis* seria, nos termos de Husserl e também para este, como vimos, sempre intencional, ou seja, sempre a experiência de algo, que pode ser apreendido em sentido. Não à toa, em sua obra, o termo é frequentemente traduzido em outras línguas por expressões como “processo mental” e afins, denotando um ato específico de consciência, identificável, ainda que sempre em vias de torna-se algo diferente. *Erlebnis* é, assim, para Husserl (1982, p. 78), “um fluxo contínuo de retenções e protensões mediado por uma fase fluida da *originaridade* em si, na qual há consciência do vivo *agora* do processo mental em contraste ao seu ‘antes’ e seu ‘depois’”.

Gadamer ressalta que tanto para Dilthey quanto para Husserl a *Erlebnis* tem um caráter central epistemológico (e teleológico): a experiência viva de algo tem como função converter-se em sentido e, a partir daí, constituir alguma espécie de conhecimento. Ao defender a *Erlebnis* como território da experiência estética Mariana Lage Miranda (2015, p. 72) observa algo similar em Walter Benjamin, para quem a *Erlebnis* só importa “na medida em que revela conexões ocultas, profundas, perdidas. Só importa na medida em que é retrabalhada pela reflexão”⁶⁰. De fato, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin relaciona a *Erlebnis* que resiste à reflexão com a ideia freudiana de um trauma que não se converte na experiência que adiciona informação aos mecanismos de defesa contra os choques da tumultuada vida cotidiana. A reflexão que circunscreve a *experiência viva* em *experiência pensada* seria, para ele, “a realização máxima do intelecto”: “Sem a reflexão, haveria apenas um início repentino, geralmente a sensação de um susto que, segundo Freud, confirma o fracasso da defesa contra o choque” (BENJAMIN, 2007, p. 163).

Como mesmo Gadamer observa, a relação entre *Erlebnis* e *Leben* (“vida”) traz consigo uma complexidade que extrapola a ideia de experiência viva como apenas um primeiro momento da experiência pensada. Para Gumbrecht (2003b, p. 64–65), o próprio Dilthey intuía, e era atraído por, um “potencial de *indomesticabilidade*” na *Erlebnis*, que a transformava em um desejável “ponto de chegada definitivo para qualquer interpretação”. Aqui se inverte, de algum modo, o vetor da relação: é desde a reflexão que se busca produzir a intensidade da experiência viva, em um processo de “retradução” (GUMBRECHT, 2003, p. 69). De qualquer maneira, mantém-se a primazia da reflexão sobre a experiência viva, seja como condição de produção, seja como *telos*, como algo que “oferece um ponto de partida para a interpretação – um material a ser moldado” (GADAMER, 2004, p. 53).

⁶⁰ Para uma detalhada análise sobre a ideia de *Erlebnis*, remeto o leitor tanto a Gadamer (2004, p. 49–60) quanto a Miranda (2015, p. 70–78)

É pelo aspecto imediato da *Erlebnis*, que traz consigo uma subjetividade extrema, que Gadamer entende que a experiência estética deve ser entendida como *Erfahrung* e não (ao menos não apenas) como *experiência viva*: “O apelo à imediatez, [...] à significância das experiências vivas não pode resistir a pretensão humana à continuidade e à unidade da compreensão de si. A qualidade integradora da *Erfahrung* de arte não deve ser desintegrada pela consciência estética”, escreve ele em *Verdade e método*. “Esse insight negativo, expresso de forma positiva, é que a arte é conhecimento e que experienciar uma obra de arte significa compartilhar esse conhecimento” (GADAMER, 2004, p. 84).

É precisamente recuperar o inverso dessa proposta, que de diferentes modos conduziu os estudos literários no século XX, o que realizo aqui, a partir de uma qualidade que, se desintegra a obra literária como experiência coletiva de conhecimento, integra o leitor ao mundo de outro modo. Entendo a leitura literária não apenas como *Erfahrung*, como “algo interpretado e lançado em conceitos” (GUMBRECHT, 2003b, p. 63), mas como o que se realiza na experiência viva e no que nela resiste à circunscrição reflexiva. Embora *Erlebnis* seja comumente traduzida para o português como “vivência”, opto pela expressão “experiência viva” pelo caráter de imediatez, pelo *agora* que necessariamente a opõe à reflexão, enquanto “vivência” parece carregar consigo um traço de algo já absorvido.

No centro dessa recusa em entender a leitura literária (e, *grosso modo*, a experiência estética) como operada apenas no território da experiência pensada está a recusa em entender a experiência viva como algo que natural e necessariamente se transmuta em sentidos ou conceitos, ou que somente ganha significância pela reflexão. Ao contrário, parte da significância da *Erlebnis* – ao transmutar-se em sentido – perde-se quando ela se converte em *Erfahrung*. Além disso, há algo que se perde precisamente pela própria volatilidade da experiência viva, por sua morada no *agora* (e não no *agora há pouco*). E, ainda, diretamente relacionada à intensidade da experiência viva há um excedente (de vida) que resiste à reflexão. Sem esse tipo de experiência que possui ao menos um rastro irreduzível à racionalização (à explicação, ao *logos*), não há experiência estética.

Gumbrecht (2003b, p. 63) parece sugerir que isso que chamo de “excedente de vida” e que resiste à delimitação em *Erfahrung* está, na realidade, um momento atrás (ou aquém) da própria experiência viva. Para ele, a *Erlebnis* se localiza “entre o nível da mera percepção física, de um lado, e a experiência como resultado de uma interpretação, do outro lado”, sendo “um objeto da percepção que a consciência focaliza sem o compreender”. A “mera percepção física” escaparia à dimensão da experiência viva, que, extrapolo aqui, já teria pré-estruturada

uma certa organização que permitiria sua conversão em experiência pensada. Prefiro, contudo, pensar que a disponibilidade à consciência determina o caráter de experiência (viva ou pensada), e que é o modo como o objeto é absorvido pela consciência que determina os efeitos sobre o indivíduo e seu lançamento ou não em conceitos ou afetos. A experiência viva seria, assim, tudo aquilo que emerge à consciência, em todas as suas dimensões e, sobretudo, em fluxo, enquanto a experiência pensada seria a focalização daquela, mas nunca em sua totalidade, pela autoconsciência. Retomando Peirce, a experiência viva se alinharia à dimensão da segundidade, que necessariamente carrega a potência da primeiridade, e pode se converter em representação ou não.

Schutz e Luckmann (1973) propõem uma noção de *Erlebnis* que ilustra bem a preeminência da reflexão nas diferentes dimensões da experiência – ao mesmo tempo que esbarram na dificuldade em lidar com o que escapa aos conceitos. Os autores correlacionam as *Erlebnisse* com o que chamam de “estilos cognitivos” – semelhantes às pré-estruturas de sentido que observei em Gumbrecht –, que por sua vez se diferenciam entre si de acordo com a “província de sentido” em que o indivíduo está envolvido.

A noção de “província de sentido” tem por princípio a ideia de que a marca de realidade – aquilo que tomamos como real – se dá pelo sentido da experiência subjetiva: a atitude natural no mundo da vida (*Lebenswelt*) cotidiana nada mais é do que a tomada como real de tudo à nossa volta. É nesse contexto que algo que é real para nós no mundo da vida cotidiana – por exemplo, as cores que vemos nas flores – deixa de ser real quando passamos, por exemplo, à província da ciência, na qual o real deixa de ser a percepção-cor para se tornar o efeito de partículas em determinadas ondas sobre a retina. Do mesmo modo, o que é real no devaneio não é real na vida cotidiana ou na dimensão científica etc. (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 22–23).

A ideia de *realidade* está, pois, diretamente relacionada à de *sentido*, e a noção de “províncias de sentido”, por sua vez, está sujeita à de que as experiências vivas só “se tornam significativas quando são explicadas *post hoc* e se tornam compreensíveis para mim como experiências bem circunscritas” (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 15). Antes disso, “enquanto estou envolvido em experiências vivas e direcionado a objetos que nelas são intencionados, essas experiências não têm nenhum sentido para mim (além da estrutura particular de sentido e tempo da ação!)”. O termo “sentido”, no conceito “província de sentido”, não tem encerrados em si uma interpretação ou fechamento já realizados, mas aponta para uma estrutura que permita que esses processos possam ser efetivados. Ecoando

Husserl, desse modo, Schutz e Luckmann argumentam que o sentido não emerge diretamente no fluxo da consciência enquanto as experiências vivas estão em curso, mas sim como resultado da explicação de experiências vivas passadas, tomadas reflexivamente. Mais do que isso, entendem que são subjetivamente significativas apenas “aquelas experiências vivas que são produzidas pela memória em sua atualidade, examinadas em suas constituições, e explicadas em relação a sua posição no esquema de referências à disposição”.

Essa recuperação do estado da consciência a partir da memória funciona de diferentes modos, segundo a província de realidade em que estivermos imersos. É assim que Schutz e Luckmann (1973, p. 23-24) falam em estilos cognitivos como correlatos ou mesmo sinônimos de *Erlebnisse*, pressupondo um grupo de habilidades ou disposições que formam e permitem uma pré-estrutura de sentido. Determinantes dos estilos cognitivos são, assim: 1) o que os autores chamam de estados de “tensão da consciência”, a partir dos quais se configuram formas de espontaneidade e de *epoché*⁶¹; 2) formas de sociabilidade e de experiência de si mesmo; e, por fim, 3) perspectiva temporal – seguindo a proposta de Husserl de que o tempo é o que dá forma à experiência viva. O quadro abaixo deixa mais claro o esquema de estilos cognitivos e estados de tensão da consciência a partir da proposta de Schutz e Luckmann (1973, p. 26-28), com foco em três estilos cognitivos (formas de *Erleben*) paradigmáticos:

Estilo cognitivo	Tensão da consciência	Forma de espontaneidade	<i>Epoché</i>	Forma de sociabilidade	Experiência de si	Perspectiva temporal
<i>Vida cotidiana</i>	Alta	Atos de performance	Dúvidas sobre a existência do mundo exterior	Ação e comunicação intersubjetivas	A partir da situação (social) presente	Tempo social (tempo do mundo exterior) ∩ (tempo interior)
<i>Devaneio, fantasia</i>	Baixa	Passividade	Mundo da vida cotidiana	Solidão	Atributos diferentes dos da vida cotidiana	Tempo interior
<i>Trabalho científico</i>	Alta	Atos de pensamento	Mundo da vida cotidiana	Contribuição científica	Anônima (consciência de si apagada)	Tempo homogêneo das ciências naturais

⁶¹ Quase no sentido husserliano, ou seja, a dimensão “posta em parênteses”, porém não como método de redução fenomenológica.

Embora em nenhum momento os autores mencionem especificamente a leitura literária, eles dedicam uma reflexão especial ao que chamam de “mundos da fantasia”: devaneios, jogos, contos de fadas, piadas, poesia. Nessas diferentes províncias de sentido, o mundo exterior é posto entre parênteses, os objetos à minha volta não oferecem resistência, e o mundo é limitado pelo que está presente na minha percepção imediata, na minha memória e no meu estoque de conhecimentos (SCHUTZ; LUCKMANN, 1973, p. 28–29). Mas, mesmo nesses estados de baixa tensão da consciência, o mundo da vida cotidiana está *logo ali*. Sendo a dimensão principal das nossas experiências de realidade – a dimensão mais central dessas experiências –, ela tem uma espécie de preeminência: “A partir da atitude científica, ou de uma experiência religiosa, o mundo da vida cotidiana pode ser visto como uma quase-realidade”, que pode sempre implodir as fronteiras das províncias de sentido periféricas.

Schutz e Luckmann (1973, p. 21) entendem que o mundo da vida engloba em si próprio as modificações de atitude e de estados de atenção – que podem, quando mais fortes, resultar em outras formas de experiência – como “transcendências” do dia a dia. Pequenas transcendências seriam as lembranças (especificamente as involuntárias) e projeções de experiências futuras – pequenas porque são entendidas como o cruzamento de fronteiras espaço-temporais já ultrapassadas ou “ultrapassáveis”. Já as transcendências médias compreendem todas as interações com o outro, sendo uma espécie de dimensão social das pequenas transcendências: não sou capaz de me relacionar com o outro apenas pelo seu corpo, como em uma experiência de percepção trivial, pois é necessária também uma transferência de sentido. Por fim, as grandes transcendências são as travessias para outras realidades (SCHUTZ; LUCKMANN, 1989, p. 106–117). Os momentos de envolvimento em mundos ficcionais, por exemplo, seriam deslocamentos – grandes, mas ainda deslocamentos – do mundo cotidiano, e não mundos ou estados cognitivos com dimensão autônoma.

Ainda que isso não se explicita na obra, essa subordinação de outras províncias de sentido ao mundo cotidiano carrega implícita a ideia de que os sentidos produzidos dentro de outras esferas de realidade ganham um segundo sentido produzido a partir do mundo cotidiano, com sua própria dimensão do real. Mesmo porque, se considerarmos a proposta de que o grau de tensão da consciência nos mundos de fantasia é baixo, aceitando a ideia de que a reflexão que produz sentido exige uma tensão ao menos moderada da consciência, podemos crer que o sentido produzido na província de real da fantasia será sempre frágil, transformando-se em objeto de uma segunda reflexão ao se retornar do mundo da fantasia para o mundo cotidiano. Em outros termos, é na oscilação entre a província da fantasia, ou da

ficção, e a do mundo da vida cotidiana, que o sentido produzido por um mundo ficcional se estabelece, pelo confronto entre ambos, dado que, agora, o mundo cotidiano não está mais posto em parênteses. Como isso se relaciona à divisão que fiz antes entre consciência, autoconsciência e atenção? E como se aplica à leitura de literatura?

Proponho interpretar aqui a ideia de um baixo grau de tensão da consciência como o que, mais acima, defini como uma dupla possibilidade para a dimensão dos afetos, ou seja, 1) o enfraquecimento da autoconsciência durante a experiência viva, ou 2) o deslocamento de parte da experiência viva para as bordas da atenção. A partir daí, um sentido de real produzido sob baixo grau de tensão da consciência – como nos variados mundos da fantasia, incluindo a ficção literária – pode ser oscilante ou instável o suficiente para que outros tipos de efeito, que não apenas os oriundos da reflexão, afetem o indivíduo. Esse “sentido de real” seria, assim, mais *captado* ou *absorvido* do que *entendido*.

Os próprios Schutz e Luckmann ” (1973, p. 58) reconhecem, ainda que brevemente, que há elementos em todo tipo de experiências vivas que podem escapar à sociabilidade e comunicabilidade que definem o *Lebenswelt* cotidiano. Ao afirmar que a situação de um indivíduo – o que um indivíduo é e como se encontra no mundo da vida – consiste da história das suas experiências (*Erfahrungen*), os autores admitem que há ainda, na composição dessa situação, “experiências vivas essencialmente privadas e incomunicáveis ou ao menos aspectos privados das minhas experiências”. Embora certamente esses aspectos não se reduzam aos proporcionados por *Erlebnisse* estéticas, estão a elas relacionadas, se entendermos, com Gumbrecht (2012a, p. 7), que o que as distingue das experiências cotidianas é a oscilação mais intensa, naquelas, entre efeitos de presença e efeitos de sentido, enquanto o mundo da vida é, por definição, a dimensão, mesmo que porosa, do sentido.

É importante pensar o *Lebenswelt* como uma dimensão que comporta transcendências para outras províncias do real. Com a distinção entre atenção e consciência, porém, admitimos possível que mais de um estado de consciência esteja ativo simultaneamente, desde que só um esteja no foco da atenção a cada instante. A oscilação entre afetos e reflexões não pode ser entendida, assim, apenas como oscilação entre estados da consciência ou de experiências vivas: em uma mesma experiência viva podem atravessar diferentes estados da consciência (em suas diferentes tensões), que disputam ou não o foco da atenção e que permitem, afinal, a Schutz e Luckmann falar em “aspectos privados das minhas experiências”. Por outro lado, põe-se em xeque a proposta dos autores de identificar os diferentes estilos cognitivos, estados

de consciência, como correlatos ou sinônimos de *Erlebnisse*, já que há nestas algo que não pode ser encaixado em uma pré-estrutura de sentido.

Uma outra espécie de afinidade entre *experiência estética* e baixo grau de tensão reflexiva é observado em John Dewey. Mesmo sem estabelecer uma diferença entre experiência viva e experiência pensada, o autor norte-americano observa um continuum entre dimensões da relação do ser humano com as coisas do mundo. Para isso, ele estabelece uma comparação com a vida animal como possibilidade de vislumbrar as “fontes primárias” da experiência estética: “As atividades da raposa, do cão e do melro podem aparecer ao menos como lembretes ou símbolos da unidade da experiência que nós acabamos por fracionar quando a ação se torna trabalho e o pensamento nos remove do mundo”. No ser humano, a experiência é, assim, fraturada pela razão, que acaba por atenuar a relação direta com o mundo: nos animais, os sentidos são “sentinelas do pensamento imediato e postos avançados da ação, e não, como nos acontece frequentemente, meros caminhos ao longo dos quais o material é reunido e armazenado por uma possibilidade protelada e remota” (DEWEY, 1934, p. 19).

Alinhando o conceito de experiência ao momento da apropriação pelos sentidos mais do que ao da interpretação, o autor critica a noção de que a arte deve se afastar daquele: “É mera ignorância o que leva à suposição de que a conexão da arte e da percepção estética com a experiência é algo que rebaixa a importância e a dignidade daquelas. Experiência, *enquanto* experiência, é vitalidade aumentada”. Nesse sentido, a experiência estética necessariamente comporta algo que entendo como um *excedente de vida* que, embora incomunicável, não significa isolamento, ao mesmo tempo que já pressupõe uma possibilidade limitada de *Erfahrung*, em seu sentido mais social, e com presença de um *eu* subjetificado: “Ao invés de [a experiência] significar estar trancado dentro das próprias emoções e sensações, ela significa um comércio ativo e alerta com o mundo; em seu grau mais elevado, significa completa interpenetração do eu e do mundo de objetos e acontecimentos” (DEWEY, 1934, p. 19).

Ao longo dos primeiros capítulos de seu *Arte como experiência*, Dewey mantém, constante mas não intencionalmente, uma tensão entre o plano do sentido e o do inefável, nos lembrando que, ao mesmo tempo que “a arte é a prova viva e concreta de que o homem é capaz de restabelecer, conscientemente, e portanto no plano do sentido, a união entre percepção, necessidade, impulso e ação característica do ser humano”, esse mesmo plano do sentido (*meaning*) pode sucumbir à força dos sentidos (*senses*): “Não apenas o elemento sensorial direto – e a emoção é um tipo de sentido – tende a absorver todo conteúdo ideativo, exceto por uma disciplina especial imposta por um aparato físico, ele subjuga e digere tudo o

que é meramente intelectual” (DEWEY, 1934, p. 25, 30). Mais adiante, porém, Dewey destaca o protagonismo do sentido e, mais do que isso, a necessidade de, na experiência estética, haver um propósito ou conclusão: um “percurso até sua consecução”, o “fechamento de um circuito de energia”, “um material carregado de suspense” que “avança para sua consumação por uma série interligada de incidentes variáveis” (DEWEY, 2010, p. 109, 118, 121). Como se destacará no próximo capítulo, defendo que o que pode ser definido como “incidente variável” é, por si próprio, parte fundamental da experiência estética – que terá um caráter duplo de processo e evento, mas não de consecução ou fechamento.

Para além da codependência entre *Erlebnis* e *Erfahrung* – esta como atribuidora de significação (e sentido) àquela, aquela como condição de existência desta –, há, portanto, uma “sobra”: na própria experiência viva escapa, ou pode escapar, um outro momento, grau ou dimensão, que sempre resistirão à reflexão e ao discurso, mas que não são sinônimos de percepção sensorial, embora incluam os efeitos por ela provocados. Com Gumbrecht, a consideramos como uma dimensão da presença.

Ali, há uma concentração de energia, uma explosão ou atmosfera sensível. É, no domínio da consciência, um estado afim ao da imaginação, mas não necessariamente às imagens mentais entendidas como objetos intencionais husserlianos, ou como a substância de conteúdo de Hjelmslev. É uma potência que, paradoxalmente, só pode se realizar como potência. Mesmo quando relacionada a um objeto intencional, este dispara um tipo de efeito que não se localiza em seu centro: o foco irradia o suficiente para que se perca num instante e espaço mais amplos. Os efeitos da presença são amorfos ou estranhamente impalpáveis – nos inserem no mundo, mas não os localizamos de forma precisa –, são obviamente não racionalizáveis ou comunicáveis. Nascem no apagar da autoconsciência ou na periferia da atenção consciente, ou, como escreve Nancy, se situam, ao contrário, “no coração do pensamento”, onde “há algo que desafia toda apropriação pelo pensamento”.

Nesse ponto (nesse buraco), que é o ponto inicial e último do pensamento, o pensamento não pode ser nada além da coisa em sua presença. Isso, estritamente compreendido, significaria pensamento sem reflexão, sem intencionalidade, sem *adequatio rei et intellectus*. Porque o haver (alguma coisa) é o ponto em que a coisa se torna pensamento e o pensamento se torna coisa. (NANCY, 1993b, p. 169)

Na dimensão da presença, assim, produzem-se efeitos sobre os corpos: é na dimensão física, afinal, que habita a resistência à “apropriação pelo pensamento” e onde o pensamento “não pode ser nada além da coisa em sua presença”.

Interlúdio n. 4

In his extreme youth Stoner had thought of love as an absolute state of being to which, if one were lucky, one might find access; in his maturity he had decided it was the heaven of a false religion, toward which one ought to gaze with an amused disbelief, a gently familiar contempt, and an embarrassed nostalgia. Now in his middle age he began to know that it was neither a state of grace nor an illusion; he saw it as a human act of becoming, a condition that was invented and modified moment by moment and day by day, by the will and the intelligence and the heart.

The hours that he once had spent in his office gazing out of the window upon a landscape that shimmered and emptied before his blank regard, he now spent with Katherine. Every morning, early, he went to his office and sat restlessly for ten or fifteen minutes; then, unable to achieve repose, he wandered out of Jesse Hall and across campus to the library, where he browsed in the stacks for ten or fifteen minutes more. And at last, as if it were a game he played with himself, he delivered himself from his self-imposed suspense, slipped out a side door of the library, and made his way to the house where Katherine lived.

She often worked late into the night, and some mornings when he came to her apartment he found her just awakened, warm and sensual with sleep, naked beneath the dark blue robe she had thrown on to come to the door. On such mornings they often made love almost before they spoke, going to the narrow bed that was still rumpled and hot from Katherine's sleeping.

Her body was long and delicate and softly fierce; and when he touched it his awkward hand seemed to come alive above that flesh. Sometimes he looked at her body as if it were a sturdy treasure put in his keeping; he let his blunt fingers play upon the moist, faintly pink skin of thigh and belly and marveled at the intricately simple delicacy of her small firm breasts. It occurred to him that he had never before known the body of another; and it occurred to him further that that was the reason he had always somehow separated the self of another from the body that carried that self around. And it occurred to him at last, with the finality of knowledge, that he had never known another human being with any intimacy or trust or with the human warmth of commitment.

Like all lovers, they spoke much of themselves, as if they might thereby understand the world which made them possible.

John Williams, *Stoner* (fragmento)

“Quando bem jovem, Stoner havia pensado no amor como um estado absoluto que, se você tivesse muita sorte, conseguiria acessar; já adulto, ele havia decidido que era o paraíso de uma falsa religião, ao qual devemos dirigir o olhar com uma descrença divertida, um desprezo levemente familiar e uma nostalgia constrangida. Agora, na meia idade, ele começava a descobrir que não era nem um estado de graça, nem uma ilusão; ele o enxergava como um ato humano de transformação, uma condição que era inventada e modificada momento a momento e dia a dia, pela vontade e a inteligência e o coração.

As horas que, antes, ele passava em seu escritório contemplando, pela janela, a paisagem que piscava e logo desaparecia diante de seu olhar vazio, agora ele passava com Katherine. Toda manhã, bem cedo, ele ia até o escritório e ficava sentado, impaciente, por dez ou quinze minutos; então, sem poder sossegar, saía do Jesse Hall e cruzava o campus até a biblioteca, onde vagava pelas estantes por mais dez ou quinze minutos. E, enfim, como se fosse um jogo que disputava consigo mesmo, ele se livrava desse suspense autoimposto, deslizava por uma porta lateral da biblioteca, e seguia até a casa onde Katherine vivia.

Ela costumava trabalhar até tarde da noite e, em algumas das manhãs em que ia até seu apartamento, ele a encontrava recém desperta, quente e sensual com o sono, nua sob o longo casaco azul escuro que havia vestido para ir até a porta. Nessas manhãs, eles quase sempre faziam amor antes mesmo de falar, indo até a cama estreita ainda amarrotada e aquecida pelo corpo adormecido de Katherine.

O corpo dela era longo e delicado e suavemente agitado; e, quando ele o tocava, sua mão desajeitada parecia ganhar vida sobre a pele. Às vezes ele olhava seu corpo como se fosse um firme tesouro posto sob seus cuidados; deixava seus dedos ásperos brincarem sobre a pele úmida, levemente rosada, da coxa e do ventre e ficava maravilhado com a delicadeza ao mesmo tempo simples e complexa de seus seios pequenos e firmes. Ocorria a ele que nunca antes havia conhecido outro corpo; e ocorria também que aquela era a razão por que ele havia sempre, de algum modo, separado as outras pessoas dos corpos que as carregavam. E, finalmente, ocorria a ele, como uma descoberta definitiva, que ele nunca havia conhecido outro ser humano com intimidade ou confiança ou com o calor humano do envolvimento.

Como todos os amantes, eles falavam muito de si mesmos, como se assim pudessem talvez entender o mundo que os havia tornado possíveis.”

4. Uma onda entre ondas: percepção, imaginação, memória

No capítulo anterior, tomando como impulso a intuição heideggeriana de que aquilo que move o pensamento é uma saudade de casa – entendida como um desejo de conexão com o mundo das coisas não encerrada em razão e discurso –, e sua proposta de que a poesia seria uma possibilidade de retorno cosmológico, busquei caracterizar uma dimensão ou estado consciente que escapasse à reflexão e que pudesse ser ativada pela experiência literária, que modo que esta pudesse mobilizar também nossos sentidos. Nesse *modo afetivo da consciência* – que se dá nas bordas da atenção ou quando a autoconsciência está em suspenso –, sensações e emoções comovem nossos corpos, e são parte fundamental do momento vivo da experiência. Ali, a consciência opera em um fluxo, com energias disseminadas, e é só em um instante subsequente, ou em um grau mais concentrado, que a experiência viva (*Erlebnis*) se converte em experiência pensada (*Erfahrung*). Nessa transmutação, os afetos se desvanecem, tornando-se como que a nostalgia de si mesmos, ou, pelo menos, perdem sua intensidade, resistindo apenas como formas evaporadas. É precisamente o que se perde nessa conversão o que nos interessa aqui, por seu potencial de nos *trazer para casa*, ainda que por momentos voláteis, em impactos que caracterizei, com Gumbrecht, como *efeitos de presença*.

A dimensão afetiva tanto da consciência quanto da experiência, cerne das últimas dezenas de páginas, não é domínio só da imaginação, tema desta tese. Desde as sensações despertadas pelas experiências sensoriais até os devaneios, trata-se de modos ou instantes em que não somos foco de nossas próprias consciências subjetivas, e sim, para usar linguagem corriqueira, “vivemos o momento”. Explorar as diferentes configurações dos afetos na consciência e dos efeitos da experiência viva é o objetivo deste capítulo. O interesse último, contudo, é observar essas configurações em interação com a imaginação, especialmente no momento em que esta é provocada pela leitura de textos literários.

O capítulo se divide, para isso, em quatro seções. Na primeira delas, o centro é o corpo, como lugar de sensações. Dialogo aqui com a *fenomenologia da percepção* de Merleau-Ponty, apontando uma lacuna originária na recusa em refletir sobre uma dimensão não heurística da relação entre o corpo e o mundo, e com Jean-Luc Nancy, cuja proposição de que o corpo não deve ser “significado”, e sim entendido como o limite do sentido, parece mais produtiva para uma estética da imaginação.

A segunda seção é dedicada a esmiuçar o conceito de presença, já esboçado na parte final do capítulo anterior. Parto da proposta de Gumbrecht de pensar sempre a presença como *feito*, isto é, como um evento volátil, que carrega em si um pico de intensidade a que não

podemos nos agarrar. Extrapolando, porém, o conceito – que para o teórico se ata à dimensão sensorial direta – na direção do impacto sobre nossos corpos que estímulos discursivos também são capazes de provocar. Dialogando com a proposta de outros autores ligados à cognição corporificada (*embodied cognition*), construo uma caracterização de presença que não se restringe à tangibilidade, tampouco à dimensão sensorial, definindo-se também pelos efeitos emocionais. Sob essa configuração, *o espaço da presença na experiência literária será, por excelência, o da imaginação.*

Desenvolvo, na terceira seção, um rápido apanhado histórico, a partir do trabalho de Iser, sobre a dificuldade em se conceituar a imaginação e, então, como exemplo primordial, analiso o caso da reflexão sobre a *phantasia* em Aristóteles. O grego é escolhido, aqui, não apenas por fundar a linhagem do pensamento ocidental sobre o tema, mas, principalmente, por ter escrito um tratado que, por sua ambiguidade e inconsistência, suscita até hoje interpretações diversas o suficiente para expor tanto a dificuldade em tratar do assunto quanto a evidência de que *a imaginação carrega em si uma potência indomesticável* pelo pensamento racional. Essa potência se evidencia na plasticidade das imagens mentais, que aparecem como desde ecos da percepção até delírios e devaneios, tendo suas fronteiras expostas somente quando fora do fluxo da experiência viva.

Na última seção deste capítulo, questiono, uma vez mais, a possibilidade de um enfrentamento fenomenológico dos estados afetivos da consciência, concentrando-me agora na experiência viva da leitura literária, em que só *ad hoc* se dão a ver os limites entre as imagens mentais produzidas pela imaginação, aquelas trazidas da memória e até mesmo – para arrepio da crítica que se ergue sobre a noção tradicional de representação – as imagens que emergem em um estado que se avizinha da alucinação. Contrapondo-me a pensadores como Husserl e Sartre, desenvolvo assim uma teoria para a imaginação que tem como interesse pensar a experiência literária viva, e não sua versão de afetos evaporados: uma teoria para imaginação que a entenda como espaço para a potência de efeitos de presença, isto é, na qual nossos corpos, e não somente a razão, sejam colocados em ação.

Para que haja uma casa, corpo

“And if the body does not do fully as much as the soul?/ And if the body were not the soul, what is the soul?”, pergunta Walt Whitman (2004, p. 228) ao final da primeira parte de

“*I sing the body electric*”⁶². O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (2011, p. 131) assim “responde” à questão: “A união entre a alma e o corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento da existência”. Essa reunião não precede o surgimento da consciência, não foi “realizada de uma vez por todas e em um mundo distante”; ao contrário, ela renasce a cada instante, sob o radar do pensamento, como uma necessidade que antecede todo movimento que nos abre o mundo, isto é, em cada ato de percepção, “desde os ‘dados sensíveis’ até o ‘mundo’” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 141).

É por essa perspectiva que Merleau-Ponty (2015, p. 31) defende um “primado da percepção” na investigação fenomenológica, que revelaria “que o mundo percebido não é uma soma de objetos” e que “nossa relação com ele não é a de um pensador com um objeto do pensamento”. Com efeito, escreve ele, não se pode “aplicar à percepção a distinção clássica da forma e da matéria, nem conceber o sujeito que percebe como uma consciência que ‘interpreta’, ‘decifra’ ou ‘ordena’ uma matéria sensível da qual ela possuiria a lei ideal”. Como modalidade original da consciência, a percepção não é sujeita à ideia, e sim está na base desta: é ela que “nos ensina a passagem de um momento a outro”, de onde se depreende que “toda consciência é consciência perceptiva” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 32).

Como bom fenomenólogo, Merleau-Ponty (2011, p. 55) parte para a investigação da percepção procurando nela sua intencionalidade; afinal, se toda consciência é consciência de algo, o que será esse algo na consciência perceptiva? A resposta óbvia é o mundo, que se oferece como campo de fenômenos a serem experimentados pelos nossos sentidos. No entanto, seria preciso levar em conta entre os objetos intencionais da percepção o próprio corpo, que, afinal, nunca nos abandona, é sempre “um princípio constante de distração e de vertigem”. É precisamente por causa do corpo, o “corpo vivo” (*corps vivant*, ou *corps propre*), em sua interação com o mundo, que Merleau-Ponty irá ultrapassar uma noção unicamente representacional da intencionalidade.

O intuito de Merleau-Ponty (2011, p. 83-84) é repensar o que é “sentir”, mas descolando-o da ideia de uma sensação ou impressão puras, que, como discutiremos mais adiante, não cumprem as condições fundamentais de intencionalidade e de origem de conhecimento. Para ele, ao contrário, o sentir precisa investir as qualidades puras de um “valor vital”, que consiste na apreensão de sua significação “para esta massa pesada que é nosso

⁶² Na tradução de Bruno Gambarotto de “Eu canto o elétrico corpo”: “E se o corpo não fizer tudo quanto a alma?/ E se o corpo não é a alma, o que é a alma?” (WHITMAN, 2011, p. 93).

corpo”. O desafio é, daí, contemplar a possibilidade de entender como *não mediado* um estado consciente que já comporta uma *estrutura de sentido*. Ele próprio afirma que, em sua reflexão, “é a própria noção do imediato que se encontra transformada: doravante, o *imediato* não é mais a impressão, o objeto que é um e o mesmo que o sujeito, mas o sentido, a estrutura, o arranjo *espontâneo* das partes” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 91, grifos meus). Assim, ao mesmo tempo que a coisa em si reduz-se sempre a um objeto perceptual, ela guarda algo da *espontaneidade* de uma existência pré-representacional. Por outro lado, há um “laço, por assim dizer, orgânico da percepção e da intelecção”: “[A] experiência da percepção nos põe em presença do momento em que se constituem para nós as coisas, [...] que ela nos entrega em um *logos em estado nascente*” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 43, 49–50, grifo meu).

No coração desse estado híbrido que é, para Merleau-Ponty (2011, p. 110), a percepção, está a condição ambígua do corpo. Apesar de ser um objeto como outros – algo que “existe *partes extra partes* e [...] admite entre suas partes ou entre si mesmo e os outros objetos relações exteriores e mecânicas” –, o corpo biológico oferece resistência à análise, na medida em que seu funcionamento, não pode ser observado “como uma série de processos em terceira pessoa”. Para vislumbrar como ocorre a excitação nervosa que dá origem à percepção, abandono o corpo objeto e reporto-me ao corpo que conheço por minha própria experiência: “Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-o eu mesmo e na medida em que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 110, 114).

Com esse deslocamento de perspectiva, Merleau-Ponty (2011, p. 114) entende que “a consciência do corpo invade o corpo, a alma se espalha por todas as suas partes, o comportamento extravasa seu setor central”. Criam-se dois problemas conceituais e terminológicos aqui. O que é consciência? E o que é a alma? Stephen Priest (2003, p. 233) argumenta, de modo convincente, que esta última pode ser encarada, em Merleau-Ponty, como a consciência intencional entendida como não um estado, e sim todas as suas possibilidades, concentradas em uma unidade individual: na alma, “estou fenomenologicamente dado a mim mesmo de um modo que implica a ausência do dualismo sujeito-objeto. Conheço-a por sê-la”. Trata-se de uma perspectiva que não reduz a subjetividade – vista aqui e no resto desta seção como as possibilidades de ser reunidas sob uma unidade individual específica – a algo produzido somente pelos processamentos cerebrais, embora não pressuponha uma essência divina. Priest (2003, p. 234-235), com efeito, termina por concluir pela equivalência entre consciência e alma: “Enquanto, em algumas leituras materialistas, a consciência é reduzida a

algo físico, [...] nesta visão fenomenológica, a consciência é expandida ou ‘inflada’ para dentro de um espaço subjetivo, ou da alma”.

A questão seguinte traz de volta a discussão sobre nossa relação com o mundo por meio de uma necessária transação de natureza representacional: objeto como outro qualquer ou não, o corpo é experimentado como um fato psíquico, isto é, como uma contrapartida consciente da realidade em si – realidade que, neste caso, quer dizer uma série de processos fisiológicos. Decerto soa estranho, no que diz respeito ao corpo, equivaler fato psíquico e representação, isto é, recusar a subjetividade da experiência viva do corpo-alma, entendendo-a como uma espécie de versão “para dentro” da receptividade por que acolhemos os objetos externos na percepção. Merleau-Ponty (2011, p. 115) volta-se, para pensar essa questão, ao fenômeno dos membros fantasmas – isto é, para a sensação, presente em indivíduos que tiveram membros amputados, de que o membro segue existindo, porém como um espectro. Coloca-se, nesse debate, o corpo como experiência subjetiva versus o corpo como objeto exterior (inexistente).

Membros fantasmas

De acordo com Ramachandran e Hirstein (1998, p. 1604), a primeira descrição clínica, e o primeiro uso da expressão “membro fantasma”, se deu em 1872, pelo cirurgião Silas Weir Mitchell, ao tratar de vítimas da Guerra Civil norte-americana. Desde então, a sua origem, assim como a da dor a ele associada, permanece misteriosa. Os membros fantasmas são “uma ilusão, não um delírio” (*an illusion, not a delusion*): eles emergem à consciência ou pré-conscientemente, mas a percepção de sua existência não resiste ao pensamento reflexivo, isto é, mesmo que o paciente sinta o membro, ele *sabe*, racionalmente, que não é real.

A principal hipótese fisiológica para a origem de fantasmas é a de que a representação neurológica central do membro sobrevive à amputação. Essa hipótese é referendada pelo fato de que patologias no local da mutilação, como cicatrizes e tumores neurais, influenciam a vivacidade e a duração do fenômeno. Essas marcas, entretanto, não são capazes de explicar sua origem, já que, mesmo em casos em que não estão presentes, o paciente pode sofrê-lo – as estimativas são de que pelo menos 90% dos pacientes amputados experimentam o fenômeno. E o que é interessante: quando a perda é traumática ou a dor anterior, intensa, a incidência é maior (RAMACHANDRAN; HIRSTEIN, 1998, p. 1604–1605).

A variedade de manifestações relativas aos membros fantasmas é maior do que cabe nesta discussão, mas vale mencionar o fenômeno do encurtamento (*telescoping*), que ocorre em

cerca de metade dos braços fantasmas e consiste em que estes se tornem progressivamente menores, até que só reste uma mão fantasma, anexa ao ponto da amputação. Como a região do córtex cerebral responsável pela mão é super-representada, esta é aceita como a hipótese fisiológica para esse fenômeno: o fantasma de uma parte do corpo que corresponde a uma chamada “magnificação cortical” resiste ao desaparecimento com mais afinco. Ainda mais impressionante é o fato de que alguns pacientes encurtam e alongam o braço ao serem “demandados”. Assim, por exemplo, quando alguém estende o braço para um aperto de mão, o paciente também sente seu braço fantasma sendo estendido. É interessante, ainda, saber que mesmo pessoas nascidas sem um membro podem experimentar membros fantasmas; nesse caso, a hipótese é a de que a representação central do membro é intacta, e os mecanismos cerebrais são “alimentados” pela imagem dos movimentos de outras pessoas (RAMACHANDRAN; HIRSTEIN, 1998, p. 1605–1607).

Informações e casos similares a esses foram suficientes para que Merleau-Ponty concluísse que a explicação para a origem dos membros fantasmas tem que conectar aspectos fisiológicos e psíquicos, nenhum dos quais pode ser ignorado. O fenômeno evoca, assim, o problema da própria consciência: como algo “em si mesmo” (um processo orgânico) torna-se algo “para si mesmo” (um fato consciente)? Para que duas séries de condições possam juntas determinar um fenômeno, escreve Merleau-Ponty (2011, p. 116), “ser-lhes-ia necessário um mesmo ponto de aplicação ou um terreno comum, e não se vê qual poderia ser o terreno comum a ‘fatos fisiológicos’, que estão no espaço, e a ‘fatos psíquicos’, que não estão em parte alguma”. A hipótese que ele dá como resposta ao problema é, no mínimo, bonita: o que ele chama de “ser no mundo” – uma condição pré-objetiva, “aquém dos estímulos e dos conteúdos sensíveis”, que constitui “a zona de nossas operações possíveis, a amplidão de nossa vida” – é o que torna possível a conciliação, e o entrelaçamento, dos fatos psíquicos e os fatos fisiológicos, ou do que existe em si e o que existe para si:

[Os] próprios reflexos nunca são processos cegos: eles se ajustam a um “sentido” da situação, exprimem nossa orientação para um “meio de comportamento” tanto quanto a ação do “meio geográfico” sobre nós. [...] É essa presença global da situação que dá um sentido aos estímulos [...]. O reflexo, enquanto se abre ao sentido de uma situação, e a percepção, enquanto não põe primeiramente um objeto de conhecimento e enquanto é uma intenção de nosso ser total, são modalidades de uma *visão pré-objetiva* que é aquilo que chamamos de ser no mundo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 118–119)

Para pensarmos o corpo perceptual, sempre nos colocamos espontaneamente nesse corpo, que “se levanta em direção ao mundo”; para pensar o membro fantasma, temos de

entender não só o erguer-se em direção a, como também algo como um anseio de mundo, que leva a consciência/alma a mover um membro que não é mais do que uma recordação corporal, uma cicatriz ou uma conexão orgânica interrompida. Isso porque, como diz Merleau-Ponty (2011, p. 122–123), o corpo “habitual” persiste, apesar da factualidade do corpo “atual”, o amputado. A persistência da inteireza de um esquema corporal⁶³ – isto é, um esquema pré-consciente, sensório-motor, que guia nossa relação prática com o mundo – leva o amputado a uma imagem do próprio corpo *à demi chemin*, já que o braço fantasma não é uma representação, mas “a presença ambivalente de um braço”.

Ser no mundo é, assim, o modo de entrelaçar fisiologia e vida psíquica – o que equivale a dizer entre o corpo como objeto e o corpo-consciência: “Ter um braço fantasma é permanecer aberto a todas as ações das quais apenas o braço é capaz. [...]. O corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 121-122). Consciência, corpo e mundo se interpenetram em uma nova conexão: “Sou consciente de meu corpo por meio do mundo” – e não mais apenas consciente do mundo por meio da percepção.

Gostaria de propor, para encerrar esta subseção, a intuição de que o texto literário opera como o mundo – mundo ficcional, mas ainda mundo –, no sentido de demandar do nosso corpo uma resposta ao estímulo das coisas nele dispostas como um outro tipo de campo fenomênico. Na imaginação, o corpo é central e, ainda que meus sentidos não estejam em contato direto com o mundo, “meu poder de imaginar é apenas a persistência de meu mundo em torno de mim” e, “nas situações imaginárias”, os indivíduos “destacam seu corpo real de sua situação vital para fazê-lo respirar, falar e, se necessário, chorar no imaginário” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 246, 152). Mais do que isso, como na percepção, também na imaginação o mundo demanda nosso corpo: “Não posso, por um instante sequer, imaginar um objeto em si”, já que, “se tentar imaginar algum lugar do mundo nunca antes visitado, o próprio fato de que imagino me torna presente nesse lugar” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 37)

⁶³ Para uma discussão atual sobre as definições de “esquema corporal” e “imagem corporal”, ver Vignemont (2010), que apresenta uma lista, incompleta, com mais de 40 distúrbios que as representações corporais e que vão desde os membros fantasmas e os distúrbios alimentares (bulimia e anorexia nervosas, por exemplo), até manifestações mais excepcionais, como a chamada “síndrome de Alice no País das Maravilhas”, em que o indivíduo tem uma percepção distorcida (*distorted awareness*) do tamanho, massa ou forma do corpo ou de sua posição no espaço, ou ainda a síndrome de Cotard, pela qual o indivíduo acredita que está morto, não existe, está em estado de decomposição ou perdeu todo o sangue ou um ou mais órgãos internos.

A partir da reflexão sobre o fenômeno do membro fantasma como uma espécie de anseio *por mundo* que se manifesta quando *não* estamos conscientes desse anseio, isto é, quando nossa consciência é apenas anseio – “uma ilusão, não um delírio” –, Merleau-Ponty (2011, p. 122) pode então voltar para o problema do corpo *tout court*: se o fantasma é a resposta do corpo habitual a uma ação que o corpo atual não pode mais realizar, isso só pode acontecer porque “no conjunto de meu corpo se delimitam regiões de silêncio”: “[O] doente sabe de sua perda justamente enquanto a ignora, e ele a ignora justamente enquanto a conhece”. No amputado esse paradoxo atinge um grau extremo, porém ele está presente em todos nós, uma vez que só podemos perceber, sensorialmente, o mundo quando não estamos conscientes de que o estamos fazendo: quando me abro ao mundo, “esmago minhas intenções perceptivas e minhas intenções práticas em objetos que me aparecem como anteriores e exteriores a elas”. Esses objetos só se tornam objetos-para-mim à medida que a percepção dá lugar a estados autoconscientes. Logo, Merleau-Ponty (2015, p. 40) admite que, ao descrevermos o mundo percebido, é impossível não cairmos numa contradição fundamental; se recusarmos a contradição intrínseca à percepção, esse gesto “excluirá, como simples aparência, o mundo da percepção”. É assim que a difícil delimitação entre consciência e autoconsciência dá as caras na contemplação de Merleau-Ponty (2015, p. 37) sobre a percepção e o corpo, e o faz concluir que a percepção é um paradoxo, “e a própria *coisa percebida* é paradoxal”, já que “não existe senão enquanto alguém puder percebê-la”.

O filósofo afirma, ainda, que a espacialidade do corpo não é uma espacialidade “de posição”, como a dos outros objetos, e sim uma espacialidade “de situação”. O esquema corporal deixa de ser uma forma de o mundo ativar nossa reação, e passa a ser “uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo”. O deslocamento faz também com que o corpo deixe de ser “apenas um fragmento de espaço”, já que, de fato, “para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo” e não me movimentasse nele (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 146-147, 149).

Para Jacques Lacan, contemporâneo de Merleau-Ponty, há uma tensão originária entre o corpo sensório-motor e a imagem corporal que perturbará sempre o estar no mundo de cada indivíduo. Ele afirma que uma autoimagem ilusória do corpo, que nos sobrevive desde o que ele chama de “fase do espelho” – algo entre seis e 18 meses de idade –, permanece em conflito com o que descrevi mais acima como “esquema corporal”. Lacan (2006b, p. 76) entende que a forma total do corpo da criança é dada a ela, como reflexo no espelho, apenas “em uma exterioridade [...] que aparece a ela como o contorno de sua estatura, que a congela, e em uma

simetria que a inverte, em oposição aos movimentos turbulentos com que [ela] sente que a anima” subjetivamente. Por isso, ele afirma que essa forma situa o “ego” em uma dimensão ficcional que sempre se manterá irreduzível em qualquer indivíduo, permanecendo latente como “uma imagem em discordância com sua própria realidade”. Essa marca inexorável da fase do espelho lacaniana só é possível, precisamente, porque a motricidade da criança ainda não está desenvolvida, não podendo ser reconhecida, nos termos de Merleau-Ponty, como um “esquema corporal” unitário, individual. A “imagem especular” se dá, portanto, para Lacan (2006b, p. 76), como um corpo “fragmentado” – uma miríade de sensações reunidas pela criança e, sobrevivente no adulto, em uma unidade imaginária.

Assim, como escreve J-D. Nasio (1993, p. 150) sobre o corpo lacaniano, este, além de ser um organismo sexual e um espaço da fala, é uma imagem: “Não minha própria imagem no espelho, mas a imagem que me é remetida pelo outro, meu semelhante. Um outro que não é, necessariamente, o próximo, mas qualquer objeto do mundo em que vivo. A imagem de meu corpo, acima e antes de tudo, é fora de meu corpo que a percebo”. Como sexual e espaço de gozo, o corpo é real; como falante, ou “significante”, o corpo é simbólico; como “uma imagem externa e prenhe, que desperta o sentido num sujeito”, o corpo é imaginário (NASIO, 1993, p. 151). No entanto, se o “corpo total” é uma ficção, Nasio (1993, p. 153) adverte que esta não deve ser descartada como algo sem valor, já que “as totalidades são necessárias à constituição do imaginário e, além disso, necessárias à eficácia do simbólico”.

O imaginário está na ordem das aparências superficiais, oferecendo uma ilusão de totalidade, síntese e autonomia e exercendo um potencial de fascinação. Existe, porém, estruturado pela dimensão simbólica, isto é, pela linguagem: se o significante é da ordem do simbólico, a significação e o significado são imaginários; em outras palavras, é na dimensão simbólica que o corpo deve ser traduzido, articulado como sentido (ver EVANS, 1996, p. 84–85). Nas palavras do próprio Lacan: “A linguagem é a atividade simbólica por excelência [...]. O imaginário é decifrável apenas se é traduzido em símbolos” (LACAN; GRANOFF, 1956, p. 269). Isso quer dizer, afinal, que – se uma das dimensões do corpo é sempre imaginária, e se o imaginário está estruturado em linguagem – esta tem primazia quanto ao corpo.

Eran Dorfman (2007, p. 26) argumenta que a percepção como primado da consciência, em Merleau-Ponty, ganharia força ao ser completada pela teoria lacaniana, na medida em que sua “insistência” sobre “o aspecto passivo, originário e primordial da percepção convive mal com a liberdade que temos de influenciar e tomar as rédeas de nossa sorte”. A despeito do caráter ingênuo da afirmação – e do pouco crédito que dá à potencialidade de estados

“passivos” –, o estudo de Dorfman tem o mérito de confrontar o que um e outro entendem pela relação entre corpo e palavra, como modo de sair do impasse entre a dualidade do ser humano, em que convivem o “em si” e o “para si”. Se, para Merleau-Ponty, é “o retorno ao corpo como pré-objetivo” que permite dar esse passo, para Lacan, quem cumpre esse papel é “a linguagem – no que nos remete à pluralidade e ao que vai além da relação dual, atingindo assim a subjetividade de um modo mais amplo” (DORFMAN, 2007, p. 189). Para aquele, o corpo é a origem de todo movimento e conhecimento, enquanto para este só a linguagem é libertadora, sendo não uma abstração, mas uma realidade que preexiste o sujeito e o determina como realidade subjetiva. Em Merleau-Ponty (2011, p. 264; 1964, p. 130), a linguagem tampouco é abstrata, estando diretamente conectada ao corpo e à percepção, pensados estes como *loci* originais do discurso, já que a fala “é integralmente motricidade e integralmente inteligência”.

Se nenhum dos dois papéis dados à linguagem me parece suficiente – em Lacan, porque ela é pré-estrutura e destino significador do corpo imaginário; em Merleau-Ponty porque, assim como na percepção, é o sentido da linguagem que guarda o contato com as coisas –, a noção de linguagem como “ela mesma um mundo, ela mesma um ser” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 130) ainda me parece mais produtiva. Sigamos, então, mais um pouco com o filósofo.

Merleau-Ponty (2011, p. 153-154, p. 192-193) vê no corpo e, especificamente, na motricidade, a origem e “a potência de um certo mundo”, o que não quer dizer que seja “mobilizável apenas pelas situações reais que o atraem a si”, podendo ser disparada também por uma vontade autoconsciente de voltar-se a determinada experiência. De qualquer modo, o autor identifica na motricidade uma “intencionalidade original” da consciência: não um “eu penso que”, mas um “eu posso”, em que a única mediação que há entre mundo e indivíduo é dada pelo corpo, e não por uma consciência reflexiva. É justamente a partir daí que Merleau-Ponty (2011, p. 203-204) pode dizer que se descobre, pelo estudo da motricidade, uma nova acepção da palavra “sentido” (*sens*)⁶⁴, que diferentemente da tradição cartesiana, não depende de um ato de pensamento: “A experiência do corpo nos faz reconhecer uma imposição de sentido que não é a de uma consciência constituinte universal, um sentido que é aderente a certos conteúdos. Meu corpo é esse núcleo significativo que se comporta como uma função geral”.

Pensar no corpo como a ambiguidade original do “em si” e “para si” que se cruzam, eliminando uma separação artificial entre sujeito e objeto, significa não só que o corpo é um

⁶⁴ Vale notar que o uso do termo “sentido” tem em Merleau-Ponty uma dimensão menos estreita do que a do significado conceitual, estando mais próximo de algo como significação. A tensão implícita no termo é percebida e utilizada por ele para problematizá-lo (ver, sobre isso, LANDES, 2013, p. 205).

modo de ser no mundo, mas também que o mundo está para o corpo segundo esse mesmo modo. O corpo é nosso modo de adentrar o campo fenomênico – todo o conjunto de objetos que se dão à percepção – e passa a ser um termo chave, “igual em significância ao *cogito* de Descartes. Se o *cogito* cercava os problemas filosóficos ao ter um “eu” pensante que o garantia desde o interior, Merleau-Ponty, por sua vez, coloca a questão filosófica inicial – ‘Quem sou eu?’ – dentro de um corpo que está aberto ao mundo” (MORRIS, 2014, p. 111). A certeza da realidade se desloca, assim, do *eu pensante* para o *corpo perceptivo* – e todo o campo fenomênico é imbuído do caráter de “real”. Mais adiante, em seu livro póstumo *O visível e o invisível*, Merleau-Ponty (1964, p. 17 e seguintes) vai caracterizar essa posição como “fé perceptiva” (“*foi perceptive*”), isto é, a crença, afim à atitude natural, de que tudo o que percebemos é o que é real. Esse caráter de real pode ser compartilhado, desde que os indivíduos estejam no mesmo contexto perceptual, porém – e isso é fundamental – esse compartilhamento não resiste à palavra (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 39).

Os limites da percepção

É por essa relação com o real que, desde o prefácio à *Fenomenologia*, Merleau-Ponty (2011, p. 11, 20, grifo meu) propõe o que chama de “reflexão radical” como “uma experiência renovada” da filosofia, com base na “consciência de sua própria dependência em relação a uma *vida irrefletida* que é sua situação inicial, constante e final”. A reflexão radical é, assim, “aquela que me reaprende enquanto estou prestes a formar e formular a idéia do sujeito e do objeto” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 295). Fica latente, assim, a sensação de um “antes” ou um “aquém” que sempre escaparão do alcance fenomenológico: uma “abertura que nos excede” (MORRIS, 2014, p. 119) ou um “salto “sobre uma lacuna entre a “especificidade da vida biológica” e o fenômeno (BARBARAS, 2005, p. 211–212).

Suzanne Cataldi (2014, p. 163), por exemplo, se questiona por que um pensador “tão interessado em corporificação (*embodiment*), psicologia e percepção sensorial” não escreveu especificamente sobre afetos. A resposta reside na dedicação que ele devota à percepção enquanto momento primordial do entendimento humano, já revestido, portanto, de sentido, mas não de um sentido objetivo, refletido. Os afetos teriam uma camada fundamental sensorial, ou estariam do lado das sensações, que Merleau-Ponty (2011, p. 35-36) rejeita enquanto momento definidor da percepção, já que as entende como algo semelhante a “um ‘choque’ indiferenciado, instantâneo e pontual” – uma “impressão”, que não apenas não seria

encontrável, como seria “imperceptível e portanto impensável como momento da percepção”. Tampouco a sensação poderia ser introduzida como elemento de conhecimento, pois, nesse caso, ela teria de ser o único elemento: “Um ser que poderia sentir – no sentido de coincidir absolutamente com uma impressão e com uma qualidade – não poderia ter outro modo de conhecimento” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 31).

É por isso que, diferentemente do que parece propor Cataldi, me parece evidente que a radicalização do método fenomenológico não é suficiente para dar conta dos afetos, já que estes estão um passo atrás – ou talvez se espalhem como uma aura em torno – de qualquer intencionalidade. É o próprio Merleau-Ponty (2011, p. 291) que afirma:

Toda vez que experimento uma sensação, sinto que ela diz respeito não ao meu ser próprio, aquele do qual sou responsável e do qual decido, mas a um outro eu que já tomou partido pelo mundo, que já se abriu a alguns de seus aspectos e sincronizou-se a eles. [...] Experimento a sensação como modalidade de uma existência geral, já consagrada a um mundo físico, e que crepita através de mim sem que eu seja seu autor.

No capítulo anterior, propus que os afetos podem ser despertados por, e irradiar em torno de, experiências vivas que extrapolam o perceptual rumo à linguagem ou ao pensamento reflexivo. Nos termos de Merleau-Ponty (2011, p. 290), essa irradiação comporta um “germe de sonho ou de despersonalização”, por uma “espécie de estupor”, na medida em que “essa atividade se desenrola na periferia de meu ser”. Além disso, o autor defende-se da objeção de que, ao retornar ao “irrefletido”, ele renunciaria a refletir, afirmando que “o irrefletido ao qual retornamos não é aquele anterior à filosofia ou anterior à reflexão”, e sim “o irrefletido compreendido e *conquistado pela reflexão*” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 41, grifo meu).

Merleau-Ponty volta, então, ao paradoxo essencial de seu escopo, ao afirmar que a “percepção deixada a si mesma esquece e ignora as suas próprias realizações” e deixar claro que não pretende, ao se debruçar sobre o corpo e a percepção, realizar um “inútil redobro da vida”, e sim atuar na “instância sem a qual a vida teria a chance de se dissipar na ignorância ou no caos”. É nessa delimitação que fica evidente a recusa quanto a tratar de afetos, que, por princípio, não podem ser *conquistados pela reflexão* filosófica. Uma *fenomenologia* que se ocupasse deles seria, necessariamente, *impossível*. Como a literatura, por sua vez, lida com o impossível, não há por que nos recusarmos a habitar o irrefletido – tampouco hesitar diante do “redobro da vida”, que a experiência literária subverte a cada momento, jamais caindo no “inútil”. Como já nos havia sugerido Georges Bataille (1957, p. 26), “a literatura é mesmo,

como a transgressão da lei moral, um perigo. Porque é inorgânica, ela é irresponsável. Nada repousa sobre ela. Ela pode dizer tudo”.

Para Merleau-Ponty, a presença de um sentido originário – que, como experiência, depende de um desenrolar no tempo, fundando-o – é o que torna o percebido “real” Assim, em contrapartida, a associação entre, de um lado, *real* e, de outro, experiência, sentido e duração temporal faz com que se rejeite a existência, de fato, da sensação. Esta extingue-se quando submetida ao pensamento, e ao filósofo só interessa o irrefletido que “começa a existir para nós através da reflexão” (MERLEAU-PONTY, 2015, p. 57).

Poucas páginas atrás, propus que se pensasse o texto literário como um mundo que demanda, organicamente, a resposta do corpo. Como esse texto não nos apela aos sentidos pelo contato direto, esse mundo ficcional exige do nosso corpo um reflexo afetivo, no espaço da imaginação. Se, para Merleau-Ponty (2011, p. 434), “a maravilha do mundo real é que nele o sentido é um e o mesmo que a existência, e que deveras o vemos instalar-se nela”, enquanto na imaginação “eu mal concebi a intenção de ver e já creio ter visto”, o real do imaginário só pode ser de fato a sensação, e é esta que conduz ao contato com o mundo. O que para o filósofo é um problema, na experiência estética, concebida como oscilação entre sensação e entendimento, torna-se trunfo: “O imaginário é sem profundidade, não corresponde aos nossos esforços para variar nossos pontos de vista, não se presta à nossa observação. Nunca temos poder sobre ele”. Além disso, Merleau-Ponty reconhece que não há uma separação estanque entre campo perceptual e universo imaginário: “O mundo é ainda o lugar vago de todas as experiências. Ele acolhe misturados os objetos verdadeiros e os fantasmas individuais e *instantâneos*, porque ele é um indivíduo que envolve tudo e não um conjunto de objetos ligados por relações de causalidade”. Assim, de modo geral, “imaginar é aproveitar essa tolerância do mundo antepredicativo” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 459).

Nas notas de trabalho para seu último livro, *O visível e o invisível*, publicado postumamente, sem ter sido finalizado, Merleau-Ponty (1964, p. 250) parece se angustiar com os problemas que encontra, quinze anos depois da publicação, na sua *Fenomenologia*, problemas que ele considera “insolúveis, porque começo, ali, da distinção entre ‘consciência’ e ‘objeto’”, que sequestra a noção anterior de um evento que consiste em que um corpo, visível, “faça esvaír de si um sentido invisível”. Esse “evento” é desenvolvido agora como um novo elemento, que Merleau-Ponty (1964, p. 114-115) denomina “carne” (*chair*): “Quer se trate da minha relação com as coisas ou com as outras pessoas [...], a questão é saber se nossa vida [...] se passa entre um nada [*néant*] absolutamente individual e absolutamente universal

atrás de nós e um ser absolutamente individual e absolutamente universal diante de nós”. A alternativa seria que “toda relação entre mim e Ser, mesmo na visão, mesmo na palavra” é “uma relação carnal [*charnel*], com a carne do mundo, [...] na interseção das minhas visões e na de minhas visões e as dos outros”. Assim, nossa vida, ao invés de se abrir ao objeto ou ao Ser puro, tem uma “atmosfera”, que a envolve no mundo sensível.

É o elemento “carnal” que, como um “tecido que os une, sustenta e alimenta”, permite a comunicação entre nós e as coisas do mundo. A carne, no entanto, é apenas “uma possibilidade, uma latência”, que constitui, na coisa sensível, sua capacidade de ver, e naquele que sente, sua corporeidade. Pelo que Merleau-Ponty chama de *reversibilidade*, aquele que sente é, ele mesmo – na espessura de sua *carne* –, um sensível, e vice-versa. A reversibilidade está no coração da noção do visível (sensível) e do invisível (seu reverso). Se o visível é o que está no campo fenomênico, isto é, aquele cuja superfície sensível se dá a perceber (ver, ouvir etc.), o invisível é o que está do outro lado da dobra, não sendo jamais revertido; a reversibilidade é sempre apenas iminente (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 191).

O quiasma – outra nova noção trazida por sua obra final – é o entrelaçamento dessa duas superfícies, que têm, cada uma delas, em sua face oculta, suas totalidades complementares. Para ficar mais claro: no quiasma entre o vidente (*voyant*) e o visível, o que tem lugar é a percepção, enquanto no entrelaçamento da linguagem, entre a palavra (*parole*) e o que ela significa, nasce a significação (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 199). O corpo que vejo e a palavra que ouço me são dados como presentes e, ao mesmo tempo, apontam para o reverso que nunca estará presente: a “alma” do outro; o sentido da palavra.

Parece-me difícil deixar de ver, ainda espectrais, as noções de sujeito e objeto, naquele que vê e que é visto – sempre guardando do outro seu reverso invisível. Pela iminência nunca realizada do desvelamento deste – o que equivale a dizer a alma do outro, mas também seu sentido (significado) –, o contato é sempre um contato de superfícies, em que parece haver um desejo de transcendência que mantém sujeitos e coisas em movimento. Mais do que isso, os quiasmas se dão como experiências que se desenrolam no tempo, recusando, novamente, o instantâneo das sensações, como algo que não guarda sequer uma possibilidade suspensa de transcendência. A primeira visibilidade sensível das coisas só existe de fato a partir de uma segunda visibilidade, que comporta linhas de força entre mim e elas, que fazem com que a percepção se constitua como realidade e que tenha – e isso é fundamental – “sentido” (*sens*), pois todos os fatos e qualidades parciais precisam, para existir realmente, “se dispor em torno de ‘alguma coisa’” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 182).

Se, como afirma Renaud Barbaras (2000, p. 87), em *O visível e o invisível* Merleau-Ponty passa a estar em “posição de renunciar qualquer concepção de subjetividade como uma entidade positiva e de procurar um novo sentido para ela como correlata àquela transcendência”, ele seguia dependente de uma “filosofia da representação e da consciência”⁶⁵. Isso o impediria de efetuar uma transição total da fenomenologia da consciência, de matriz husserliana, para uma fenomenologia do ser, como a de Heidegger – transição que é admitida em Priest (2003, p. 9) e em Françoise Dastur (2000, p. 33). Esta última, por exemplo, entende, que pelo uso do termo “carne”, Merleau-Ponty está de fato tentando conceber “a abertura do ser”. Há que pensar, no entanto, naquilo que falta de substância à ideia de carne, e no que falta às qualidades sensíveis, em sua obra, para que se possam oferecer como meio primário de abertura ao mundo.

Drew Leder (1990, p. 209) propõe um “suplemento” à tese de Merleau-Ponty sobre o primado da percepção, que destaque deste um “primado da corporeidade”, na medida em que sua abordagem da percepção não esgota a amplitude e as profundezas do corpo humano biológico: “Sob a superfície do corpo, percebido e percebido, atuante e sobre o qual se atua, há uma dimensão visceral anônima”, feita de uma “série de funções vegetativas escondidas de mim tanto quanto dos outros”. Pensando a noção de “carne” (*chair*) como proposta por Merleau-Ponty, Leder (1990, p. 210) afirma que os quiasmas envolvem o corpo expressivo e sensorio-motor e não ultrapassam, como o filósofo parecia querer propor, a dimensão da percepção. A carne, argumenta ele, está na ainda *superfície* corporal.

Com a ideia de “visceralidade”, Leder (1990, p. 212) vai tratar dos órgãos internos, que “constituem seu próprio circuito de vida vibrante e pulsante que precede o perceptual na vida fetal, o ultrapassa no sono e o sustenta em todos os momentos”. Se, como Merleau-Ponty (2011, p. 138–139) afirma na *Fenomenologia da percepção*, as relações entre subjetividade e corpo no movimento são “relações mágicas”, Leder defende que “uma mágica mais profunda acontece nas vísceras”, onde ocorrem os movimentos involuntários que nos mantêm vivos e em ação. O ponto principal aqui é que, fenomenologicamente distinto, o corpo como visceralidade está intrincado no corpo perceptual, e vice-versa, em uma espécie de “identidade pela diferença”: assim como posso imaginar o “espetáculo vermelho e texturizado” sob a minha pele, “meus poderes de visão estão instalados na visceralidade” e

⁶⁵ Para Barbaras, o próximo passo teria sido “elaborar uma concepção muito mais radical da subjetividade percipiente como automovimento [*self-movement*], uma concepção que acabaria levando a uma concepção do eu como desejo”.

são afetados por atos involuntários dos órgãos internos, como a fome e a dor, que alteram a aparência e o sentido do mundo experimentado (LEDER, 1990, p. 213).

A partir daí, em vez de “carne”, Leder (1990, p. 214) vai propor o uso de “carne e sangue” (*flesh and blood*)⁶⁶, em que “sangue” é metáfora para a visceralidade, enquanto a expressão como um todo possui um sentido de unidade – “uma vida inteira em si mesma” – ainda que a conjunção *and* permaneça ali para marcar a distância entre dois níveis existenciais diversos. O *sangue* é como um outro dentro de mim mesma: pertence a mim tanto quanto o mundo – do lado de dentro, mas não totalmente meu. Daí, por exemplo, a angústia que tantos sentem ao pensar no *sono*, quando esse outro, anônimo, continua em ação a despeito de qualquer empenho subjetivo. Daí, também, o prazer transcendente em comer, ato em que a espessura da carne que separa ser e mundo se desfaz e que levou Simone Weil (1993, p. 1283–1284) a escrever que “a grande dor do homem [...] é que olhar e comer são duas operações diferentes” e que “a beatitude eterna é um estado em que olhar é comer”.

Essa espessura da carne se desfaz, aliás, todo o tempo, em outro modo de engolirmos o mundo: a respiração, essa troca tão comum quanto indispensável, que Georges Didi-Huberman (2005, p. 27) entende dotada de “uma grande plasticidade psíquica”, já que, ao inspirarmos, “é o ar ambiente, matéria da exterioridade por excelência, que vem penetrar nosso corpo até o fundo de nossos pulmões, lá embaixo, quase até as entranhas” e, quando expiramos, “é a matéria mesma de nossa interioridade que parece, inversamente, se derramar no espaço ao redor”. O ar passa das cavidades da nossa boca, narinas e brônquios à “grande cavidade do mundo, que se projeta sobre nós e nos devora”, em uma espécie de versão visceral para a “dimensão estética essencial da ausência”, em seu poder de solicitar, em um mesmo sopro, imagem, pensamento e movimento (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 28–29, 50)⁶⁷. Didi-Huberman observa ainda como a respiração é fundamental para uma experiência estética sensível como a musical.

Com efeito, ao longo de todo o capítulo dedicado ao “sentir” na *Fenomenologia da percepção*, subjaz latente, e por vezes emerge, uma dobra não intencional do objeto da percepção, que resiste ao sentido e que é exemplificado pela experiência musical. Quando Merleau-Ponty (2011, p. 303–304) evoca a experiência de um concerto, afirma que a música não está no visível, e sim “o mina, o investe, o desloca, e em breve esses ouvintes muito

⁶⁶ “*Flesh and blood*”, expressão que se usa, correntemente, como a nossa “carne e osso”.

⁶⁷ Como Didi-Huberman lembra, Charles Darwin (2009, p. 14) já havia se dedicado a estudar a expressão corporal dos afetos. “Ações de todos os tipos, se regularmente acompanham algum estado mental, são imediatamente reconhecidas como expressivas. Elas podem consistir de movimentos de qualquer parte do corpo – como o abanar de rabo do cachorro, o encolher os ombros dos humanos, o arrepio de pelos [...]” (DARWIN, 2009, p. 370–371). Nos homens, ele destaca a importância, na expressão, dos órgãos respiratórios.

empertigados, que assumem o ar de juízes e trocam palavras e sorrisos, sem perceber que o chão se abala sob eles, estarão como uma tripulação sacudida na área de uma tempestade”.

Para Merleau-Ponty (2011, p. 304), é precisamente a confusão entre as diferentes sensações que é o modo natural da experiência perceptual: “A experiência sensorial é instável e é estranha à percepção natural que se faz com todo o nosso corpo ao mesmo tempo”. Na medida em que nunca tratamos de uma experiência em termos de sensações, ou qualidades, separadas, a “percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como o concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir”. Desse modo, é por meio de um mecanismo afim ao da visão binocular – que a partir de duas fontes apreende um único objeto – que a percepção reúne as experiências sensoriais em um mundo único, dado em intencionalidade, ainda que não conceitualmente. Esse novo objeto é “mais sólido” que um simples amálgama das duas imagens – mais sólido também porque quem efetua a síntese não é o sujeito “epistemológico”, mas sim o corpo (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 311-313).

Assim, as sensações e os afetos (como o efeito *tempestivo* da música) estão sempre presentes como revestimentos das experiências perceptivas, são camadas inapreensíveis, voláteis e principalmente não intencionais, ou mesmo não “intencionalizáveis” em si próprias, como a *hylé* husserliana, que devem sofrer uma síntese para que possam ser objeto do pensamento fenomenológico do filósofo francês. Igualmente, ao refletir sobre o fenômeno dos membros fantasmas, Merleau-Ponty (2011, p. 127) considera que os estados afetivos influenciam na sensação fantasma uma vez que “estar emocionado é achar-se engajado em uma situação que não se consegue enfrentar e que todavia não se quer abandonar. Antes de aceitar o fracasso ou voltar atrás, o sujeito, nesse impasse existencial, faz voar em pedaços o mundo objetivo”. É porque no coração da filosofia de Merleau-Ponty está “o movimento pelo qual um ser vivo transcende sua materialidade e faz emergir uma existência com sentido [*meaningful existence*]”, sentido que, qualquer que seja, “tem suas raízes na vida corporal” (BARBARAS, 2005, p. 211–212), que as sensações (e os afetos) só podem ser encontrados em um estado que não se oferece à observação e portanto fogem ao escopo específico do filósofo.

Nessa delimitação do observável, cria-se uma lacuna entre corpo e mundo, e me parece evidente que, não importa por que motivos, na fenomenologia de Merleau-Ponty, como já escreveu Alphonso Lingis (1981, p. 164, 160), “o que está faltando é... sensação”, que seria “o locus original da abertura para as coisas, ou o contato com elas”. Como as sensações se

apresentam como “multiplicidades de impressões, pontos de impacto ou contato”, ou ainda “momentos de intensidade ou qualidades”, a fenomenologia merleau-pontyana rejeitou-as como noção passível ser analisada, pois considera que a experiência primária não pode ser decomposta em complexos e simples: em sentidos e impressões, estruturas e elementos, relações e termos etc. Afinal, como escreve Merleau-Ponty (2011, p. 24; 2015, p. 22), perceber – ou experimentar, simplesmente – é discernir uma figura sobre um fundo.

Lingis (1981, p. 161, 163) ressalta que, para o filósofo francês, experimentar, mesmo em seu nível mais rudimentar, é *captar* coisas: abrir-se ao mundo é captá-lo. Mesmo em *O visível e o invisível*, é mantido o “caráter motor da intencionalidade na percepção”: o único aspecto da sensação que remete a uma impressão primária é essa demanda sensível ao movimento. Também nesse aspecto, sua fenomenologia ainda recende a certo idealismo, já que, à medida que a sensação se converte em percepção de uma sensação, perde-se aquilo que faz dela algo sensorial, sensual (*sensuous*); nessa conversão, a sensação torna-se o que ela “quer dizer”, uma mensagem. Mas a exposição ao campo sensorial, lembra Lingis, não se resume a seu sentido: é também “entrar em contato com as coisas em sua resistência e materialidade, [...] ser suscetível a ser comovido e ferido por elas”. Um ser sensível “se sujeita às coisas, à sua brutalidade e à sua sustentação”.

Para Lingis (1981, p. 163), a tentativa de dar um caráter “carnal” e “sensorial” ao aspecto de captação sensível do contato entre o eu e o mundo esbarra, em *O visível*, na solução que rejeita a ideia de receptividade e a preenche com uma subjetividade que “já contém tudo de que o visível, o tangível, o audível são capazes, uma vez que ela mesma já é visível, tangível e audível”. Lingis (1981, p. 164) exclama, a partir daí: “Mas ainda falta tanto a essa descrição do contato carnal com o mundo!”. Falta um sentido substancial das coisas, além da noção de como o mundo “tem a capacidade de nos agradar, nos satisfazer, nos deliciar, e não apenas iluminar nosso entendimento”.

A sensorialidade ocorre “em um meio que é pura profundidade, mas não espaço vazio” – uma profundeza sem superfícies, orientação nem direção. A sensação “não vai para lugar nenhum; está imediatamente ali”; não há aqui “a tensão da intencionalidade, tampouco orientação, atenção, foco”: o indivíduo se vê “dentro do elemento sensorial” (LINGIS, 1981, p. 165-166). Nesse sentido, se para Husserl, como vimos, a sensação – entendida como impressão primária – só existe quando já no estado retencional da experiência consciente temporal, o que Lingis propõe é que “a individualidade [*ipseity*] na sensação seja diagramada

como uma involução”. Isso não significa que está aquém da subjetividade, e sim que a sensação é a subjetividade original, pois se efetua ali nossa sujeição original aos seres.

Lingis (1981, p. 168) entende que, em vez de localizar a reversibilidade – a dobra do mundo sobre si mesmo – na ordem da percepção, faria mais sentido que Merleau-Ponty a pusesse na ordem da afetividade. O exemplo mais autoevidente é a dor, como estado *não intencional*, uma vez que “está totalmente dentro da vibração da consciência”. Sentir dor é “estar passivo em relação a si mesmo”; é a “experiência interna do próprio ser como um peso”; é “ao mesmo tempo uma prova estranha da continuidade do próprio ser e o do mundo”. A dor é a antecipação física da morte, pois “a ideia de mortalidade não é apenas a ideia de ser lançado à deriva no vazio, enquanto o mundo desaparece. É, na dor, a ideia de ser lançado ao mundo, à materialidade total do elemento sensorial” (LINGIS, 1981, p. 169-170).

Uma alma que dança ou despenca

Se Merleau-Ponty não chega à origem da abertura por meio da qual a carne do corpo entra em contato com a carne do mundo, para Jean-Luc Nancy (2008a, p. 28), “o corpo ‘em’ um corpo [...] não ‘abre’ nada: ele *está* na abertura *mesma* que o corpo já é, infinitamente mais do que originalmente; esse cruzamento sem penetração, esse misturado sem mistura [*mêlée sans mélange*] tem lugar bem ali”, em uma abertura que é também um lançar-se, um abandono. O mundo de corpos, escreve Nancy, é “o mundo não-impenetrável”, em que o espaço é originalmente articulado. Se há algo, aqui, impenetrável, não é a espessura do corpo – como objeto, *partes extra partes* –, mas o deslocamento de algo que as excede. Do mesmo modo, o corpo que não é o meu não chega a ser outro, pois “o mundo em que nasço, morro e existo não é o mundo ‘dos outros’, sendo ‘meu’ tanto quanto de qualquer um”. É, portanto, “o mundo de corpos. O mundo do fora. O mundo de fora. O mundo dentro-fora”. É, principalmente, o mundo da “contrariedade”, mas também de um “encontro imenso, interminável”: uma infinidade “a percorrer, tocar, sentir seu peso, olhar, deixar posar, difundir, deixar pesar, sustentar, resistir, sustentar como um peso e como um olhar, como o olhar de um peso” (NANCY, 2008a, p. 30).

O destaque dado ao corpo no pensamento ocidental – destaque que, por vezes, se dá em forma de uma ausência expressiva, ou de rejeição – é evidenciada por Nancy pela importância da cerimônia de comunhão no cristianismo. “Somos obcecados em mostrar um *isto* [*un ceci*], e de (nos) convencer de que esse isto, aqui, *é* o que não podemos nem ver, nem tocar, nem aqui,

nem alhures – e que isto é *aquilo*, não de qualquer maneira, mas seu corpo”. A ideia de um corpo de deus mostra o desejo de uma segurança e uma certeza que venham do fato de que “ele não só *tenha*, como *seja* um corpo” (NANCY, 2008a, p. 2, grifos no original).

O corpo, no entanto, é uma certeza “despedaçada”: não há nada de mais nosso, tampouco nada de mais estranho, escreve Nancy (2008a, p. 4). “Corpo próprio, corpo estranho: é o corpo próprio que mostra, faz tocar, dá a comer” – o corpo próprio é “a propriedade em si mesma” – mas é também o corpo de que não se escapa, que “nunca podemos engolir”, o corpo que pesa, que nos ata à Terra, para o bem ou para o mal. O maior desafio no que diz respeito a pensar o corpo é, porém, resistir a transformá-lo em representação: “Como tocar o corpo, ao invés de o significar ou de fazê-lo significar?”, questiona Nancy (2008a, p. 22), para quem o corpo não deve ser pensado como “anterior ou posterior, exterior ou interior à ordem significante”, mas em seu *limite*.

Fora do significado, mesmo sendo uma palavra como outra qualquer, “talvez *corpo* [...] seja a palavra *em excesso*” (NANCY, 2008a, p. 20). É por isso que, escreve ele, “o sentido flutua e se interrompe e começa” nesse limite que é o corpo, “não como uma exterioridade do sentido, ou como uma matéria desconhecida, intacta e intocável, jogada em uma transcendência improvável, fechada na imediatez mais densa”, e sim como “o corpo do sentido [*le corps du sens*]” (NANCY, 2008a, p. 22). Este não deve ser entendido como “uma idealidade do ‘sentido’”, mas, precisamente como o fim de tal idealidade, o que significa o fim do sentido em si, já que “não retorna tampouco se refere a si mesmo”, isto é, a “uma idealidade que o decifra [*qui le fait ‘sens’*]”. O corpo é a suspensão fundamental do sentido; é “a própria existência” – o que não quer dizer o indizível, como uma proibição: o corpo não demanda o silêncio. Nancy (2008a, p. 58) não reclama a inefabilidade dos corpos ou que “o acesso a eles seja obtido por meio do inefável”: “O tema do inefável sempre serve à causa de um certo tipo de discurso – uma fábula – mais elevada, mais refinada, mais secreta, quieta e sublime: um puro tesouro do sentido”.

O conhecimento é uma noção alheia ao corpo, que não é nem “estúpido” nem “impotente”: demanda outras categorias de “força e pensamento”, afins à existência como “ser-ali-lançado” (*être-jeté-là*), sempre impelido entre os limites do “lá”, do “aqui e agora”, do *ceci*. Como falar dessa “estranheza familiar”? (NANCY, 2008a, p. 12). Creio, com Nancy, que a necessidade de falar do corpo – legitimar essa fala – pela atribuição ao corpo de uma qualidade que lhe é alheia, é reafirmar sua total submissão ao *cogito*. Corpos não sabem nem ignoram, escreve Nancy (2008a, p. 42), eles estão “em outro lugar”, são de “outro lugar” –

regiões, fronteiras, casas, avenidas com amplas calçadas, viagens em terras estrangeiras – e jamais do “não-lugar do conhecimento”. Ele parece criticar, diretamente, Merleau-Ponty ao afirmar que não precisamos procurar nos corpos o “fundamento de um saber ‘obscuro’, ‘pré-conceitual’” ou mesmo “pré-ontológico”, “imaneente” ou “imediato”: o corpo não deve ser um subproduto de teorias do conhecimento ou da percepção, “todas elas avatares trabalhosos da ‘representação’ e da ‘significação’” ou duvidosas “mediações imediatas”.

O corpo, escreve Nancy (2008a, p. 14), não é um “espaço preenchido”, mesmo porque tudo à nossa volta é espaço preenchido; é, ao contrário, um espaço “aberto”, um lugar de existência, isto é, lugar com “vibração e intensidade singular”, sempre móvel, múltiplo. É assim que, para ele, a “ontologia do corpo” é a “ontologia em si” – não há como o *ser* anteceder o fenômeno: “O corpo é o ser da existência. *Que melhor maneira de levar a morte a sério?*”. Mas o corpo, como espaço, é simplesmente também a própria distinção “dos lugares dos sentidos, dos momentos do organismo, dos elementos da matéria”; nesses lugares, se dão eventos: o gozo, a dor, o pensamento, o nascimento, a morte, o sexo, o riso, a ternura, o tremor, o choro, o esquecimento (NANCY, 2008a, p. 16). E, porque é o espaço da existência, de todas as existências, o corpo é a alma: “A ‘psique’ [...] é corpo, e isso é precisamente o que lhe escapa, e [...] essa] escapada a constitui enquanto ‘psique’, na dimensão de um não poder/querer saber a si própria”⁶⁸. Aqui, Nancy (2008a, p. 20) põe em questão a psicanálise lacaniana, que “parece insistir, enquanto nega seu objeto, em fazer o corpo ‘significar’, ao invés de descartar a significação como algo que sempre interpõe uma cortina no espaçamento dos corpos”.

Do mesmo modo, não faz sentido falar do corpo e do pensamento separados um do outro, como se cada um pudesse subsistir por si só, pois “eles são apenas seu tocar um ao outro”. Esse toque, como uma espécie de invasão bruta, “é o limite e o espaçamento da existência” e pode ser chamado de “alegria”, “dor” ou “sofrimento” (NANCY, 2008a, p. 26), nomes que só se aproximam do limite de suas significações, sem nunca atingi-las, ou seja, sem que possam ser “conquistadas pela reflexão”. O que o corpo oferece ao pensamento é, para Nancy (2008a, p. 42), a noção de que, naquele, “não há mediação”, o corpo “faz sentido”, mas não um sentido transcendente: um ‘pensamento’ sobre o corpo “deveria [...] ser dele uma *pesagem* [une *pesée*] real, um *tocar*”. O corpo não guarda um mistério tampouco o revela, não há nada nele a ser decifrado; vê-lo é “ver o que está ali para ser visto” (NANCY, 2008a, p. 26). Essa imagem não é um vazio, pois um corpo “está cheio de outros corpos, peças, órgãos, partes,

⁶⁸ Nancy faz referência a uma afirmação de Freud: “A psique é extensa, e o ignora totalmente”.

tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas, e gritos. Também está cheio de si próprio: é tudo o que ele é” (NANCY, 2008b, p. 150).

Como a “convulsão da significação arranca todo corpo ao corpo”, às vezes ele mesmo se oferece como vácuo onde “a representação se forma ou se projeta (sensação, percepção, imagem, memória, ideia, consciência)”. Outras vezes, o corpo é objeto somente, intencionalidade pura. Nesses casos, “o corpo é sempre estruturado como um *retorno ao sentido*” e deixa de ser, propriamente, corpo e passa a existir apenas como um recipiente (NANCY, 2008a, p. 42). O filósofo destaca que essa imposição de sentido ao corpo fica evidente na literatura, que se manifesta, frequentemente: como “uma ficção ou um jogo de representações, que comove, certamente (medo e piedade, riso e mímica), mas de um comover ele mesmo reputado como fictício, protegido, distanciado e, em suma, ‘espiritual’”; ou, então, como “reservas inesgotáveis de corpos eles mesmos saturados de significação, eles mesmos engendrados unicamente para significar”; ou, por fim, “é a própria produção (a criação?) da literatura que se oferece em pessoa e em corpo (memórias, fragmentos, autobiografia, teoria), abandonada e vendada, hiper-significante” (NANCY, 2008a, p. 70).

Para Nancy (2008, p. 74), é importante distinguir, em sua relação com o corpo, a alma (*âme*) e o espírito (*esprit*) – este último é apenas uma espécie de versão cristã para a transcendência da significação, enquanto a alma é “a forma de um corpo e, assim, corpo ela mesma (psique estendida)”: “Na alma, o corpo vem, no espírito, ele se retira”. Em outro ensaio, ele escreve que a alma é material, mas tão “sutilmente” que desaparece; ela escapa do corpo apenas pela boca, em palavras que ainda são “eflúvios corporais, emanações, dobras sem peso que escapam dos pulmões, aquecidas pelo corpo”. Nancy (2008b, p. 152) então resume: “O corpo é tão-somente uma alma. Uma alma, enrugada, gorda ou seca, repleta de pelos ou de calos, áspera, macia, quebradiça, graciosa, flatulenta, iridescente, perolada, suja de tinta, embrulhada em musselina ou camuflada em cáqui, multicolorida, coberta de graxa, feridas, verrugas” – o corpo é “uma alma que dança ou despenca”.

A coincidência entre alma e corpo fica, talvez, mais evidente, e certamente mais assombrosa nas experiências físicas que afetam – sem possibilidade de transcendê-las em discurso ou de transformá-las em conhecimento – essa alma que é o que faz de nós o que somos. Em 1991, Jean-Luc Nancy se submeteu um transplante de coração, sobre o qual refletiu, quase dez anos depois, no ensaio “*L’Intrus*” (“*O intruso*”):

Desde o instante em que me disseram que precisaria de um transplante cardíaco, todo signo flutuava. [...] Simplesmente a sensação física de um vazio

já aberto no meu peito, uma espécie de apneia em que nada, absolutamente nada, mesmo hoje, poderia me ajudar a desembaraçar o orgânico do simbólico e do imaginário [...]: era como [...] o espetáculo de se lançar à água e ao mesmo tempo continuar sobre a ponte.

Se meu próprio coração me estava falhando, até que ponto ele era “meu”, meu órgão “próprio”? [...] Ele se tornou estranho para mim, um intruso por defecção [...]. Eu tinha esse coração na ponta da minha língua, como uma porção de comida estragada. Aliás, como uma náusea [*un haut-le-coeur*], mas de forma suave. Um deslizamento suave me separava de mim mesmo. [...]

Que vazio irrompeu, de súbito, no meu peito ou na minha alma – eles são uma coisa só – no mesmo instante em que ouvi: “Você precisa de um transplante”... [...] Esse vazio vai continuar comigo, como o próprio pensamento e seu oposto, exatamente ao mesmo tempo. (NANCY, 2008d, p. 162)

Após a cirurgia, há uma espécie diferente de *outro* no peito – não apenas o que vem de um estranho, o outro emocional e conceitual, mas um outro material, que o próprio corpo rejeita como diverso: “A possibilidade de rejeição reside em uma dupla estranheza: de um lado, a estranheza do coração recebido, que o organismo identifica e ataca como sendo um estranho; de outro, a estranheza do estado em que o transplantado fica devido à medicação que toma para protegê-lo”, já que precisa ficar com a imunidade prejudicada para que possa tolerar o coração estrangeiro – ele torna-se, assim, “um estranho a si mesmo, a essa identidade imunitária, que é semelhante à sua assinatura fisiológica” (NANCY, 2008d, p. 167). São duas formas de estranheza que não se complementam ou neutralizam, mantendo-se como uma dupla sensação de isolamento interior. “Que estranho eu! Não porque me escancararam, abrindo um vão, para trocar o coração. E sim porque esse vão não pode ser selado novamente. [...] Estou hermeticamente aberto” (NANCY, 2008d, p. 167).

Não há somente uma estranheza interior ao corpo: pela frequência de exames, medições, prognósticos que traduzem em signos aquele assombro, cria-se um *outro* outro, o do corpo objetificado em dados. “Meu eu se torna meu intruso. Posso certamente senti-lo, e é muito mais forte do que uma sensação: nunca a estranheza da minha própria identidade – que para mim sempre foi, todavia, tão vívida – me tocou de forma tão aguda.” Se antes o descolamento “entre mim e mim” era de natureza “espaço-temporal”, agora ele é constituído de uma incisão cirúrgica e de um sistema imunológico comprometido. Em todo caso, trata-se de uma espécie de descolamento entre corpo e alma, uma ruptura que perturba porque, até ali, era impossível. É como que o avesso do membro fantasma, que se manifesta porque o mundo o demanda. No coração transplantado, o mundo se impõe como quebra, invasão, um assalto à mão armada.

Conta-se que, após Lord Horatio Nelson perder seu braço direito, em uma batalha em Santa Cruz de Tenerife, durante as guerras revolucionárias francesas, em 1806, ele começou a sentir dores fortes na palma de sua mão fantasma. Além de recuperar rapidamente o ânimo, o almirante britânico encontrou no fenômeno a prova que lhe faltava para acreditar na imortalidade da alma: se o braço lhe sobrevivia como fantasma, ao morrer, certamente o corpo inteiro seguiria vivendo, um corpo inteiro espectral – o corpo dando forma à alma. Se a lógica da conclusão de Lord Nelson é menos do que científica, a intuição de uma relação intrínseca entre a alma, como a substância que nos faz ser quem somos, e o corpo, como aquilo que dá forma a essa substância, me parece comovente. Volto a Walt Whitman (2004, p. 233): “*O my body! I dare not desert the likes of you in other men and/ women, nor the likes of the parts of you,/ I believe the likes of you are to stand or fall with the likes of the/ soul, (and that they are the soul)*”⁶⁹.

Presença e seus efeitos

A partir de Merleau-Ponty, e sobretudo com Lingis e Nancy, comecei a pensar sobre uma dimensão da consciência que não se resumisse à autoconsciência, ou seja, um estado de abertura ao mundo das coisas, no qual estas nos afetem sem que precisemos refletir sobre elas. O conceito de *presença* segue naturalmente o de corpo e o de sensação, e é fundamental para pensar uma afetação do corpo a partir de contato não direto com o mundo.

Nancy (1993a, p. ix) escreve que a presença não deve ser entendida como a forma platônica – “a presença fixa, imóvel e impassível” – mas sim “uma existência, um ser ou estar no mundo, estar dado ao mundo”. O caráter de evento da presença vem de sua origem como um “nascido, um evento que dura a nossa vida inteira”, o nascido não como “forma e fundamento, mas o ritmo, a passagem, o chegar em que nada é diferenciado, e tudo está desatado”, algo que está no “excesso absoluto da representação” (NANCY, 2008c, p. 106–108). Para ele, toda produção de sentido é, portanto, uma “obra de morte”, entendida esta como o significado absoluto, que é ainda o fechamento do sentido.

⁶⁹ “Ó meu corpo! Não ousou abandonar o que lhe é comum a outros homens e mulheres,/ nem o que há de comum entre suas partes,/ Acredito que o que lhe é comum deve estar junto ou pertencer ao que é comum à alma,/ (e é a alma)” (WHITMAN, 2011, p. 98).

Também a ideia de presença para Gumbrecht (2003a, p. xiv) possui um aspecto de evento – é uma produção que, paradoxalmente, não tem um produto final estável: no limite, apenas “o impacto que objetos ‘presentes’ têm sobre os corpos humanos” é o produto do evento-presença, e mesmo ele é somente “iniciado ou intensificado”. Essa ideia de um processo apenas iniciado remete, aliás, à própria definição (crítica) de Benjamin para a experiência viva não absorvida em experiência pensada. Neste caso, porém, o “susto” benjaminiano, como impacto físico, é algo a ser desejado. A ideia de evento não deve tampouco ser entendida como uma sequência temporal, com início, meio e fim, ou passado, presente ou futuro. A presença se dá sempre em um agora, em um movimento de *agoras*. Neste, a dimensão de palavra “presença” é espacial – e não temporal como a dimensão do sentido –, o que implica para Gumbrecht (2014, p. ix) que algo, que está “nos tocando ou não, tem substância” e por isso produz impacto sobre os nossos corpos.

A letra da canção “A tua Presença Morena”, de Caetano Veloso (1975), exemplifica bem esse tipo de ressonância produzida por um objeto tangível. A presença do interlocutor ou interlocutora provoca no corpo daquele que canta, ou no espaço compartilhado, diversos efeitos: “entra pelos sete buracos da minha cabeça”; “envolve meu tronco, meus braços e minhas pernas”; “transborda pelas portas e pelas janelas”; “se espalha no campo, derrubando as cercas”. Para sublinhar seu caráter intenso e fugaz, a presença “paralisa meu momento em que tudo começa” e, para destacar sua corporalidade, ela “é tudo o que se come, tudo o que se reza”. Finalmente, é celebrada sua não dissolução em interpretação: a presença “mantém sempre teso o arco da promessa”.

Vou me concentrar, aqui, na ideia de presença como o efeito de *impacto* sobre nossos corpos, em detrimento da tangibilidade – porque há coisas não imediatamente tangíveis por nossas mãos que também têm potencial de “impacto imediato” sobre nossos corpos, e produzem presença. A experiência literária é uma delas. Igualmente, a ideia de substância como necessária à produção de presença me interessa na medida em que a consciência tem acesso às coisas ausentes, distantes ou fictícias, em forma de imagens mentais, consideradas aqui como objetos presentes à mente que produzem impacto sobre o corpo humano, em “eventos e processos” que Gumbrecht (2003) define como “produção de presença”. É essa ideia de presença, pensada como efeito sensorial e emocional, que introduz a *imaginação* como dimensão da experiência literária em que acessamos o mundo de modo não conceitual.

Entendendo *produzir* como, literalmente, *trazer para frente* (“*bring forth*”, “*pull forth*”), Gumbrecht mais uma vez destaca o caráter de processo ou evento essenciais à ideia

de produção de presença: “O efeito de tangibilidade [...] é um efeito em constante movimento”, que gera momentos de intensidade. Estes são apenas instantes de energia extrema – não ensinam nada, não transmitem mensagens, não são em si mesmos edificantes (GUMBRECHT, 2003a, p. 17, 96). O autor chama de *epifania* a sensação de que não podemos nos agarrar aos efeitos de presença em seus momentos de intensidade, de que não podemos apreendê-los em sua efemeridade. A epifania seria assim afim, embora não sinônimo, àquilo que antes chamei de *excedente de vida* – o que em uma experiência viva não se converte em experiência pensada –, ainda que a epifania se dê pela tensão entre presença e sentido, ou melhor, justamente porque é um produto necessariamente instável dessa oscilação que, para o autor, está na base da experiência (viva) estética. Além de inapreensível, a epifania, enquanto afeto-evento, é também imprevisível quanto a seu momento e sua forma, e “se desfaz enquanto emerge” (GUMBRECHT, 2003b, p. 111, 113).

O próprio Gumbrecht (2003a, p. 106) entende, portanto, que, em uma cultura de sentido como a nossa, fenômenos de presença sempre vêm por meio de efeitos, que carregam em si o caráter de efemeridade. Nesses termos, os fenômenos de presença por contato direto ou por meio da imaginação seriam igualmente produzidos em termos de efeitos e não em um continuum. Pelo menos em *Produção de presença*, contudo, o autor ainda parece apegado à necessidade de materialidade imediata para que efeitos de presença se produzam, o que reduziria as possibilidades da leitura literária: “A dimensão de sentido será sempre dominante quando estamos lendo um texto – mas textos literários também têm maneiras de trazer a jogo a dimensão da presença, seja na tipografia, no ritmo da linguagem, ou mesmo no cheiro do papel” (GUMBRECHT, 2003a, p. 109).

Ao trabalhar a ideia de *Stimmung*, Gumbrecht amplia as promessas de presença na leitura literária. Aqui, o “encontro concreto” com o mundo permite formas mais sutis, como a sensação proporcionada pelo clima ou atmosfera que nos envolvem. Ler por *Stimmung* quer dizer “prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem e a nossos corpos como uma realidade física – algo que pode catalisar sensações internas sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas” (GUMBRECHT, 2012a, p. 5–7). Os efeitos de *Stimmung* seriam espécies de correlatos somaticamente produzidos dos efeitos de presença enquanto impactos produzido pela percepção sensorial sobre nossos corpos.

Agora, não mais dependemos de cheiros, tipos ou ritmos localizáveis na superfície material da obra para penetrar a dimensão da presença, que se dá também a partir do aspecto não material: “Todos os elementos do texto podem contribuir para a produção de atmosferas e

climas, e isso significa que obras ricas em *Stimmung* não precisam ser primariamente – e, claro, não exclusivamente – descritivas em si”. Gumbrecht deixa claro que vai além do aspecto material do livro ou do texto rumo a algo que ele oferece para além de sua superfície concreta (ou sonora, no caso da prosódia), isto é, a possibilidade de “presentificar” atmosferas e climas passados, ausentes ou alheios a partir de uma leitura concentrada em “descobrir fontes de energia” e “se entregar a elas afetiva e corporeamente”, abrindo espaço para que elas se manifestem (GUMBRECHT, 2012a, p. 5). O papel da imaginação no processo de presentificação oferecido, de um lado, pela tessitura e, de outro pela leitura da trama, é mencionado pelo autor apenas *en passant*, em capítulo dedicado à leitura de *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Mesmo breve, o comentário é certo:

Que fique claro, o que um leitor não profissional pode vir a pensar é uma coisa, e o que faz dessas leituras algo cativante – muitas vezes, até irresistível – é outra. A elaboração literária de atmosferas e climas, cuja estrutura não precisa ser reconhecida pelo leitor, possibilita que este seja transportado, via imaginação, para situações em que sensações físicas e constituição psíquica se tornam inseparáveis. (GUMBRECHT, 2012a, p. 75)

A noção de presença proposta por Gumbrecht só parece refletir explicitamente a produção de efeitos de presença na leitura literária para além de seus aspectos materiais com a introdução da ideia de leitura por *Stimmung*. Por outro lado, há conceituações de presença, nas ciências cognitivas e na filosofia da mente, que vão além da percepção sensorial, ou ao menos borram suas fronteiras. Estas, porém, trazem outros tipos de problemas à proposta de uma leitura que (re)introduza o corpo do leitor no mundo, reduzindo o espaço de jogo da imaginação. A psicologia cognitiva, por exemplo, resolve em parte a questão da produção de efeitos sensoriais sem a necessidade de estímulos externos concretos, a partir da ideia de cognição corporificada (*embodied cognition*). Os adeptos dessa teoria, no entanto, tendem a restringir os efeitos de presença na leitura a experiências vividas vicariamente a partir das ações e percepções do personagem.

Presença como experiência vicária

Localiza-se na dimensão pré-conceitual um primeiro momento em que as ciências cognitivas apontam para uma experiência viva corpórea na leitura literária. Stanislas Dehaene (2009, p. 43–45) afirma que há um consenso de que, quando um adulto letrado lê um texto,

são ativadas duas vias para o reconhecimento das formas das letras e palavras e sua transformação em conceitos: uma rota lexical e uma rota fonológica. Pela primeira, ele acessa o sentido da palavra diretamente a partir de sua forma⁷⁰; pela segunda, o cérebro processa a sequência de letras em sons, atividade que aciona parte da região do córtex responsável pela audição de sons externos. Apesar de um leitor proficiente poucas vezes ter de recorrer conscientemente à via fonológica para compreender um texto – ele o faz para palavras desconhecidas –, ela é sempre ativada: sempre “ouvimos”, inconscientemente, o que lemos. Isso pode explicar o fato de que, mesmo lendo silenciosamente, muitas vezes nos sentimos embalados pelo ritmo ou melodia de uma obra, poética ou em prosa.

A ciência cognitiva vai além da quase-percepção sonora quando o assunto é a *corporificação* da experiência viva da leitura. Diversos estudos recentes questionam a independência entre os sistemas corticais responsáveis pela linguagem e aqueles responsáveis pelas ações. Investigando as respostas cerebrais de voluntários na leitura de palavras referentes a ações relacionadas a diferentes partes do corpo – lamber, pegar e chutar (em inglês, bastante semelhantes entre si: *lick, pick, kick*) –, Pulvermüller (2005, p. 576) conclui que há ativação do córtex sensorio-motor e que essa ativação é rápida e independente da atenção. Isso quer dizer que a leitura ativa as mesmas regiões do cérebro que seriam ativadas pelas ações descritas, mesmo que de forma muito mais branda.

Bergen (2012, p. 14) amplia essa ideia para o que ele chama de “simulação”, que define como a “criação de experiências mentais de percepção e ação na ausência de sua manifestação externa”, em uma ressonância atenuada de padrões cerebrais que estiveram ativos em experiências prévias. Porro *et al.* (1996, p. 7688) falam de “imagens motoras” (*motor imagery*), definidas como ensaios mentais de atos motores, sejam simples ou complexos, sem que sejam acompanhados de movimentos corporais explícitos. Os pesquisadores entendem que essas imagens motoras podem se operar de forma interna, quando o sujeito se sente executando os movimentos, ou externa, ao visualizá-los. Bergen, no entanto, resume a simulação na imaginação a esforços deliberados de produção de imagens mentais. O análogo “inconsciente, não intencional e pervasivo” da simulação seriam as

⁷⁰ Diferentemente da via por onde se processam palavras em sons, que atinge uma região específica, “a semântica mobiliza uma enorme variedade de regiões [...]. De forma crucial, nenhuma delas é exclusiva para a palavra escrita. Diferentemente, todas elas são ativadas assim que pensamos em conceitos transmitidos também por palavras faladas ou mesmo por imagens. [...] Como o sentido é, de fato, codificado no cérebro permanece uma questão frustrante” (DEHAENE, 2009, pt. 43–45).

lembranças, nas quais são reativados os mesmos circuitos cerebrais originalmente utilizados, em processos que Wheeler *et al.* (2000, p. 11129) chamam de “ecos da memória”.

Ao propor uma “teoria corporificada da compreensão da linguagem”, Rolf Zwaan (2004, p. 38) afirma que ler ou ouvir frases ativa no *compreendedor* representações experienciais das palavras (lexicais, gramaticais, fonológicas), representações associadas a seus referentes – motoras, perceptuais, emocionais –, e até combinações entre os dois tipos. Com isso, a compreensão de um texto seria a “experiência vicária dos eventos descritos, por meio da integração e da sequência de rastros da experiência real disparada pelo input linguístico”. O argumento se baseia em experimentos que demonstram que palavras ativam regiões do cérebro próximas ou coincidentes com aquelas ativadas na percepção ou nas ações que envolvem os referentes das palavras.

Anezka Kuzmicova (2012, p. 24) é mais radical, ao partir da teoria de simulação sensório-motora para propor que a *presença* na leitura literária surge – *contra* Porro *et al.* – de uma ressonância em primeira pessoa e não da “mera visualização desde a perspectiva de um observador passivo”. A presença é entendida aqui como um ingrediente fundamental para a imersão do leitor na obra, e produzir presença seria “coproduzir imersão”. Os outros “ingredientes” da experiência imersiva seriam a avaliação afetiva, a resposta emocional, o suspense e o ritmo do discurso interior. A presença é entendida, assim, de forma quase literal: o leitor está presente na obra a partir de um processo mimético sensório-motor pré-consciente.

A autora define presença, no contexto da leitura, como “um grau mais alto de vivacidade espacial, incitando no leitor uma sensação de ter adentrado fisicamente um ambiente tangível”, que é “obtida quando certas formas de movimento corporal humano são entregues pela narrativa” (KUZMICOVA, 2012, p. 25). Resumindo a ideia de presença ao componente físico direto da imersão espacial, Kuzmicova reduz a figura do leitor a uma espécie de ator teatral pré-consciente, que é dirigido pelo texto, atenuando seu papel como sujeito de experiências vivas pela imaginação e a memória. Embora a autora circunscreva a possibilidade de produzir presença a textos que oferecem “vivacidade espacial”, esta é definida de forma interessante, como “uma intensidade presumida de imagens fragmentadas, instantâneas e principalmente de curta duração induzidas pela passagem literária” (KUZMICOVA, 2012, p. 26). Vale mencionar também o espectro amplo que a autora garante à imaginação como espaço de leitura: “As imagens abrangem [...] a exterocepção (visão, olfato, paladar, tato, audição), mas também a propriocepção (por exemplo, dor) e, crucialmente, todas as sensações de movimentos corporais”, tais como o posicionamento de

membros e as noções de esforço, velocidade e equilíbrio. Daqui em diante, quando usar o termo “imagem”, estarei aludindo a esse espectro de contrapartidas sensório-motoras.

Para uma teoria da imaginação como forma de percepção distanciada, isto é, como produtora de efeitos de presença por associação, senão imediatamente, a ideia de que os efeitos sobre o cérebro provocados pela linguagem são versões apenas mais pálidas dos efeitos da percepção ou ação reais corrobora a minha proposta: é justamente pela força de proximidade concreta que os efeitos da imaginação sobre o corpo se dão. Entretanto, tentar restringir a simulação de discursos menos concretos à corporificação por ressonância sensório-motora parece reduzir a relação entre leitura e corpo a uma relação causal. Ao nos esforçarmos para conjurar uma imagem – por exemplo, a de um cão –, produzimos uma imagem mais ou menos “controlada” pela consciência. Já as situações ou ideias lidas em um texto literário explodem em nossa imaginação, aparecendo apenas como flashes na nossa consciência que funcionam de certo modo como as lembranças involuntárias: são mais efeitos do que simulações.

Não controlamos a maneira como se forma, na nossa consciência, a imagem de um recinto específico a partir da descrição esparsa da sala que serve de cenário à “Missa do Galo” de Machado de Assis – a “mesa que havia no centro da sala”, “a cadeira que ficava defronte” da mesa, “perto do canapé”, os “quadros [que] estão ficando velhos, um dos quais “representava ‘Cleópatra’”, “vulgares ambos” (ASSIS, 2007, p. 434, p. 438). Tampouco controlamos a forma como a descrição de uma ideia pode se transformar na imagem de uma cena, de um rosto, de uma canção, aroma ou sensação tátil. Mais do isso: mesmo uma descrição cuidadosamente detalhada de um espaço ou cena – penso em obras como *Iracema*, de José de Alencar, ou ainda na *Crônica da Casa Assassina*, de Lucio Cardoso – terá em diferentes leitores diferentes efeitos imagéticos. Essa explosão de texto em imagens não controladas é também o que dá significância ao espaço da imaginação. Afinal, que lugar teria ela se a própria linguagem, ao ser processada pelo cérebro, já disparasse inequívocos efeitos de presença como ecos exatos da percepção ou da atividade descrita? Sem o caráter livre e subjetivo da imaginação, todos nós leitores conjuraríamos as mesmas imagens a partir dos mesmos textos – que entediante seria ler e, mais ainda, conversar sobre livros!

Presença como acesso ao entendimento

Para o filósofo Alva Noë (2012, p. 3), sentir e entender estão inter-relacionados: entre presença e conceito, haveria uma espécie de *continuum*, ou, como ele prefere, questões de

presença e de sentido tratam, basicamente, de diferentes estilos de obter acesso ao *mundo*. Também a diferença entre percepção e pensamento está “nos métodos e habilidades de acesso que cada um emprega”.

A ideia de diferentes *estilos* faz pensar na proposta de Schutz e Luckmann de *Erlebnisse* como “estilos cognitivos”, embora Noë não faça referência aos autores. No contexto das províncias de sentido dos primeiros, no entanto, os estilos cognitivos, baseando-se na associação com experiências ainda não interpretadas, são entendidos como algo que se converte em sentido, ou em real, sendo que tanto *sentido* quanto *real* variam em diferentes *mundos*, subordinados ao *Lebenswelt*. Já os estilos de acesso ao mundo de Noë não se operam do lado da experiência viva a ser convertida em experiência pensada – a distinção, aliás, não está presente. Se esta, como a entendo, elimina o impacto de presença daquela, para o autor “a experiência perceptual é sempre, no melhor dos casos, um trabalho em curso [*work in progress*]” e nunca uma “questão de sensação” ou de “puro sentimento” (NOË, 2012, p. 4). Se Schutz e Luckmann vislumbram a possibilidade de “transcendências” entre províncias de real, a partir do deslocamento entre diferentes estilos cognitivos, para Noë não há, em última análise, nenhum tipo de rompimento possível entre experiências. Inclusive, parece não haver para o autor diferença significativa entre os momentos de *Erlebnis* e *Erfahrung*.

Em uma radicalização, também não explicitada, da percepção merleau-pontyana, Noë (2012, p. 2) estende à presença o caráter gnosiológico, isto é, existimos, em todas as dimensões, para apreender o mundo, e este “só se abre para nós quando o colocamos em foco”. Considerando que o foco aqui só pode ser o da consciência, em todas as experiências afetivas ou prioritariamente sensorias, o mundo está fechado para nós. O mundo só se abre a partir de uma experiência circunscrita e evidenciada pela consciência *qua* consciência.

Além disso, quando Noë pensa em presença e sentido apenas em termos de “estilos de acesso”, assume que há uma espécie de agência para a presença, tornada ato e não mais evento, ainda que não necessariamente envolva uma ação deliberada do indivíduo, na medida em que há atos que se traduzem mais em habilidades do que em esforços; é o caso da leitura em geral. A consciência e a experiência – os dois termos são usados de forma intercambiável – são coisas que você *faz* e não que *ocorrem* a você, ou relações da qual você faz parte, e mesmo a percepção é uma forma de ação, ainda que “compartilhada” (NOË, 2012, p. 3). A noção de presença para ele está, assim, no outro extremo da *Gelassenheit* heideggeriana.

Noë recusa também a ideia de que estamos confinados na consciência desses dados sensíveis, isto é, sem acesso ao mundo em si, assim como prefere compreender a ideia de

intencionalidade como uma relação. Partimos do mesmo desejo de uma relação direta com o mundo, mas, enquanto ele entende acesso como obtenção, eu o entendo como conexão. Em certo sentido, o filósofo mostra uma visada mais otimista, ao afirmar que já “estamos em casa no mundo” – uma relação entendida como “aqui” e “lá”, mas não como “dentro” (da consciência) e “fora” (no mundo). O otimismo, no entanto, é, pragmaticamente, uma forma de resignação diante de uma cultura de sentido que dá pouca margem a (embora não possa reprimir) instantes de presença intensa, cujos efeitos nos atingem de fato como uma relação de totalidade cosmológica: “‘Presença real’, se a pensamos como a presença que nos seria acessível pela existência de internalizações detalhadas de todas as coisas, é um mito. A presença como acesso é tão real quanto é possível, e é real o suficiente”. Não à toa, Noë (2012, p. 33) entende que Heidegger repudia “a presença em favor da ausência” por insistir que não pode haver presença “não pensada” e considerar como dada uma concepção “superintelectualizada do intelecto”.

Para Noë (2012, p. 19), diferentemente, *tudo* é intelecto, e o *entendimento* se estende desde o “conhecimento por conceitos” até o “conhecimento sensório-motor”, que produz a disponibilidade das coisas do mundo para a presença, o que faz com que ele conclua que “presença perceptual é disponibilidade” e não simplesmente visibilidade. O objetivo é recusar a imposição de um viés representacional sobre a percepção: não é preciso acionar a ideia de um tomate para enxergá-lo inteiro a partir de uma só perspectiva visível; o resto do tomate está, implicitamente, disponível (NOË, 2012, p. 32). Vale notar que essa ideia não é original: Merleau-Ponty (2015, p. 33–34) já havia observado, na década de 1940, que “os lados desta lâmpada, não sendo imaginários mas situados atrás daquilo que vejo [...] não posso dizer que são representados”, estando presentes “à sua maneira”.

O que não me parece óbvio é a opção por articular em uma continuidade gradual essa forma de habilidade pré-consciente ao entendimento enquanto interpretação. Usando o exemplo do tomate: no momento em que nos damos conta, ao acionarmos a autoconsciência, de que não estamos vendo um tomate, apenas parte dele, a experiência do fruto modifica-se brutalmente e, com ela, o modo de apreensão de mundo não sofre apenas um ajuste de “estilo”, mas um deslocamento do indivíduo em relação a esse mesmo mundo – paradoxo que o próprio Merleau-Ponty já havia notado. Do mesmo modo, a relação entre presença perceptual e entendimento que ele denota não abre espaço para o que, mesmo sem conseguir racionalizá-los, entendemos como momentos de intensidade sensorial, pois para Noë não há “experiências inéditas”, na medida em que as “condições de novidade são, de fato, condições

de invisibilidade. Para experienciar algo, é preciso [...] dominá-lo” (NOË, 2012, p. 20). Para Noë (2012, p. 13), assim, os processos de aprendizado de “falar e ler e dançar e nos vestir e fazer matemática e física e filosofia” são modos de abrir diferentes mundos e, assim, de “obter para nós mesmos novos modos de estarmos presentes”.

A imaginação – isto é, o ato de trazer um objeto à mente –, é para Noë apenas um modo de presença como a perceptual, também regulado pela noção de disponibilidade. Se eu penso em um amigo distante, todo esse amigo – ausente à percepção – é apenas a face oculta de si mesmo. Entre meu amigo que está do outro lado do mundo e a parte do tomate à minha frente que não está ao alcance do meu olhar há uma diferença apenas de “grau” e não de “tipo” (NOË, 2012, p. 26). Mais uma vez, o esforço de Noë está principalmente em recusar a necessidade de se acionar a ideia de representação para que se dê conta da relação entre mim e um objeto imaginado. A imaginação, enquanto tiver como foco uma coisa do mundo real porém ausente, será uma quase-presença (de um objeto existente). Duas questões se impõem: 1) qual é o status dessa imagem quando ela surge sem que eu a acione?; e 2) qual é o status da imagem que se refere a algo que não existe mais, a algo que sequer sei se existe ou a algo que de fato não existe – um objeto ficcional, passado ou apenas possível?

No primeiro caso, Noë parece ignorar, de modo geral, a possibilidade de uma presença sem acesso ativo (como uma lembrança involuntária). Além disso, no que tange às imagens que se referem a coisas que não existem ou não existem *mais* ou *ainda*, ele considera que só se pode falar em uma presença muito tênue, porque o objeto aparece como “longe demais”. O exemplo que o autor escolhe é Moisés: porque existe uma chance muito grande de ele ser apenas matéria de mito, não podemos apreendê-lo como a um amigo distante. Com isso, a prática de falar ou pensar sobre Moisés é afetada pela enorme probabilidade de ele não ter existido, o que reprimiria sua possibilidade de manifestar-se como presente, pois haveria apenas “pouco mais do que a ilusão de acesso” e, “sem acesso, não há presença”. Para o autor, intencionalidade é acesso: quando imaginamos algo que não existe, simplesmente não *imaginamos*, existe apenas a “ilusão de estar pensando algo” (NOË, 2012, p. 112). Se o assunto é imaginação, a noção de intencionalidade de Husserl ainda soa mais adequada, pois ele fala em “imaginações vazias, sem fundamento” (isto é, sem contrapartida real ao objeto intencional), mas não em ilusões de imaginações (ver HUSSERL, 2005, p. VII).

O grande problema na noção de presença em Noë é, portanto, que ele se atém apenas ao focalizável, ao circunscritível à experiência pensada, sendo o oposto do que se propõe aqui: a presença como o que resiste à circunscrição. A sua é uma presença pragmática, e por

isso importa apenas enquanto ato e não como efeito. Para Noë (2012, p. 97, p. 111), equivaler presença a seus efeitos no caso das imagens concretas (fotografias, pinturas, desenhos), por exemplo, é sempre “psicologizar” o fenômeno: as imagens seriam apenas “substitutos” do seu equivalente no mundo das coisas. Com isso, o autor ata os objetos das imagens a seus originais, excluindo qualquer possibilidade de uma relação menos cingida, sempre sob o mantra: “Presença em imagens é acessibilidade”.

Ao reduzir presença a acesso, o autor carrega esse acesso com algum grau de ação, ignorando efeitos de presença trazidos por imagens mentais involuntárias e complicando-se no caso de eventos (definidos pela sua imprevisibilidade). “Você não tem a sensação de presença quando meramente imagina um sofá, ou quando imagina que há um aparelho de telefone à direita da luminária”, escreve ele (NOË, 2012, p. 89), desprezando a possibilidade de uma presença que se faz presença justamente por seus efeitos afetivos, isto é, a possibilidade de simples objetos despertarem recordações ou emoções a partir do acionamento involuntário de associações metonímicas, que dariam forma e vida ao imaginário. Falar em *efeitos* de presença seria sempre, para ele, *psicologizar* a presença, o que equivaleria, paradoxalmente, a torná-la algo impalpável e distante das coisas do mundo.

Noë (2012, p. 43) não dá conta da presença que não é diretamente sensorial ou, ao menos, possivelmente sensorial, da mesma forma que ignora a presença espontânea e a despertada pelo que não está “aqui” ou “lá”: “Falsa presença não é uma espécie de presença, e a experiência visual aparente de um objeto não existente não é uma espécie de consciência perceptual”. A experiência de presença de Moisés, para voltar ao exemplo do autor, seria assim, naturalmente uma falsa presença e, portanto, não nos garantiria acesso às coisas do mundo, senão por um viés conceitual. À imagem mental da figura de um senhor barbudo que me vem à consciência, ou à de um mar se abrindo, e também à emoção que, de forma volátil, poderia me acometer simplesmente ao ouvir o nome “Moisés” – mesmo que eu não acredite em sua existência, mas porque li livros, vi filmes e imagens pictóricas, ouvi sermões –, todos esses efeitos de presença deveriam ser arquivados na gaveta das ilusões e desprezados como possibilidades equivocadas de conexão com o mundo “real”.

Presença nas bordas da representação

Considero aqui, nesta proposta para os estudos literários, a imaginação como um modo de presentificação das coisas do mundo à consciência e, com isso, potencial catalisadora de

efeitos de presença. Penso nas imagens sensório-motoras que nos vêm à mente, espontaneamente ou provocadas por estímulos externos: há um caráter de quase-tangibilidade nessas imagens – *quase* conseguimos capturá-las, mas, contraditoriamente, quando as capturamos é em forma de conceitos. Ou seja, é em seu estágio de pré-conceitualização, ou quando escapam à interpretação, que as imagens exercem seu impacto sobre nossos corpos: ao produzirem efeitos de presença sobre os sentidos e a memória, disparando *afetos*.

Quanto aos estímulos externos que disparam essas imagens – que por sua vez produzem efeitos de presença –, muitas vezes são não tangíveis, como é o caso do texto literário (em seu aspecto imaterial). Se consideramos os momentos de intensidade dos efeitos de presença, em sua volatilidade, como instantes de excedente de vida, e se é esse excedente de vida que, como intuo, provoca no leitor literário a sensação que venho chamando de “volta para casa”, precisamos de uma noção de presença que se encaixe em algumas condições.

Assim, presença: 1) não se reduz a tangibilidade ou pura percepção pelo corpo; 2) estende-se da dimensão sensorial (mesmo que vicária) para a dimensão das emoções; 3) não se dispõe em um continuum que desemboca na interpretação da experiência viva, mas, ao contrário, habita o excedente que resiste a ela; e 4) diante dessas três disposições, permite que se produzam efeitos sobre o corpo, frequentemente intensos e efêmeros, no espaço da imaginação.

Subjacente a essa concepção de presença está o fato de que seus efeitos só se evidenciam justamente pela oscilação ou tensão com efeitos de sentido. Em um paradoxo apenas aparente, mesmo os momentos mais intensos da presença só podem ser vividos como tais pela oposição aos efeitos de sentido. Sem estes, sem a noção produzida pela própria racionalização de que há efeitos, ou afetos, que escapam a ela, o excedente de vida seria apenas um momento pré-consciente, sem significância subjetiva. É nesse viés que a ideia de uma nostalgia da presença é tão importante e motivadora de um eterno desejo de *volta a casa*.

Antes de entrarmos na discussão específica sobre a imaginação na leitura literária, é preciso retomar a ideia de experiência estética em Gumbrecht, que a define como a oscilação ou tensão entre efeitos de sentido e efeitos de presença. Na leitura, é claro, como o próprio autor destaca, os efeitos de sentido são centrais. E ela não poderia funcionar de outra forma, já que é justamente pelo sentido – o conjunto significativo simples de palavras e frases – que se produzem os efeitos de presença sobre os quais reflito aqui. Observa-se, na leitura literária, um duplo movimento de disparos: da superfície discursiva disparam-se imagens, e estas produzem efeitos de presença. Com isso, essas imagens, alimentadas por seus efeitos de

presença, retornam ao domínio do *logos*, para compor a trajetória de sentido da leitura. Uma parte dos efeitos, porém, por sua intensidade e por sua volatilidade, produz *excedentes de vida* que não se convertem em sentido e não são comunicáveis – existem como eventos, e como eventos nos fixam no mundo.

Da plasticidade das imagens mentais

Em um panorama sobre o lugar da imaginação no pensamento ocidental desde o século XVII até a *instituição imaginária* de Castoriadis, na década de 1970, Wolfgang Iser (1993, p. 171–246) destaca como ela – apesar de frequentemente ser pensada em termos de força criativa ou como a fundação da cognição –, ocupou por muitos séculos uma posição inferior à da razão ou funcionou como uma espécie de termo guarda-chuva⁷¹. A própria confusão entre os termos *fantasia* e *imaginação* denota tanto sua inferioridade quanto sua ambiguidade: como faculdade *ativável* pelo sujeito, a imaginação assume papéis em outros estados da consciência, especialmente por sua caracterização como potência capaz de sintetizar dados obtidos por meio da percepção, do conhecimento ou da memória.

Iser (1993, p. 171) vê, nas diferentes abordagens iniciais, o imaginário como um *potencial* de vagar por mundos próprios, conjurar imagens ou trazer o ausente à presença mental. Assim, a imaginação não é ativada por si própria, existindo em função da interação com outros fatores que a *mobilizam* e *exercem controle* sobre ela. Para o autor, é só com o romantismo que a imaginação passa por uma reavaliação em sua importância, com uma volta à noção primordial de *fantasia* e suas muitas manifestações. Embora vista ainda como uma faculdade, criam-se condições para que, mais tarde, ela passe a ser entendida como um ato por meio do qual nos relacionamos com o mundo (ISER, 1993, p. 185). Isso porque, especialmente com Coleridge, passa a haver um espaço de liberdade para a imaginação, a

⁷¹ Mary Warnock (1978) também faz um panorama das reflexões sobre imaginação, desde Hume até Sartre, passando, entre outros, por Kant e Wittgenstein, e sobretudo por Wordsworth e Coleridge. Em sua abordagem, contudo, a filósofa apresenta um fio que conduz o conceito de imaginação entre os autores estudados – “unidos pelo espírito romântico” (WARNOCK, 1978, p. 201) – aqui ela já aludia ao que Iser definiu como um avanço ao status de *Ur-fantasia*, a partir do romantismo. Por esse fio condutor, a imaginação é vista como uma potência na mente humana a produzir imagens a serviço de outras faculdades ou estados da consciência, que, por sua vez, têm como fim a atribuição de sentido ao mundo. Ainda que essa potência não seja apenas intelectual, a esfera afetiva aparece apenas como ímpeto e não como fim (WARNOCK, 1978, p. 196).

partir de sua caracterização como algo “sem base” (“*groundless*”) e que, mesmo dependente de um ativador externo, não é por ele *dominado*, mas, ao contrário, entra em um movimento agitado, flutuante (“*wavering*”), que pode até mesmo ir contra esse agente ativador (ISER, 1993, p. 193–194). Abre-se, daí, espaço para a reflexão sobre a imaginação como ato, e não mais faculdade. Com a fenomenologia sartriana dos anos 1930, por exemplo, a imaginação não mais é relacionada ao sujeito, sendo substituída, em sua faceta de faculdade, por uma “manifestação múltipla do imaginário” (ISER, 1993, p. 194).

Como não cabe aqui fazer um longo histórico do conceito de imaginação – para isso remeto a Warnock (1978), Brann (1991) e Sartre (2012) –, volto-me para momentos desse histórico, seguindo o caminho proposto por Iser, em que a tentativa de definir a imaginação aponta para a fluidez de seus limites. A imaginação é pensada aqui, no contexto específico da leitura literária, como a transformação de estímulos – sensoriais, como pela prosódia, ou conceituais, pela produção de sentido a partir das palavras – em imagens mentais, espontâneas ou conjuradas. Ela é, assim, em seu próprio domínio, um processo não conceitual, em que o indivíduo aparece em conexão com o mundo, e não como sujeito em relação a um objeto.

A diferença está em que, no caso da conexão, leio, por exemplo, a descrição de um cenário, e este evoca à minha consciência a imagem de um lugar, que, na minha leitura individual, torna-se o espaço da narrativa (ou do poema); a partir daí, sinto os possíveis efeitos sensoriais ou emocionais que essa descrição-evocação dispara. Já quando há a ruptura sujeito/objeto, sei que leio a descrição de um cenário e faço um esforço intencional, em um movimento autoconsciente, para construir mentalmente esse espaço, ainda que para isso recorra às minhas experiências prévias⁷².

Como as proponho, a autoconsciência desbota a imaginação, e esta emudece aquela. O conceito de imaginação que sigo aqui não é o único, nem mesmo no contexto da leitura literária. Opto por circunscrevê-la a imagens mentais na medida em que analiso a dimensão dos afetos na leitura, que se dá desde a geração dessas imagens, principalmente as espontâneas. Por um brevíssimo instante, esse tipo de despertar de imagens é alheio a convicções e julgamentos, e por isso é capaz de produzir afetos vivos. Além disso, com a noção ampla de imagens mentais, abro espaço à interpenetração de imaginação e memória.

Para isso, portanto, entendo a imaginação, em sua vivacidade, como dimensão que *resiste* à fratura sujeito/objeto e à autoconsciência⁷³ e, nos termos de Schultz e Luckmann,

⁷² É claro que nossa consciência está em constante movimento, alternando estados reflexivos e não reflexivos.

⁷³ A não ser que esta opere como agente disparador, no caso do que chamei de *imagens conjuradas*.

como uma província de sentido que, embora sujeita ao *Lebenswelt*, não se submete à sua pré-estrutura de significação. A relação entre fictício e imaginário, proposta por Wolfgang Iser e abordada no próximo capítulo, é um bom caminho por onde guiar esse problema teórico. Antes disso, porém, é preciso contemplar a questão da imaginação como dimensão plástica.

Os phantasmata de Aristóteles

O conceito aristotélico de *phantasia* é um ótimo início para pensar a plasticidade das imagens mentais. O espaço dedicado exclusivamente ao conceito em sua obra, como parte do tratado *De anima* (*Da alma*), é reconhecidamente desarticulado, e o tratamento do tema em outros textos surge mais como complicador do que como solução para a imprecisão. A sua *phantasia* nos convida a interpretações diversas, ou, ao menos, a aproximações sob diferentes perspectivas, a começar pela questão controversa da sinonímia entre *phantasia* e *imaginação*. A despeito da falta de nitidez, começar por Aristóteles significa perceber como sua inconsistência no uso do termo *phantasia*, se de um lado aponta para a elasticidade do conceito, por outro mostra como essa qualidade nos oferece janelas por onde podemos vislumbrar a relação entre a imaginação e o corpo, e entre ela e a memória,.

Logo após a abertura do capítulo dedicado ao tema, em *De anima*, Aristóteles (2002, p. 53; 427 b 16)⁷⁴ afirma que está “em nosso poder sermos afetados pela *phantasia* sempre que desejarmos – podemos produzir algo diante dos olhos, como fazem aqueles que constroem imagens de coisas e as arranjam em sistemas mnemônicos, enquanto acreditar não depende de nós”. Quando “acreditamos que algo é terrível ou assustador, imediatamente vivemos uma emoção correspondente [...]. Mas, no caso da *phantasia*, permanecemos no mesmo estado, como se estivéssemos observando coisas terríveis [...] em uma pintura”.

Aqui, a noção de *phantasia* remete ao que chamei de imaginação voluntária: por um lado, as imagens podem ser conjuradas “sempre que desejarmos”; por outro, precisamente por esse poder da vontade de evocação, exercemos um controle sobre essas imagens e seus efeitos. Para além do problema de que não, necessariamente, permanecemos no mesmo estado diante de uma pintura assustadora, definir a *phantasia* como uma potencialidade sempre

⁷⁴ Além da tradução de D. W. Hamlyn para o inglês, minhas traduções se apoiam ainda nas traduções de Hugh Lawson-Tancred (ARISTOTLE, 2004b), também para o inglês, e de Edmond Barbotin, para o francês (ARISTOTE, 1966). Ao lado do número das páginas na edição de Hamlyn, uso a numeração padrão, por página, coluna e – linha – de Bekker, indicando o início do trecho mencionado.

acionável parece privilegiar um modo de aparecimento de imagens mentais que depende de um estímulo racional. Mas, também, é interessante perceber como, desde já, a *phantasia* se acerca da memória, por meio da associação com a utilização de imagens nos “sistemas mnemônicos”. Com o tratado complementar *De memoria et reminiscencia (Da memória e da recordação)*, a ideia de uma lembrança evocada torna-se apenas parte da noção mais ampla de memória. Essa distinção abre uma brecha para que se possam vislumbrar também duas dimensões, ou dois modos, para a faculdade da *phantasia*, brecha que se amplia pelo uso do termo no tratado *De motu animalium (Do movimento dos animais)*.

Antes disso, vale destrinchar a diferenciação que Aristóteles faz entre *phantasia* e convicção (*doxa*). O trecho é curto, e seu objetivo é apenas delimitar um domínio para a *phantasia* em oposição a outros estados da alma, mas vale pela relação entre esse domínio e o do pensamento racional. O filósofo observa que, embora ambas possam ser verdadeiras ou falsas, diferentemente da *phantasia*, sujeita ao domínio sensorial, a convicção necessariamente se vale de um processo de persuasão, tarefa da razão (*logos*). Ele propõe então: se convicção e *phantasia* fossem a mesma faculdade, o objeto da convicção só poderia ser o objeto da própria percepção, e a *phantasia* seria, portanto, a combinação entre convicção e percepção. Isso demandaria que uma imagem fosse sempre a convicção “não acidental em algo que se percebe”. Existem, contudo, aparências falsas de objetos sobre os quais o indivíduo tem, ao mesmo tempo, julgamentos verdadeiros – por exemplo, a enganadora miudeza do Sol, na visão, pode ser transformada pela “convicção de que ele é maior do que o nosso mundo”. Assim, se *phantasia* e convicção forem a mesma coisa, “há duas possibilidades: ou o sujeito deixou de lado a convicção verdadeira que mantinha, sem nenhuma mudança nos fatos e sem que os tenha esquecido ou sido persuadido de seu contrário, ou, caso mantenha a convicção verdadeira, a mesma convicção deve ser simultaneamente verdadeira e falsa” (ARISTOTLE, 2002, p. 54-55; 428 a 24).

Aristóteles (2002, p. 55; 428 b 10) observa, porém, que é possível que, sempre que uma coisa seja posta em movimento, haja algo que seja movido por essa coisa; e “a imaginação é tomada como um tipo de movimento”, gerado pela percepção. Aproximando *phantasia* e sensação, ele segue: “É possível que um movimento surja da atividade da sensação, e necessário que ele seja similar à sensação”. E conclui, dizendo que “o que quer que tenha sofrido esse movimento poderia agir e ser afetado de muitas maneiras em virtude dele, e ele pode ser tanto verdadeiro quanto falso”. O erro na *phantasia*, se é praticamente

impossível na percepção dos sensíveis especiais⁷⁵ – isto é, as sensações percebidas por cada sentido em particular –, pode com mais facilidade acontecer no caso dos sensíveis comuns e pelos aspectos incidentais. Aqueles são os sensíveis percebidos simultaneamente por diferentes, ou mesmo todos os, sentidos – é o caso de movimento, tamanho, quantidade etc.. Já os aspectos incidentais são percebidos por meio de relações intersensoriais, em um processo sinestésico: por exemplo, a percepção de *doce* ao apenas *avistarmos* o mel.

Com isso, quando a alma (*psychē*) é posta em marcha por sensações que envolvam sensíveis comuns ou incidentais, seu estado pode ser verdadeiro ou falso. Nos casos em que a sensação é falsa, ou seja, não correspondente ao real, a *phantasia* que decorre dela será igualmente falsa. A redução da *phantasia* a uma combinação entre convicção e percepção não pode se dar, portanto, porque isso implicaria um deslocamento, já que a convicção depende de um processo de persuasão racional. Assim, quando o Sol nos engana, parecendo ter pouco mais de um palmo de diâmetro, a convicção de que ele é maior do que a Terra nos mostraria que essa é uma ilusão sensorial: a convicção agiria para atualizar a sensação em um *phantasma* correto. Como isso só acontece em um outro momento, reflexivo, o *phantasma* produzido no exemplo é falso como a sensação que o originou.

Como Aristóteles não esmiuça essa questão, podemos apenas elucubrar sobre a natureza do *phantasma* quanto à relação que estabelece com as sensações que lhe dão origem. Para Martha Nussbaum (1978, p. 259), em sua leitura do tratado *De motu animalium*⁷⁶, assim como a percepção sensorial (*aisthēsis*) não ocorre sem a *phantasia*, esta é responsável justamente pela atualização da imagem. Para melhor entender essa interpretação, vamos nos voltar a Aristóteles, agora no *De memoria e reminiscētia*.

Nesse texto, ao questionar como podemos lembrar, isto é, ter diante de nós a imagem de algo que não está presente, o filósofo evoca a noção de representação ou similitude (*eikon*) em relação a uma coisa que conhecemos: ao observarmos um quadro, a figura à nossa frente é para nós, ao mesmo tempo, tanto algo em si mesmo quanto a imagem de outra coisa, aquela ali representada. A memória funcionaria da mesma forma: lembramos não porque temos uma imagem mental, mas sim porque esta é a representação de algo do passado, “uma impressão

⁷⁵ Mesmo os sensíveis especiais podem oferecer erro, pois, na medida em que os sentidos são responsáveis por estabelecer diferenças, eles podem se equivocar quanto a essas diferenças (por exemplo, entre uma e outra cor). Ver, sobre isso e sobre as diferentes qualidades sensíveis, os comentários de Polansky (2007, p. 250 e seguintes). Em *De anima*, o debate sobre as diferentes dimensões da percepção, pela diferenciação dos “sensíveis” é feito no livro II e retomada no livro III (ARISTOTLE, 2004b, liv. III, cap. 1).

⁷⁶ É muito provável que os tratados tenham sido escritos por Aristóteles nesta ordem: *De anima*, *De memoria et reminiscētia*, e *De motu animalium* (ver NUSSBAUM, 1978, p. 251).

na memória” (ARISTOTLE, 2007, p. 33; 450 a 18). Ele próprio reconhece, porém, que a distinção entre lembrar e imaginar – ter um *phantasma* com origem em uma experiência passada ou não – não é óbvia, muitas vezes requerendo um esforço de recordação.

Para extrapolar a relação entre representação e imaginação, é preciso nos voltarmos a um terceiro tratado. Em *De motu animalium*, Aristóteles relaciona a *phantasia* ao movimento dos animais. Aqui, a *phantasia*, como estado de alma, aparece, ao lado da razão (*dianoia*), da escolha, do desejo e do apetite, como energia original para que os animais se movam: “O animal se move e progride em virtude do desejo ou da vontade, quando se dá alguma alteração em acordo com a percepção sensorial [*aisthēsis*] ou a *phantasia*” (ARISTOTLE, 1978, p. 40; 701 a 2). A percepção sensorial, diz, é uma alteração em si própria; já as *phantasiai* e o pensamento (*noesis*) levam ao movimento, pois possuem a força da sensação: “a forma concebida do [quente ou frio] ou agradável ou assustador é como a coisa de fato” (ARISTOTLE, 1978, p. 42; 701 b 16).

O pensamento (*noesis*) não é aqui o pensamento discursivo, associado à razão, sendo entendido como algo próximo à intuição – ou, como descreve Caston (2006, p. 335), uma forma “básica de pensamento”, cujo “objeto é sempre uma natureza ou essência”, sobre a qual não se pode estar em erro: ou é captada ou não. No caso dos seres humanos, lembra Caston, esse pensamento “é baseado na *phantasia*”, o que põe essa faculdade duplamente no centro das afecções que levam ao movimento. Mais adiante, é dado um papel ainda mais proeminente à *phantasia*, como gatilho do desejo que provoca as alterações corporais e, então, a ação (ARISTOTLE, 1978, p. 46; 702 a 16). A faculdade reaparece ainda como disparador de “movimentos irracionais”, já que o pensamento [*noesis*] e a *phantasia* presentificam os objetos que produzem as afecções (ARISTOTLE, 1978, p. 54; 704 a 17).

Apoiando-se no tratado resumido acima, Nussbaum irá considerar que é insuficiente e equivocado o tratamento da *phantasia* apenas como um modo de explicar, de um lado, ilusões e devaneios, e, de outro, a nossa habilidade em reter, dos fenômenos, imagens mentais. Insuficiente porque, para a autora, não dá conta do papel que Aristóteles confere à *phantasia* em sua “teoria da ação”, presente em *De motu animalium* (NUSSBAUM, 1978, p. 221); equivocado porque se baseia na centralidade das imagens mentais, quando, para ela, nem sempre estas são evidentes ou fazem sentido.

Quanto a esse problema, Nussbaum vai localizar na ideia de representação a origem de tensões e imprecisões. Vimos que Aristóteles usa a ideia de *eikon* para tratar da memória, mas, para a filósofa, entendê-la como uma representação atada à similaridade entre objeto e

lembrança é um equívoco. “A representação é um tipo de referência ou denotação. Nenhum grau de similaridade é suficiente, porém, para garantir essa referência”, escreve. “Por outro lado, a referência pode ser assegurada independentemente de semelhança; podemos fazer quase qualquer coisa corresponder a outra”. Assim, ela conclui: “[R]epresentar sempre foi mais uma questão de interpretar do que de reproduzir” (NUSSBAUM, 1978, p. 225–227).

Nussbaum se volta então ao *De motum* para tentar demonstrar que a *phantasia*, para Aristóteles, vai além da dependência – afim à noção de similaridade – do *phantasma* em relação à sensação que o origina. Para isso, ela evoca a preeminência da *phantasia* no despertar do movimento: ela “está envolvida em toda ação: deve ‘preparar’ o desejo, ocorrendo ou não percepção. Diz-se que ela tem duas fontes: a percepção sensorial e o pensamento. Parece que sua tarefa é apresentar à criatura o objeto percebido ou pensado de modo que ela seja movida a agir” (NUSSBAUM, 1978, p. 233).

Mais adiante, Nussbaum (1978, p. 259) então conclui: “Para que um animal se mova, ele tem de perceber alguma coisa *qua* coisa-como-é-chamada; tem de ver o homem como um homem, e não apenas como [o sensível particular] pálido”. Lembrando que, para Aristóteles (1978, p. 42; 701 b), o movimento animal tem em sua origem alterações corporais decorrentes de afecções como prazer ou medo, a autora prossegue: “As formas que a *phantasia* apresenta [para que o animal se mova] são formas agradáveis ou assustadoras”, o que significaria que a imagem deveria se apresentar como uma unidade, sob uma descrição unívoca, e não “apenas um sortimento de diversas características perceptíveis”. Para Nussbaum, a *phantasia*, ou ao menos “o aspecto *phantasia* da *aisthesis*”, seria acionada para que a diversidade de dados sensíveis compusesse uma forma unitária e significativa. Então, escreve ela, “a *phantasia* é a consciência do animal a respeito de um objeto ou estado de coisas, que pode se provar um objeto de desejo” ou de medo etc. (NUSSBAUM, 1978, p. 261).

Essa leitura é contestada, entre outros, por Stephen Everson, que argumenta que, ao final do capítulo sobre a *phantasia* no *De anima*, Aristóteles deixa claro que essa faculdade é levada a cabo a partir de todas as dimensões da percepção sensorial – como vimos, as que decorrem dos sensíveis simples, dos comuns e dos acidentais. “O conteúdo da *phantasia* não está restrito à consciência de sensíveis acidentais, das ‘coisas-como-são-chamadas’”, escreve Everson (1999, p. 160). Do mesmo modo, a percepção não se resume aos sensíveis especiais: “Se esse fosse o caso, [ao vermos um homem], sempre teríamos de dizer que temos a *phantasia* de um homem, quaisquer que fossem as circunstâncias da percepção” (EVERSON, 1999, p. 161): a visão de um homem, *qua* homem, seria sempre um *phantasma* e não um *aisthēton*.

Para Everson (1999, p. 162-163), o problema de fundo em uma visão que impõe à *phantasia* um traço interpretativo é que ignora uma dimensão da alma, frequentemente chamada de “sentido comum”, que, embora se conecte à percepção sensível, é dela distinta, sendo uma espécie de “percepção da percepção”. Diferente dos sensíveis comuns, que podem ser percebidos por vários sentidos, o “sentido comum” é uma dimensão constituída pelo conjunto das informações sensoriais e outras energias corporais.

Como é o caso em diversos conceitos aristotélicos, “sentido comum” (*koine aisthesis*) não tem uma definição unívoca, sendo apenas aludido em diferentes textos. Em *De anima*, aparece como uma função de agregação da percepção de sensíveis comuns (ARISTOTLE, 2002, p. 46; 425 a 14). Em *De memoria*, surge quase *en passant*, ao tratar do tempo como sensível comum: “[...] é necessário reconhecer a magnitude e o movimento por meio da mesma faculdade que reconhece o tempo, e a imagem é uma afecção do *sentido comum*” (ARISTOTLE, 2007, p. 29; 450a, grifo meu). É possível, assim, concluir que Aristóteles reconhece essa função de ordem superior, que organiza dados sensoriais em unidades significativas e é comumente localizada no coração: “Os movimentos de dor e prazer, e, de modo geral, de todas as sensações, claramente se originam no coração e se dirigem a ele” (ARISTOTLE, 2004a, p. 55; 666 a 11).

Nesse contexto, outro comentador, Pavel Gregoric (2007, p. 88), afirma que Aristóteles chama o coração de “princípio da alma”: o princípio de todas as capacidades nutritivas, perceptuais e locomotivas. Gregoric, defende, por sua vez, que há uma dimensão mais abrangente que o sentido comum, e que abarca não apenas a “percepção da percepção”, mas também as funções da *phantasia* e da memória – que, mesmo sem origem perceptual, não se reduzem à dimensão corporal. Ele recorre, em sua argumentação, à parte que se segue ao trecho do *De memoria* transcrito no parágrafo acima: “[...] a imagem é uma afecção do sentido comum; então fica claro que a cognição daqueles [magnitude, movimento, tempo] pertencem à *faculdade sensorial primária*. E a memória [...] não ocorre sem uma imagem. Então, a memória irá pertencer [...] essencialmente à *faculdade sensorial primária*” (ARISTOTLE, 2007, p. 29; 450a, grifos meus). Com isso, para Gregoric (2007, p. 54, grifos meus), tanto a *phantasia* quanto a percepção fazem parte desse sistema sensorial, que, sendo um todo unificado, com uma função perceptual de ordem superior, “pode descarregar *atividades não racionais complexas* que combinam percepção e *phantasia*, como a ‘experiência’”, e a própria memória.

Essa visão vai de encontro à leitura de Nussbaum, que vê na *phantasia* algo que se assemelharia a essa capacidade de ordem superior definida por Gregoric, ou ao *sentido comum*, pois, para ela, caberia precisamente à *phantasia* a função de atualizadora e unificadora dos diversos dados sensoriais. A leitura de Nussbaum é compartilhada por Dorothea Frede, que vê na *phantasia* um papel que ela chama “sintetizador” das informações sensoriais – papel que autores como Everson ou Gregoric atribuem ao *sentido comum*. Para Frede” (1995, p. 285), o sentido comum não é uma faculdade acima dos sentidos, mas apenas o centro para onde as diferentes percepções convergem. Assim, mesmo nesse centro, as marcas das formas perceptíveis perduram somente tanto quanto a própria percepção perdura; e “o que permanece quando distancio meu olhar é já uma *phantasia*”. Também Luiz Costa Lima (2009b, p. 134–135), aliás, acompanha o entendimento de Nussbaum, ainda que se interesse mais especificamente pela ideia de representação, evocada em *De memoria*, e trazida à baila pela comentadora. O autor vê no *phantasma*, a partir daí, a imagem acrescida de sentido: um “*ver como*”, ou um “*ver interpretativo*”.

Não pretendo, em um punhado de parágrafos, dar conta de séculos de debates sobre o conceito aristotélico de *phantasia* – tampouco tomar o partido de um ou outro comentador, ainda que a leitura de Nussbaum me pareça pouco generosa quanto à possibilidade de a percepção sensorial produzir impacto suficiente sobre a alma e o corpo para que este se mova, exigindo para isso uma atualização *interpretada* (a escolha do termo é sintomática). De qualquer modo, com base no confronto entre uma leitura da *phantasia* como representação- interpretação e uma visão que privilegia o aspecto de marca imagética das sensações, ficam evidentes as tensões que ainda hoje movem o conceito plástico de *imaginação*. A partir desse primeiro embate, destacarei algumas questões, sem a ambição de permanecer na hermenêutica aristotélica, mas partindo dela para problematizar o generoso conceito de *phantasia*.

Em primeiro lugar, parece-me que o fato de o *phantasma* depender da percepção originária, guardando dela algo em forma de imagem, incluindo seus erros, não sequestra a possibilidade de pensá-la como algo em si mesmo (uma coisa *qua* coisa). Se pensarmos que é a sensação já sintetizada em significância pelo sentido comum – o coração – que dá origem à *phantasia*, aquela de fato já carrega em si a consciência a respeito de uma coisa ou estado. Contudo, essa primeira definição da relação entre sensação e imaginação, proposta em *De anima*, engendra outras perguntas, que não se resolvem no corpus aristotélico: as imagens sem vinculação direta com a experiência de mundo só poderão ser entendidas em termos de sonhos, paixões e delírios?; ou outros tipos de afecção – relacionados aos *pathoi*, mas não

totalmente determinados por eles, podem interferir?; nesse sentido, os *phantasmata* se alteram com o tempo e a distância em relação à sensação original?; e, por fim, os *phantasmata* são sempre acionáveis e/ou acionados?

A noção de *phantasia* como sensação atualizada por uma representação interpretativa parece resolver, em parte, o primeiro problema, pelo dinamismo que confere à produção do *phantasma*. Falha, no entanto, pelo excesso de desconfiança quanto à energia mobilizada pela percepção sensorial em si – energia denotada pelo próprio Aristóteles (1978, p. 42; 701b 18), justamente em *De motu*, ao dizer que “percepções sensoriais são em si uma forma de alteração”, enquanto a *phantasia* e a intuição procedem ao desejo, à afecção e ao movimento precisamente porque “têm a força das coisas de fato”. Além disso, como se daria essa “interpretação” (Nussbaum)? É preciso que sejam operações ainda interiores ao domínio sensorial, pois todos os animais sanguíneos as realizam – então por que chamá-las interpretação? Nesse ponto, “síntese” (Frede), ao menos, parece um termo mais adequado.

O mais interessante é que, ao se dar à *phantasia* o poder de unificar em significação, ao mesmo tempo confisca-se dela a potência que a faz tão impactante quanto “a coisa de fato”, caso contrário, ou a “coisa de fato” não teria impacto nenhum, ou o fato de a *phantasia* ser tão “agradável ou assustadora quanto a coisa de fato” seria irrelevante para a origem do movimento, e Aristóteles não teria por que mencioná-lo. Para a imaginação na experiência literária, esta qualidade aludida pelo filósofo é a mais relevante: a extrema energia mobilizada pela *phantasia* – tomada como qualquer forma de imagem sensorial e motora – produz alterações ou *pathoi* corporais e é suficiente para comover o animal à ação. Da leitura de Nussbaum e Frede, porém, quero conservar a noção de um dinamismo conferido à *phantasia*, em seu descolamento do objeto sensível, que entendo – afastando-me do *corpus* aristotélico – produzido por processos menos conceitualizáveis, pré-conscientes.

A partir desse *dinamismo* e desse *descolamento* em relação ao objeto original, é possível pensar no que chamei de *plasticidade* da imaginação. Essas três características estão relacionadas a dois aspectos que quero debater, com base na *phantasia* aristotélica. O primeiro deles é a questão da espontaneidade ou não da imaginação. O segundo é a relação entre esta e a memória. Nos textos de Aristóteles, as duas questões se interpenetram.

No trecho sobre a *phantasia* no *De anima*, é somente nas últimas linhas que Aristóteles dá a ver com mais clareza a hipótese de imagens involuntárias, ainda que apenas em outros animais, ou, no caso dos seres humanos, em caráter excepcional: “Por causa da duração das atividades de imaginação e sua semelhança com as percepções sensoriais”,

escreve o filósofo, “animais fazem muitas coisas, algumas, como no caso dos bichos, porque não têm pensamento [*nous*]; outras, como nos humanos, por meio da oclusão ocasional do pensamento, pela paixão [*pathos*], por doença, ou no sono” (ARISTOTLE, 2002, p. 56; 429 a 5). O caráter involuntário dá-se pela necessária *oclusão do pensamento*: qual seria o papel deste na *phantasia* senão o de evocá-la, no interior da própria operação *noemática*?

Frede (1995, p. 280) aponta na pluralidade de sentidos da palavra *phantasia* (em sua derivação etimológica de *phainesthai* ou *phantazesthai*) a origem da oscilação na caracterização da imaginação como algo passivo – próximo à sensação, sujeita às coisas – ou como ativo. A autora reflete sobre a adequação das possíveis traduções “*appearance*” (aparecimento) e “*imagination*” (imaginação) para evocar a diferença, não solucionada, entre imagens mentais em geral, e aquelas produzidas exclusivamente pela imaginação.

Em *Da memória e da recordação*⁷⁷, Aristóteles (2007, p. 29, grifos meus) afirma que a memória “não ocorre sem uma imagem” e que “pertence acidentalmente ao entendimento [*nous*], mas é uma *faculdade sensorial primária*”⁷⁸. Pertence, assim, “à mesma parte da alma” que a *phantasia*: as coisas que “são essencialmente os objetos da memória”, como objetos dos sentidos, “são também os de quando há imaginação”. Também como a *phantasia*, a memória “não é nem sensação nem concepção, e sim um estado decorrente de se haver tido um dos dois, ou um *pathos* resultante de um dos dois, quando há um passar de tempo”.

Qual seria, então, a diferença entre *phantasia* e memória? Aristóteles destaca com ênfase, e em diversos momentos, que a memória necessariamente tem como objeto algo que se manifestou no passado. Para Frede (1995, p. 285), essa explicação é suficiente: “Lembrar é ter diante de si uma imagem do passado *como* passado”. Já Bloch (2007, p. 63) considera que “imaginação e memória são essencialmente idênticas”. Desde os comentário de Tomás de Aquino, pela leitura de Avicenna, no século XIII, as fronteiras entre as duas faculdades já se mostravam imprecisas, ainda que o esforço para distingui-las fosse evidente: “Quando a alma se volta na direção de uma imagem como uma forma preservada na parte sensorial da alma, há um ato de imaginação ou *phantasia*”, escreve ele. “Se, entretanto, a alma se voltar para a imagem enquanto a semelhança de algo previamente visto ou entendido, isso pertence a um ato da memória.” Além disso, “a memória foca o interesse, enquanto a imaginação foca a forma apreendida pelos sentidos” (AQUINAS, 2005, p. 202-203).

⁷⁷ Embora no Brasil se costume traduzir o título do tratado por “Da memória e da reminiscência” (Περὶ Μνήμης καὶ Αναμνήσεως), considero inadequado o uso de “reminiscência”, por evocar uma ideia de lembrança vaga e sem contornos nítidos, o que estaria no polo oposto à ideia de ἀνάμνησις (*anamnesis*) para Aristóteles.

⁷⁸ Para Gregoric, uma dimensão responsável pela percepção e a imaginação, e suas operações de combinação.

Para Victor Caston (1996, p. 41), é para admitir a possibilidade de erro quanto à percepção originária que Aristóteles introduz o conceito de *phantasia*; com este, será possível lidar com estados da alma deslocados da realidade, já que a sensação simples, para o filósofo, não comporta o falso: “Imaginação, associação, memória [...], as paixões, e os sonhos, todos requerem a operação de um outro estado mental, que Aristóteles denomina ‘*phantasia*’”. Note-se, portanto, que, por um lado, *imaginação* e *memória* aparecem ambos como estados possibilitados pela operação da *phantasia*, que os excede, e, por outro, que agora ficamos carentes de uma definição para o que Canton chama de “imaginação”, como um dos estados operados pela *phantasia*. Os estados causados pela “oclusão do entendimento”, estados febris ou de insanidade, de paixões fortes, sonhos e devaneios, assim, podem ser entendidos não como formas de imaginação, mas estados diferentes cuja caracterização só é possível com base no conceito de *phantasia*, isto é, pelo aparecimento de imagens à alma.

É apenas com a diferenciação entre memória (*mneme*) e recordação (*anamnesis*) que a ideia de um estado passivo da primeira se dá a ver com mais clareza, um vez que nesta última é preciso que um impulso inicial ative o funcionamento da memória. Assim, “se um homem quer recordar, eis o que fará: procurará produzir um ponto inicial de movimento, a partir do qual o objeto que ele procura virá até ele” (ARISTOTLE, 2007, p. 39–41). Vemos que, como observa David Bloch (2007, p. 74), enquanto, ao pensar a memória, o filósofo se ocupa de questões conceituais, ao passar para a recordação a intenção passa a ser observar seus aspectos práticos. “A memória pertence à alma que sente, e a recordação à alma que pensa”, conclui o tradutor e comentador. O que nos interessa, particularmente, é como essa diferenciação nos permite propor, por sua vez, uma distinção entre memória involuntária e memória voluntária. Para Bloch (2007, p. 75), como a memória é definida como o aparecimento à alma de uma imagem cujo objeto de referência se encontra no passado, “lembrar é *estar* em um certo estado”, e não envolve nenhum processo de entendimento, enquanto a recordação aristotélica não é nada além desse processo. Logo, a memória pode ser entendida como uma dimensão latente, que entra em movimento sem intenção, ou por um esforço racional, definido pelo processo de recordação (*anamnesis*).

Cairia assim por terra a ideia de que a memória se distingue da imaginação (ou da *phantasia*) por aquela se voltar para o objeto passado *qua* passado: isso pode ser válido para a recordação, mas, se a memória é um “estar em certo estado”, o “passado *qua* passado” só pode ser entendido *ad hoc*, fora do próprio estado – em uma redução fenomenológica *avant la lettre*. Dentro do estado da alma, enquanto acontecem, imaginação e memória são – faço coro

a Bloch – “essencialmente idênticas”. Com isso, o caráter involuntário da memória é facilmente extensível à *phantasia*.

“Quase tudo, ou mesmo tudo, o que seres vivos fazem ou sofrem será a atividade do corpo e da alma juntos”, escreve Caston (2006, p. 318). A noção de *alma*, em Aristóteles, é bastante próxima, guardadas as proporções, à noção que propus para *consciência*, com destaque para a conexão entre alma e corpo. Passando o que vimos sobre *phantasia*, imaginação e memória para esses termos, e entendendo que as duas últimas operam de formas semelhantes e têm suas definições quase embaralhadas, a distinção entre elas – seja pelo viés do fluxo temporal, seja pela relação com o verdadeiro – é impossível. Isso possibilita o impacto do afetos produzidos pela atualização-movimento da imagem mental em lembrança e, aqui, justificam, a ideia de que, se imaginação não é convicção, tampouco é seu avesso ou sua ausência, implicando uma convicção (e a relação falso-verdadeiro) em suspensão. É precisamente esse caráter não específico da imaginação/*phantasia* que me interessa na conceitualização da imaginação como uma dimensão de produção de afetos na leitura literária.

Ler, lembrar e alucinar

Pensando a relação entre memória e imaginação, Fabricia Wallace Rodrigues recorre à distinção que o poeta polonês Czeslaw Milosz estabelece entre o que chama de “memória niilista” e a memória-imaginação, seu antídoto. Milosz (*apud* RODRIGUES, 2013, p. 61) escreve que há uma visão da memória, predominante desde Hegel, que a entende como trajetória e transforma o passado em “uma terra onde homens outrora vivos não são mais que sombras”. A imaginação surgiria então para Milosz, “soldada” à memória, para vivificá-la, isto é, para “insuflar vida às sombras” e declarar “guerra ao movimento em nome do momento”: momento como “instante único, insubstituível, *irrepresentável*, o pequeno detalhe que se inscreve *na suspensão do tempo*”, completa Rodrigues (2013, p. 61-62, grifos meus).

Talvez por sua irrepresentabilidade, talvez por sua suspensão no tempo, essa memória a que se solda a imaginação – o que, aqui, equivale a dizer *a imaginação*, simplesmente – se coloca como problema filosófico fascinante, ao mesmo tempo que seu domínio resiste à delimitação e seus efeitos recusam o escrutínio discursivo. Reflexões sobre o imaginário e a imaginação são permeadas, principalmente desde Husserl, por um enorme empenho para

distingui-los de outras dimensões e estados da consciência, em especial a percepção e a memória, mas também a alucinação. Trata-se de um esforço afim ao de não reduzi-la a imagens mentais, pois lembranças e projeções também poderiam ser consideradas como produtos ou produtores de imagens (ver GUAJARDO, 2015, cap. 2; JANSEN, 2010). Jean-Paul Sartre (2004), por exemplo, utiliza o termo “imaginário” (“*imaginaire*”), como domínio e qualificação de “imagens mentais”, que se estenderiam a outras modalidades, para se referir à contrapartida *noemática* da imaginação enquanto “função irrealizadora da consciência”.

A imaginação desperta também a ambição de caracterizá-la em relação a diferentes modos de pensamento reflexivo, carregando as definições de um caráter representacional convencional. Em um ambicioso artigo intitulado “*Twelve Conceptions of Imagination*” (“doze concepções de imaginação”), Leslie Stevenson (2003) elenca 18 diferentes definições e subdefinições de imaginação e, exceto pela concepção explicitada como “habilidade de sustentar imagens mentais” e as que se relacionam ao caráter “sensorial” das obras de arte, todas baseiam-se em habilidades do “pensamento” ou de produção de crenças ou de sentido. Para Stevenson (2003, p. 243), a concepção da imaginação como a habilidade de sustentar (*entertain*) imagens mentais será, ao menos a partir de Descartes e com a exceção dos empiristas ingleses, “apenas uma subespécie do pensamento ou representação”.

O que proponho, diferentemente, é pensar a imaginação acionada pela leitura literária como uma dimensão em que as fronteiras entre, de um lado, as imagens não ancoradas no factual passado e, de outro, as lembranças e mesmo as sensações perceptuais sejam reduzidas a nuances, o que permitiria o uso do termo “imagens mentais” sem nenhum obstáculo ou condição, a não ser a de que, por imagens, entendamos não apenas as visuais, mas as relativas a todos os sentidos e às percepções de movimento e extensão do corpo. Essa dissolução de fronteiras implica que as imagens disparadas pelo texto literário sejam pensadas com base nos efeitos afetivos que produzem sobre nossos corpos, e não por seu lugar específico dentro de um estudo quase taxonômico de estados de consciência. Já a fronteira entre imaginação e pensamento reflexivo deve ser pensada não mais como um continuum, e sim como uma oscilação constante entre a experiência de presença e a experiência de sentido.

A leitura literária produz, pela imaginação, excedentes de vida que resistem à redução em sentido, inserindo nossos corpos e seus afetos no mundo das coisas à nossa volta por meio dos efeitos produzidos pelas imagens. A passagem de estados de presença para estados reflexivos produz, assim, uma consciência nostálgica do desfalecimento desses efeitos e, por contraste, aponta para sua intensidade, perdida na conversão da sensação/emoção em sentido.

Insisto nesse ponto para explicitar ainda que, ao pensar a experiência literária, tenho sempre em mente as imagens despertadas espontaneamente.

A imaginação na fenomenologia: Husserl, Sartre, Ricoeur

Parto da fenomenologia husserliana, para propor, fora dela, o esmorecimento das definições rígidas dos estados de consciência não reflexivos. O método de Husserl, baseado na retomada reflexiva de estados de consciência – uma retomada autoconsciente – não pode dar conta da imaginação senão como um estado pré-reflexivo *como visto* de forma reflexiva. Husserl (2005, p. 606) afirma que, para diferenciar a imaginação da percepção, é preciso recorrer a um “como se” que equivale à presentificação da imagem de algo que não está perceptualmente disponível – mas é *como se* estivesse. A imaginação (*Phantasie*) seria, portanto, sempre definida em contraste com aquilo a que ela escapa, a reflexão.

Pensando, com Schutz e Luckmann, na transcendência entre diferentes mundos, o real da província da fantasia seria subjugado pelo real do mundo cotidiano e por seu estado de consciência sob alta tensão, que, na *epoché* husserliana, colocaria em parênteses precisamente o *real-atual da imaginação*, objetivando-a com uma experiência passada e pensada. Da mesma forma que os afetos, como a raiva mencionada alhures por Husserl, a imaginação seria sempre definida quando já em estado de evaporação. Pode-se argumentar, e é verdade, que a experiência da percepção, assim como a da memória, também só poderia ser investigada, fenomenologicamente, em sua forma *evaporada*.

O próprio Husserl (2005, p. 216) dá destaque à questão, ao notar que “quando imaginamos, vivemos nos eventos imaginados”. Usando a ideia de imersão, ele diz que, ao lermos um romance, “julgamos, sentimos, desejamos” com os personagens, “sem considerarmos se, no mundo cotidiano, faríamos os mesmos julgamentos” etc.. O mesmo acontece nas recordações: “Vivo na memória: fico submerso em uma situação passada [...], em julgamentos passados, desejos passados”. Essa submersão tem um aspecto de irrealidade: “[M]eramente estou submerso neles, não desejo de fato, não julgo de fato”.

O contraste com o real produzido pela autoconsciência é determinante da definição específica da imaginação. A percepção é a consciência de um objeto existindo agora, perdurando agora, aqui; e a memória é “a percepção como foi”, a consciência não apenas do objeto passado, mas de um objeto que foi percebido, “que me foi dado, em meu aqui e agora passados”. Enquanto a memória é, portanto, “uma modificação peculiar do passado”,

ancorada na mesma convicção de real, na imaginação o objeto aparece desde logo como imaginado, isto é, sem tempo ou lugar factuais (HUSSERL, 2005, p. 345).

Sartre, ao dialogar com a teoria husserliana sobre a *Phantasie*, também está determinado a negar veementemente uma possível interseção entre memória e imaginação. Ele entende que a crença de que uma imagem é *apenas* uma imagem está embutida no estado de consciência imaginativo, ou seja, ela afetaria a própria experiência viva da imaginação, distinguindo-a, justamente aí, da alucinação. Para Sartre (2012, p. 114), toda teoria da imaginação deve, primeiramente, levar em conta a “separação espontânea” que fazemos entre percepção e imagem mental, e, então, explicar a relação entre imagem e pensamento.

Com base da ideia fundacional de que imaginário é consciência, o francês propõe a diferenciação, já evocada por Aristóteles, entre imagens mentais – referentes a objetos inexistentes ou ausentes/alhures – e a lembrança via imagens pictóricas (quadros, retratos). O ponto de partida é husserliano: se toda consciência é *consciência de algo*, o que é esse *algo* na imaginação? Enquanto os quadros e retratos trazem à consciência os objetos originais, a imagem de algo ausente ou fictício vem embrulhada em um “certo nada” (*néant*), que a integra como a qualidade inexistente do objeto a que se referiria: “ Não importa quão vivaz, cativante ou forte a imagem, ela oferece seu objeto como não sendo” (SARTRE, 2004, p. 14).

Para Sartre (2004, p. 148-176), é só na alucinação e no sonho que a imaginação ultrapassa a ideia de uma consciência do objeto enquanto *nada*. Afinal, nesses estados, não há um “mundo” fora daquele posto à consciência, em que o objeto possa se dar como *não sendo*. É apenas, porém, na conclusão de sua investigação que o autor reconhece que a “apreensão do caráter de nada não pode ocorrer em uma revelação imediata”, mesmo em estados não alucinatorios, já que se dá na “livre sucessão de consciências” (SARTRE, 2004, p. 188).

Sobre essa espécie de tomada de domínio da imaginação sobre seu próprio objeto, no sonho e na alucinação, Iser (1993, p. 203) observa que a ideia de negação inerente ao objeto da imagem torna-se extremamente ambígua, com apenas uma solução bipartida sendo possível: “Enquanto o imaginário se manifesta em um ato que nega o mundo, ele permanece sob o controle de uma consciência [...] modificada rumo a uma consciência ideacional. Mas, quando as imagens tomam controle, a consciência é modificada em uma não atualidade”⁷⁹. Assim, quando a consciência ideacional, que dá sentido à imagem, deixa de controlar a

⁷⁹ Vale notar que o uso do termo “consciência” acessa uma entrada dupla na qual a autoconsciência sempre domina a consciência, mesmo que possa estar em estado latente. Só assim é possível compreender que o imaginário seja consciência e ao mesmo tempo possa estar sob controle da consciência.

imaginação, esta exclui o “mundo real” e, com ele, a possibilidade de distingui-la de outras manifestações imagéticas por meio do caráter de *nada*.

O problema é mais particularmente relevante ao se tentar diferenciar a imagem de um objeto ausente-porque-inexistente – sua experiência via imaginário – e a lembrança de um objeto. Sartre (2004, p. 13), ao afirmar que o postulado de ausência do objeto originário é constitutivo da própria imagem, e não um julgamento posterior, observa que, quando nos surge à consciência a *imagem* de uma pessoa querida e já morta, a imagem traz em si a intuição de sua ausência e a dor que vem dessa intuição: “Não há necessidade de uma ‘redução’ para que eu sinta a dor no meu coração: ela é parte da imagem, é a consequência direta do fato de que a imagem oferece seu objeto como um nada do seu ser”.

Mais adiante, ele diz que o problema da memória é “radicalmente diferente” do problema da imaginação: quando me lembro de algo, “não o postulo como um dado-ausente, mas como um dado-agora porém passado” (SARTRE, 2004, p. 118). Um objeto lembrado, assim, não é o objeto irreal da imaginação, mas o objeto real e passado da memória. Mas como distinguir qual é qual no exemplo acima: lembrança do rosto de uma pessoa morta (objeto real passado) ou imagem mental do rosto dessa pessoa (objeto irreal porque ausente)?⁸⁰ A diferença, afinal, estará sempre na dimensão da experiência pensada, e não do plano da experiência viva, da impressão presente. E é essa diferença que permite a Sartre usar uma lembrança como exemplo dos efeitos de um conhecimento embutido em uma imagem mental em geral, sem distinguir entre produto do imaginário ou da memória, e, depois, postular a radical diferença entre as duas formas de produção de imagens mentais.

Restam duas arestas a ser aparadas. A ideia de que o conhecimento sobre o status de ausente é interno à própria experiência viva do objeto imaginado (ou lembrado) está, seguindo o que venho dizendo, em desacordo com a ideia de que, no domínio da *Erlebnis*, seus afetos não podem ser produto de nada além do seu impacto em presença. Como eu poderia, então, justificar a inquestionável “dor no meu coração” que surge da lembrança da imagem de uma pessoa morta e que é bastante diferente do efeito afetivo que é disparado pela imagem de uma pessoa presente ou distante, mas ao alcance factível?

Recorro novamente a Schutz e Luckmann. O plano da imaginação e o da memória não têm a autonomia completa que caberia, por exemplo, ao plano da alucinação, estando sujeitos

⁸⁰ Propondo uma distinção semelhante, Simone Weil (1993, p. 224–225, 291–292) desprezava a imaginação por se ocupar “em vedar todas as fissuras por onde passaria a graça” divina, fissuras abertas pela dor real: “A presença do morto é imaginária, mas sua ausência é bem real; ela é doravante sua maneira de aparecer”.

à intervenção espontânea do sentido de real, do mundo cotidiano. Além disso, se entendemos que, em uma mesma experiência viva, concorrem diferentes estados de consciência, mais do que transcenderem umas às outras, as províncias de sentido se entremeiam, mantendo-se autônomas apenas em função de só uma ocupar, a cada instante, o foco da atenção – o que permite às demais produzir efeitos afetivos (com graus diferente de rastreabilidade). Assim, enquanto escrevo esta tese, ainda ouço o ressonar das minhas cachorrinhas, padeço do calor californiano e, de tempos em tempos, me vem à mente a imagem do escritório do meu orientador, com suas pilhas de livros. Do mesmo modo, ao ler um romance, enquanto pragmática e constantemente atualizo o sentido da narrativa, esta dispara imagens nas bordas da minha atenção, que contribuem para o sentido, porém também produzem efeitos de presença que, em instantes intensos, ocupam o foco da consciência.

É precisamente pela tensão entre esses diferentes estados de consciência – entre as diferentes províncias, fluidas, de real –, que a oscilação entre os níveis de crença ou conhecimento se dá. Em termos mais claros: levando em conta essa tensão e flutuação constantes, a “dor no coração” diante da imagem mental da pessoa querida e morta, que Sartre põe em questão, é causada, mais do que pelo conhecimento implícito de que a imagem tem uma condição de *nada*, precisamente pelo impacto produzido pelo choque entre o surgimento em imagem do rosto dessa pessoa e o conhecimento da realidade exterior. É o próprio Sartre, aliás, (2004, p. 227) quem propõe que a consciência de imagens “não se oferece com um pedaço de madeira que flutua no mar, mas como uma onda entre as ondas”. Qualquer um que já tenha vivido a dor da perda sabe que ela é ainda mais pungente quando, após o instante da emergência da imagem, sob baixo grau de tensão da consciência, esta se retesa recordando o conhecimento de que a pessoa está morta.

A ambiguidade que surge da argumentação de Sartre nada mais é do que fruto da tentativa de impor a mesma solução a diferentes questões. O que interessa a ele é desenvolver uma caracterização da imaginação como estado da consciência em contraposição aos demais estados, tarefa que só se pode realizar reflexivamente e “fora” do próprio estado. O que interessa a mim é uma fenomenologia impossível: pensar os efeitos das imagens mentais em si próprios, ou, ainda, a própria tensão entre esses efeitos e aqueles que surgem pela tensão entre o *mundo do imaginário* e o *mundo cotidiano*.

A segunda aresta caberia a Sartre suavizar. Mesmo se o objetivo for definir a imaginação *ex situ*, resta o problema da difícil delimitação entre lembrança e imaginário a partir de sua ancoragem de fato em experiências passadas, na medida em que nossas

lembranças são constantemente refabricadas em função do presente. Ainda que se fie na noção de crença implícita à experiência viva dessa imagem – ou seja, o que importa é que o sujeito creia na imagem como algo real-passado, e não sua existência passada real –, essa noção ao mesmo tempo traz a percepção passada, que dá origem à lembrança, a um terreno perigosamente próximo, para seus próprios propósitos, ao da alucinação. Afinal, se não há diferença entre a lembrança de algo que de fato se passou e a lembrança de algo que apenas cremos que se passou, tanto percepções quanto alucinações podem estar na origem da memória, e o real como condição para que a imagem seja considerada lembrança e não imaginação se esvanece. Com isso, o objeto que imageticamente se traduz em lembrança pode nada mais ser do que a emergência de algo irreal, produto da imaginação/alucinação.

Pode-se argumentar, e reconheço, que, mesmo modificada pela memória, a imagem lembrada sempre terá como eixo uma experiência passada fundamentalmente real, e que apenas detalhes seriam quase-alucinados pela distância temporal e afetiva. Em qualquer caso, essa nuance já poderia ser suficiente para questionar a convicção na ancoragem em uma percepção passada como único aspecto a distinguir memória e imagem não factual. O que dizer, então, de lembranças de rostos reais em ambientes incongruentes com eles, ainda que ambos – rostos e ambientes – sejam fruto de percepções reais passadas? Seja por seus afetos, seja pela difícil delimitação do caráter de realidade do objeto originário, imaginação e memória em muitos momentos e de diferentes modos se cruzam na consciência do indivíduo⁸¹.

Paul Ricoeur (2000, p. 5-6) afirma que a fenomenologia da memória encontra uma “aporia assustadora” ao partir da questão “o quê?” e encontrar como resposta uma imagem. A confusão decorre não só da linguagem cotidiana como também da tradição filosófica – tanto do empiricismo inglês quanto do racionalismo cartesiano –, que faz “da memória uma província da imaginação” e, logo, passível de suspeita. O “curto-circuito” entre um e outro estado, para Ricoeur, se dá sob o signo da associação de ideias: “Se as duas afecções são unidas por contiguidade, evocar uma – imaginar – é evocar a outra, dela lembrar”. Para o francês, o que é assombroso nessa tradição do pensamento sobre a memória é sua não associação com a apreciação da passagem do tempo. Mais uma vez, portanto, um fenomenólogo parece recorrer a uma distinção “eidética”, termo usado por ele próprio, entre os dois modos conscientes: trata-se, diz Ricoeur (2000, p. 6), de uma diferença entre duas intencionalidades: de um lado, o

⁸¹ A neurociência vem afirmando, em termos de funcionamento do córtex, a sobreposição das duas funções em uma mesma região, o hipocampo. Um estudo mostrou, por exemplo, que pacientes com amnésia também têm dificuldades em compor, a partir de instruções verbais, cenários ricos em detalhes (ver MILLER, 2007).

fantástico, o irreal, o possível, o utópico; de outro, uma realidade anterior, em que “a anterioridade constitui a marca temporal do ‘lembrado’ enquanto tal”.

Ricoeur (2000, p. 7) reconhece que não basta se ater a uma operação dupla de especificação da memória e da imaginação e que é preciso haver na experiência viva da memória, em si própria, um aspecto irreduzível que explique a persistência da confusão entre os dois estados, que se operam sob o modo de “*devenir-image*”. Se o entrelaçamento está presente desde a filosofia antiga – com o *eikon* platônico e a apresentação de uma coisa ausente, ou com as muitas formas sob as quais aparece a *phantasia* de Aristóteles –, Ricoeur (2000, p. 19, grifo meus) pretende estabelecer uma distinção “irreduzível” a partir da frase chave deste último: “A memória é do passado”, pois é “‘na alma’ que se diz que ouvimos, sentimos, pensamos, *anteriormente* (*proteron*), alguma coisa”.

O que complica a investigação é, justamente, pensar essa “coisa”. Com base nesse complicador, Ricoeur (2000, p. 29) afirma que uma fenomenologia da memória deve ser, especificamente, uma fenomenologia da lembrança (*du souvenir*), isto é, do objeto da memória, mais do que da memória como operação. Podemos, inclusive, falar de muito tipos e graus de distinção, já que as lembranças podem ser nítidas e específicas ou ter bordas mais fluidas, o que leva à questão: em meio à diversidade de formas de *souvenirs*, qual é o lastro comum que faz com que os reconheçamos como sendo “do passado”? Ricoeur (2000, p. 30) entende que o maior obstáculo ao entendimento da memória é a “*hubris* da reflexão total”, que, pela linguagem, “quer colocar de forma inelutável a fenomenologia no caminho da interpretação, e então da hermenêutica”, enquanto os fenômenos da memória, apesar de tão próximos a nós, impõem, por seu caráter afetivo, uma resistência obstinada à contemplação reflexiva (RICOEUR, 2000, p. 29). Assim, para Ricoeur (2000, p. 58, grifo meu), é mesmo apenas “o ter-sido [*l’ayant-été*] do passado lembrado, referente definitivo da lembrança em ação” o traço que pode ser identificado como comum a todas as lembranças. Ele aponta, à vista disso, para “um corte entre o irreal e o real (seja ele presente, passado ou futuro)”.

Ricoeur recusa a solução mais simplista de Sartre, de que há “um nada” inerente à imagem imaginada, por oposição a um objeto originário passado na lembrança. O desafio que o primeiro se impõe é justamente o de localizar, de modo preciso, onde se dá esse traço intrínseco do *ayant-été*. Apoiado em Bergson, ele parte da intuição de que se pode localizar a qualidade intrínseca à memória na formação da imagem, isto é, na transição do um estado pré-consciente, pensado aqui como uma hipotética “lembrança pura”, à lembrança-imagem

manifesta; esta transição se dá como a “passagem do virtual ao efetivo” ou “a condensação de uma nebulosa ou a materialização de um fenômeno etéreo” (RICOEUR, 2000, p. 63).

Ainda assim, Ricoeur (2000, p. 64-65) reconhece que o imaginário cria uma “armadilha” para a memória, que atrai as lembranças para o terreno da imaginação em uma “sedução alucinatória”. Para isso, o autor estabelece um paralelo entre, de um lado, a função irrealizante da imaginação e a força alucinatória, e, de outro, a memória e a imaginação. O paralelo se localiza, no primeiro caso, no meio do caminho entre ficção e alucinação e, no segundo, na transição entre a “lembrança pura” e a “lembrança-imagem”. A sedução alucinatória nasce da potência da imagem como “algo que se coloca diante dos olhos, em uma função “ostensiva”, que “mostra, dá a ver, faz ver” e, ao mesmo tempo, “constitui uma [...] perda de confiabilidade por parte da memória” (RICOEUR, 2000, p. 65-66).

A solução encontrada por Ricoeur (2000, p. 66) provém do entendimento de que há na lembrança-imagem “uma demanda específica de verdade”, implicada na própria visão da “coisa” passada, vista, ouvida, sofrida, apreendida. Essa demanda, que o francês denomina “fidelidade”, estabelece a memória como “grandeza cognitiva”, distanciando-a da imaginação. Essa resposta tem em sua origem, também, uma rejeição de Ricoeur (2000, p. 25-26) a uma tendência de abordar a memória por suas deficiências e disfunções, quando ele próprio quer se dedicar às “capacidades de que a memória é a efetuação ‘feliz’”, afinal, só reclamamos as falhas da memória porque esperamos dela uma reconstituição eficiente do passado: “Ninguém sonharia em criticar a imaginação por não ser fiel à realidade”.

A demanda por se impor em “fidelidade” tem, como fundamento, o deslocamento no tempo em contraposição à ruptura radical entre real e irreal. Insisto, contudo, que, no terreno dos afetos, não há passagem de tempo intrínseca à imagem, em função de uma outra aporia temporal: o devir-imagem não se dá na duração do tempo, e sim constitui uma instantaneidade. A passagem de tempo, aliás, contribui apenas para seu esvanecimento. Aquilo que causa o impacto da memória é precisamente a diminuta fissura temporal em que a atualização da imagem se dá em imagem-do-passado. Vale, portanto, lembrar a distinção entre possibilidades de mobilização dos afetos, isto é, 1) como sensação primeira, instantânea, sensual, com a autoconsciência reduzida a um mínimo, e 2) como um efeito à margem da atenção autoconsciente. O fato de nenhum desses estados – memória, imaginação – poder ser delimitado permite falar desse deslocamento semi-instantâneo, esse susto, essa perturbação.

Memória e imaginação na literatura

A literatura em muitos momentos faz dessa confusão entre lembrança e imaginação seu objeto. Já mencionei a definição que Michel Laub faz de “afetar” como o “sentir intensamente, como algo palpável e presente”. O trecho, tomado inteiro, expõe dois dos três eixos principais de seu *Diário da queda*: “Se na época me perguntassem o que me afetava mais, ver o colega daquele jeito ou o fato de meu avô ter passado por Auschwitz, e por afetar quero dizer sentir intensamente, como algo palpável e presente, uma lembrança que não precisa ser evocada para aparecer, eu não hesitaria em dar a resposta” (LAUB, 2011, p. 13). Os dois eixos: 1) a queda, em sua comemoração de aniversário, de João, colega não judeu do narrador, provocada por este e seus amigos judeus, e que quase deixa o aniversariante inválido; e 2) a tomada de conhecimento sobre o passado do avô, judeu, na Alemanha nazista. No momento referido, o que o afeta mais é “o colega daquele jeito”, “de colete ortopédico por baixo do uniforme no frio, no calor”. Mas a obra é tecida, como um romance de formação feito de fragmentos, pela aproximação dos dois eixos, e a um terceiro: a relação do narrador com a doença de Alzheimer do pai, e deste, por sua vez, com seu próprio pai, o sobrevivente de Auschwitz que se mata décadas depois da chegada ao Brasil.

Ao fim e ao cabo, é a teia afetiva que envolve, metonimicamente, as três quedas: a agressão a João, a tragédia do avô, morto antes de ele nascer, e, entre ambas, a relação com o pai, são apresentadas em lembranças íntimas ou histórias contadas a ele, que compartilham um espaço emocional pela potência de presença que assumem. A queda de João é retomada em múltiplos fragmentos, em tons que vão de um relato seco à rememoração do estado de consciência do narrador no instante do incidente:

Praticamente todos os meus colegas fizeram Bar Mitzvah. [...] Naquele ano era comum jogar o aniversariante para o alto três vezes, um grupo o segurando nas quedas, como numa rede de bombeiros – nesse dia a rede abriu na décima terceira queda e o aniversariante caiu de costas no chão. (LAUB, 2011, p. 10)

Eu sonhei muitas vezes com o momento da queda, um silêncio que durou um segundo, talvez dois, um salão com sessenta pessoas e ninguém deu um pio, e era como se todos esperassem um grito do meu colega, um grunhido que fosse, mas ele ficou no chão de olhos fechados até que alguém disse para que todos saíssem de perto porque talvez ele houvesse se machucado, uma cena que me acompanhou até que ele voltasse à escola. (LAUB, 2011, p. 13)

O suicídio do avô é urdido numa sequência de fragmentos, em que a descoberta do corpo pelo filho e a relação imediata entre esse momento e Auschwitz surgem com a força da espontaneidade, em movimento duplo, para o pai e o narrador. Este, nessa sequência, costura os três eixos, em uma linguagem que produz sentido às bordas do e pelo excesso de presença:

24.

Aos catorze anos é quase impossível você acordar às sete da manhã [...], se você não for acordado por um sonho ou pressentimento ou barulho, e todas as vezes em que meu pai falou de Auschwitz acho que ele lembrou exatamente desse dia, meu pai abrindo os olhos (Auschwitz) e pulando da cama (Auschwitz) e abrindo a porta do quarto (Auschwitz) e hesitando ao lembrar o escritório (Auschwitz) onde meu avô tinha passado a noite e todas as noites desde que se viu derrotado por essas lembranças.

25.

Aos catorze anos eu bebi uísque sozinho no quarto porque também comecei a me ver diante dessas lembranças. Elas estavam nos desenhos de Hitler, nos bilhetes sobre a mãe de João, na certeza de que por causa deles eu nunca mais poderia ser amigo de João, [...] e seguiria a vida sem nunca mais saber o que foi feito de João, se ele está vivo (Auschwitz), se continua em Porto Alegre (Auschwitz), se teve filhos (Auschwitz) [...].

26.

[...] e não era possível que o estampido seco (Auschwitz) vindo do escritório (Auschwitz) onde meu pai afinal entrou (Auschwitz) [...] não fosse exatamente o que meu pai imaginava (Auschwitz), aquilo que ele confirmou ao enxergar pela brecha da porta os cabelos brancos do meu avô e a cabeça dele caída junto com os braços e o tronco e o corpo inteiro sobre a escrivaninha. (LAUB, 2011, p. 103–104)

O real, feito de memória e imaginação, emerge em presença, pela linguagem, com a força necessária para a composição do sentido para a formação do narrador de Laub. Enquanto isso, em *A paixão segundo G. H.*, de Clarice Lispector, é a potência de presença da lembrança que possibilita o rompimento com a linguagem e, assim, a irrupção do real que a narradora entende como uma resistência à relação reflexiva com o mundo. Por isso, ao falar, anteriormente, de *G. H.*, destaquei o “desejo, a princípio frustrado, de não transcendência”: “A transcendência era em mim o único modo de alcançar a coisa?”, se questiona ela, após ter comido a barata “como um sonâmbulo”, com os “olhos fechados em vertigem”, restando depois “a vaga lembrança de um horror, [do qual] só me ficara a *idéia*” (LISPECTOR, 1964, p. 199–200, grifo meu). Com a memória, porém, o desejo se cumpre em efeito:

Até que a lembrança ficou tão forte que meu corpo gritou todo em si mesmo.

Crispei minhas unhas na parede: eu sentia agora o nojento na minha bôca, e então comecei a cusír, cuspir furiosamente aquêlo gôsto de coisa alguma, gôsto de um nada que no entanto me parecia quase adocicado como o de certas pétalas de flor, gôsto de mim mesma.

[...]

Só parei quando compreendi com surprêsa que estava desfazendo tudo o que laboriosamente havia feito, quando compreendi que estava me renegando. E que, ai de mim, *eu não estava à altura senão de minha própria vida.* (LISPECTOR, 1964, grifo meu)

Todavia, o encontro da memória com a imaginação, assim como o potencial de afetos intensos desta, não acontece, ou muito se reduz, no caso da imaginação voluntária. Como ato intencional – no sentido trivial e no sentido husserliano –, esse tipo de imaginação tem seus efeitos sob mais controle e mais circunscritas suas fronteiras.

Voltemos, com isso, a Sartre. Quanto à posição do imaginário em relação ao pensamento, ele propõe a noção de “conhecimento imaginativo”, que aparece justamente quando se dispõe a pensar a atividade da imaginação na leitura de um romance. Sartre (2004, p. 63) diz encontrar apenas uma “pobreza de imagens” a acompanhar a leitura: seriam “poucas e incompletas” e, em sua maioria, apareceriam apenas “quando o leitor recua e lembra os eventos do capítulo anterior, sonha com o livro etc.”; seriam sintomas de interrupções e “fracassos da leitura”, esmaecendo quando o leitor está absorto no texto.

Sartre reconhece que a ausência de imagens na leitura seria um contrassenso quando se pensa nas emoções que ela provoca. Como se explicaria sua força senão como efeito das imagens produzidas pela leitura? É aí que entra o “conhecimento imaginativo”, que ele define, como um “amanhecer” interrompido da imagem. Diferente de uma conexão vazia com o texto literário – realizada em termos de relações e regras, abstratamente –, o leitor encontraria nos signos verbais do texto uma “superfície de contato” entre ele próprio e o mundo imaginário e se encontraria “na *presença* de um mundo”. Esse contato, no entanto, não se daria por meio de uma consciência de imagens completa, mas de um *conhecimento imaginativo*: uma consciência que “busca transcender a si própria”, postulando “seu conteúdo como existente por meio de uma certa densidade do real que serve como seu representante” e que “se apresenta como um esforço em determinar algo, como um desejo de alcançar o intuitivo, como uma *espera* por imagens” (SARTRE, 2004, p. 66, grifo meu).

Sartre desenvolve a ideia de conhecimento imaginativo – o *amanhecer interrompido de imagens* – porque intui que compomos uma contrapartida em presença, que escapa às relações reflexivas, do que o texto sugere por meio de seus signos. Porque essas imagens se

dão na periferia da experiência de leitura, ele só pode vê-las como interrompidas, ou como desejos, esforços que não se completam, mas são suficientes para despertar emoções no leitor. Creio, porém, que se trata de imagens “totalmente desabrochadas”, mesmo que voláteis e, curiosamente, é o próprio Sartre quem dá direção à minha defesa. É de sua leitura do *Estudo Experimental da Inteligência* do psicólogo francês Alfred Binet, publicado em 1903, que aquele desenvolve a ideia de conhecimento imaginativo. Binet chama as construções sensoriais imaginárias que fazemos ao lermos um romance de “imagens latentes”, termo que Sartre (2004, p. 64) recusa, apontando que “uma imagem é uma consciência” e que uma “consciência latente seria uma contradição em termos”. Vejamos o relato de Binet:

Temos, ao ler, imagens bem mais precisas do que supomos ter. São imagens de posicionamento, de encenação. Ao lermos uma descrição que nos interessa, por exemplo em um romance de aventuras, situamos os atores uns em relação aos outros, e instalamos o cenário; tudo isso sem parar para pensar, sem intenção; e em seguida, ao perguntarmos ao leitor se ele representou para si mesmo uma encenação do romance, ele declara espontaneamente que não; é preciso desenhar para ele um mapa da cena, dizer a ele que tal personagem chega pelo fundo, para que logo ele tome consciência de sua encenação pessoal, que está em contradição com aquela que apresentamos a ele. (BINET, 1922, p. 132)

Binet reproduz então o depoimento de um indivíduo sobre sua experiência de leitura (e “encenação” imaginária) de *Os três mosqueteiros* (Alexandre Dumas, 1844) e conclui que o exemplo demonstra a importância da construção de imagens na leitura. “Digo: imagens. Trata-se de fato de coisas vistas, de imagens visuais, e não de fala interior. Podem, portanto, se produzir em nós, *sem que prestemos grande atenção*, muitos desenvolvimentos imaginativos” (BINET, 1922, p. 134). Releve-se o apego à dimensão visual e um tanto esquemática das imagens, e Binet acerta o alvo com sua ideia de *latência*. Ao não reconhecer a distinção entre *atenção* e *consciência*, Sartre afirma que uma imagem é uma consciência, e não que esta surge em um estado imaginativo em tensão com estados reflexivos e perceptuais. Essas imagens *latentes* vão produzindo no leitor efeitos para além do que ele percebe como no centro de sua atenção, ocupado frequentemente por estados reflexivos.

Castoriadis e a imaginação radical

Se, como Iser (1993, p. 206) nota, em Sartre a imaginação ainda é dependente da consciência intencional, com o filósofo e psicanalista Cornelius Castoriadis, ela passa a ser a

“imperscrutável” pré-condição de toda operação consciente, com a noção de “imaginação radical”, cuja definição não é simples, tanto por sua originalidade quanto por se confundir como o que nos acostumamos a pensar sob outras denominações. O próprio Castoriadis (2005, p. 274, p. 369), ao conceituá-la, em seu aspecto “psíquico e somático”, parte do inconsciente freudiano, com a qual ela acaba por se emaranhar, ambos sendo definidos do mesmo modo, como um “fluxo representativo/afetivo/intencional indissociável”.

Em outras palavras, a *imaginação radical* é tudo aquilo que a psique propõe e cria e tudo aquilo de que se apropria e que transforma, desde o contato com o mundo exterior. Duas perguntas se seguem: o que seria, para ele, o inconsciente? E em que consistiria o aspecto corporal dessa imaginação? Por fim, o que seriam as qualidades que ele evoca ao afirmar que ela é um fluxo *representativo, afetivo e intencional*? Tentarei destrinchar cada uma dessas noções para compor um quadro mais preciso da teoria de Castoriadis e apontar como ela será importante não só para refletirmos sobre a atividade da imaginação na leitura como para repensarmos, mais tarde, a ideia de representação.

Quando o autor pensa a *phantasia* aristotélica, ele observa que a caracterização que se fez da imaginação desde então, e que dominou o conceito até pelo menos o final do século XX, é afim ao que ele chama de “imaginação secundária”, aquela “imitativa, reprodutiva ou combinatória”⁸². Castoriadis (1997a, p. 320) destaca que, nos capítulos 7 e 8 do livro III do *De anima*, Aristóteles introduz a noção de uma imaginação que é condição para todo pensamento: uma imaginação “primária”, ou “radical”. Agora, as imagens são pensadas quanto ao seu papel para e em sua relação com o entendimento: “para a alma pensante”, os *phantasmata* são como “sensações sem matéria”, necessárias para que alguém possa conhecer qualquer coisa (ARISTOTLE, 1984, p. 63; 431 a 15; p. 65, 433 a 8). Antes, porém, de se tornar entendimento, a imaginação não conhece verdadeiro ou falso, certo ou errado: ela “é rebelde quanto à determinância”, no dizer de Castoriadis (1997b, p. 214). É por esse caráter aporético, que faz com que ela resista ao poder de nomeação, que o autor entende que a imaginação é frequentemente escanteada a um ponto cego do debate filosófico, ou interpretada apenas em termos de seus produtos e manifestações, ou seja, das imagens

⁸² Castoriadis aponta alguns momentos do pensamento ocidental moderno, em que houve uma resistência à dominância dessa “imaginação secundária”, como em Kant, com a imaginação entendida como o poder de apresentar o ausente à intuição. Castoriadis afirma, porém, que a insurgência de uma concepção de imaginação mais radical foi sempre encoberta por uma renovação do conceito de “imaginação secundária”; no caso de Kant, foi Hegel que, em um gesto de “banalidade estarrecedora”, reafirmou a “imaginação como recombinação seletivas de dados empíricos” (CASTORIADIS, 1997b, p. 215).

mentais. Assim, diz ele, mesmo quando se fala em imaginação como criatividade, é uma criatividade instrumentalizada, como no caso da criação artística.

A imaginação primária é radical porque, precedendo toda diferenciação entre real e fictício, é a própria condição para que a “‘realidade’ exista para nós – exista *tout court*, e exista como de fato existe” (CASTORIADIS, 1997a, p. 320). Isso porque, para ele, a imaginação radical é uma espécie de dimensão que se forma inconscientemente a partir das representações que emergem do contato com o mundo exterior e que são acompanhadas de afetos e inseridas em um processo intencional, como desejos. Mas a imaginação radical não é apenas esse complexo de representações, afetos e desejos: ela é o processo em si de produção e transformação deles, a capacidade de transformar o mundo em imagens, e dentro desse processo, produzir suas próprias imagens, em um modo de representação “inicial”, ou originária. Essa capacidade e essa representação inicial são condições fundamentais para que não apenas se forme um mundo para cada pessoa, mas também que se forme um imaginário social, compartilhado (CASTORIADIS, 2005, p. 282 e seguintes).

Para entender essa forma radical de imaginação é necessário portanto rever o conceito de representação – provavelmente a reviravolta conceitual mais significativa da obra do grego-francês. É preciso aqui debulhar da noção tradicional de representação toda a sua camada de sentido discursivo, e não apenas isso: a representação de Castoriadis (2005, p. 283) não é a re-apresentação de algo à consciência, mas “um modo de ser único e irreduzível” e “a organização de algo em e através de sua própria figuração, de seu ‘estar colocado em imagens’”. Se, por um lado, essa representação pressupõe certa receptividade de impressões e uma capacidade de ser afetado por elas, ela não se sujeita a uma lógica identitária e determinística, isto é, não há objetos reais que correspondam a cada imagem, tampouco experiências que se identifiquem com representações psíquicas. Representações são, assim, imagens ou formas que o inconsciente produz no interior de si próprio ou quando confrontado por objetos e experiências, e não traduções, reflexos ou interpretações desses objetos e experiências. Não existem em formas distintas e não têm fronteiras umas entre as outras.

Inconsciente e imaginação radical são para Castoriadis (2005, p. 281) quase sinônimos: aquele é “o produto e a manifestação contínua” deste, e “seu modo de ser é o de um magma”. Nesse magma, representações, afetos e desejos existem em movimento e transformação contínuos, e é apenas em uma distância discursiva, alheia a esse espaço primordial, que uma representação pode ser descolada dos afetos e desejos que lhe aderem. Emprestando o inconsciente freudiano, Castoriadis (2005, p. 274) destaca que se trata de uma

dimensão em que não há “tempo nem contradição”, isto é, em que contrários coexistem e não há nenhum limite, nem mesmo o da mortalidade. Nessa dimensão, a representação existe como intenção pura, operando apenas para fora dela mesma como fonte das operações lógicas e de suas relações espaciais e temporais (ver ADAMS, 2011, p. 96). Para o imaginário radical, não há índice de realidade ou verdade; logo, não pode haver teste de realidade ou de racionalidade; não há representações de palavras como algo que poderia transmitir algum tipo de racionalidade; não pode haver simbólico” (CASTORIADIS, 2005, p. 293).

Esse magma de representações, afetos e desejos existe, portanto, em um modo que só é possível antes de qualquer lógica identitária ou “conjuntista” (“*ensembliste*”). Castoriadis (2005, p. 343) percebe o embaraço e o paradoxo de tentar conceituá-lo em linguagem, propondo, “para ajudar”, apenas o seguinte enunciado: “Um magma é algo a partir do qual se pode extrair (ou no qual se pode construir) um número indefinido de organizações conjuntistas, mas que não pode jamais ser reconstituído (idealmente) por uma composição conjuntista (finita ou infinita) dessas organizações”. O autor ressalta que a constituição magmática é distinta de um caos ou de uma confusão de ideias, sendo uma massa de “presentificações [*Vorstellungen*] de algo sobre o qual nada pode ser dito a não ser por meio de outra presentificação, sobre a qual o discurso estará eternamente aberto, mas a que certamente não é ‘idêntico’” (CASTORIADIS, 1997a, p. 323-324)⁸³.

Essas representações *radicais* são imagens pré-lógicas e plásticas, em estado permanente de fusão e indissociáveis de afetos e desejos; são elementos que produzem e são produzidos pela imaginação radical, sendo singulares para cada ser. Mesmo que nossos sentidos e seus componentes lógicos sejam essencialmente similares, os produtos que emergem deles são “decisivamente co-criados pelo ‘interior’” e, assim, mesmo a imaginação sensorial, com sua dimensão corporal, é singular (CASTORIADIS, 1997a, p. 327).

É importante fazer a ressalva de que o estado de magma das representações não exclui delas suas significações, porém estas não têm a determinância, ou a estabilidade, como modo de existência. Ao contrário, “uma significação é *indefinidamente* determinável [...], sem que, por isso, seja determinada” (CASTORIADIS, 2005, p. 346). Nesse sentido, Iser (1993, p. 210) entende a imaginação radical como o “outro” da precisão semântica e, então, como a transformação sempre potencial do sentido. A determinância é, como as imagens, somente um

⁸³ O apreciador de Tarkovski poderá se lembrar do planeta oceânico *Solaris* – do filme homônimo de 1972 –, em que cientistas são confrontados com imagens materializadas de seus inconscientes, sob a influência do planeta, cujo visual, criado pela mistura de acetona, alumínio em pó e tinta, remete a um movimento magmático.

produto, que pode ser desfeito, jogado fora, transformado. As significações são imaginárias justamente porque não são nem racionais (“não podem ser ‘construídas de forma lógica’”) nem reais (“não podem ser derivadas das coisas”) (CASTORIADIS, 2010, p. 48).

A significação de cada imagem não é algo que adere à realidade ou que se desdobra em função dela. Para Castoriadis (2005, p. 336), o mundo existe apenas na medida em que sua configuração psíquica existe. Um sujeito que tivesse apenas sua percepção, entendida como o meio de acesso sensorial às coisas do mundo, “não teria percepção nenhuma: ele seria completamente engolido pelas ‘coisas’, achatado por elas, esmagado contra o mundo, incapaz de deslocar seu olhar e, assim, igualmente incapaz de fixá-lo no mundo”.

O inverso, no entanto, também é verdadeiro: as representações, e, com elas, o imaginário radical, existem porque há um exterior que confronta a psique. Os dados recebidos pelos sentidos estão sempre emaranhados com aquilo que “não é dado”, isto é, que é criado pelo imaginário, em “uma multidão de sombras que, longe de constituírem aquilo que simplesmente ‘não poderia existir’, têm, cada uma, um modo de existência diferente daquilo que se vê”. O fluxo representativo e o imaginário têm primazia ontológica, sendo condição do “real”: há “coisas”, isto é, espessura, densidade, fixidez, resistência ou mobilidade “do lado de fora”, apenas porque também há espessura e profundidade, e, como contraface, flexibilidade, fluidez e persistência “do lado de dentro”. Castoriadis (2005, p. 336) usa sempre *dedans* e *dehors* entre aspas, uma opção que manifesta o questionamento das fronteiras entre nossas consciências (meu termo) e as coisas do mundo. É por isso que não há possibilidade de se pensar o imaginário radical enquanto condição de real por um viés solipsista.

Com efeito, Castoriadis (2005, p. 347-348) afirma que a existência radical das significações, apesar de intuída por filósofos e linguistas, é frequentemente dissimulada sob distinções superficiais, como entre linguagem normal e linguagem figurada, ou denotação e conotação, quando a distinção que ele propõe é entre “o aspecto identitário-conjuntista do significado e a significação total”. Assim, diz ele, os chamados tropos nada mais são do que tropos particulares, ou tropos de segundo grau, já que “toda expressão é essencialmente trópica” e “toda linguagem é o abuso da linguagem; não existe um uso da linguagem que seja o uso adequado” (CASTORIADIS, 2005, p. 351).

O signo é, igualmente, apenas um “suporte material-abstrato” – “material enquanto isso ou aquilo determinados, abstrato porque comporta algo para além disso ou daquilo” – que permite fixar e estabilizar o fluxo representativo para que a imaginação radical possa se configurar em pensamento racional e linguagem (CASTORIADIS, 2005, p. 337). Com isso,

mais uma vez, aquilo que, na superfície do contato com o mundo e com o outro, encontra apenas um lastro agudo de contato, no imaginário explode em um magma de significações, que existem em densa *conexão* umas com as outras.

Se a proposta de Castoriadis claramente ampara – com a ideia de um fluxo de representações e afetos que constituem um mundo para o indivíduo – o meu intuito de encontrar uma dimensão consciente em que possamos “retornar às nossas casas”, a associação entre imaginário radical e inconsciente cria um problema a ser resolvido: como acessamos, se é que acessamos, as representações no estado de magma? Isso equivale a dizer: como, de fato, adentramos o mundo indistinto de representações e afetos? Ou, em outro vetor, como o aspecto magmático das representações poderiam irromper à consciência?

Caso nos atenhamos ao fato de que o autor parte da noção de inconsciente desenvolvida por Freud em sua primeira teoria sobre o aparato psíquico – isto é, o inconsciente como um dos sistemas desse aparato, aquele que compreende os conteúdos reprimidos –, deveremos considerar, a princípio, que estes últimos não podem acessar o sistema consciente a não ser em formações parciais, filtradas por mecanismos de censura, ou em sonhos e como sintomas neuróticos (ver FREUD, 2010b; LAPLANCHE; PONTALIS, 1973, p. 474). Mas o criador da psicanálise também diz, simplesmente, que consciente é a “ideia que se acha presente em nossa consciência e da qual nos apercebemos”, enquanto “as ideias latentes, se tivermos motivo para supor que existem na psique [...] serão designadas com o termo ‘inconsciente’”. Inconsciente receberá, assim, deste primeiro Freud (2010a, loc. 3811-3814, 3924-3925), uma definição tautológica, sendo o sistema identificado “pela marca distintiva de serem inconscientes os processos que o compõem”.

De qualquer modo, ele afirma que esses processos, a não ser nos sonhos e neuroses, “são incognoscíveis, e também incapazes de existência”, já que ao sistema inconsciente se sobrepõe desde logo o pré-consciente, que controla o acesso não só à consciência como à mobilidade (FREUD, 2010b, loc. 1661-1665). Há, porém, exceções entre os derivados dos impulsos instituais que, organizadas, não são sonhos tampouco estados neuróticos, e sim as “fantasias dos normais”. Estas, diz Freud (2010, loc. 1711-1720), permanecem reprimidas, sem se tornar conscientes: “Chegam perto da consciência, não são incomodadas enquanto não possuem um investimento intenso, mas são rejeitadas assim que ultrapassam um certo grau”. Laplanche e Pontalis (1973, p. 316–317) destacam que o tratamento dado pelo austríaco à fantasia é bastante errático, especialmente pelo entrelugar que ocupa entre os sistemas: às vezes, ele parece falar de devaneios pré-conscientes, subliminais, em que o sujeito se deixa

absorver e que podem ou não ser recuperados reflexivamente. Nesse sentido, os autores afirmam que a problemática da distinção entre a fantasia consciente e a inconsciente é interessante precisamente por mostrar as flutuações entre um e outro tipo.

Castoriadis (2005, p. 281–282) observa, aliás, que a importância denotada por Freud em relação ao papel da fantasia na psique e a relativa autonomia atribuída por ele aos processos fantasiosos apontam para estes como “componentes inexpugnáveis da vida psíquica profunda”. Isso leva o autor a afirmar que a parte essencial da obra de Freud é a “descoberta do elemento imaginário da psique”, por meio da qual ele “revelou as dimensões mais profundas” do que Castoriadis viria a definir como “imaginação radical”. Este lembra, contudo, que a pesquisa freudiana foi desenvolvida em meio a uma atmosfera positivista, podendo-se concluir que grande parte de sua obra leva a reduzir, cobrir ou ocultar, novamente, esse papel do imaginário – termo que, aliás, não aparece em Freud.

Não obstante, a minha questão persiste: se o que já vimos sobre a imaginação radical de Castoriadis procura explicar a relação da fantasia com os outros componentes da vida psíquica, ainda resta saber como se dá a emergência da imaginação à superfície. Embora não tenha o intuito de recuperar a história do conceito de fantasia em Freud, gostaria de me voltar para a provocação de Laplanche e Pontalis sobre a relação íntima que inconsciente e consciente mantêm nos processos fantasiosos. Já ficou claro que uma forma de estabilização do fluxo de representações se dá pelo pensamento e pela linguagem, por meio das determinações e configurações sociais que se chocam ao magma representativo e fixam momentaneamente uma significação. Como se daria, por outro lado, a irrupção, mesmo efêmera, das imagens-representações em um modo alheio ao racional-discursivo?

Lembro a afirmação de Freud de que as fantasias “chegam perto da consciência” e “não são incomodadas enquanto não possuem um investimento intenso”. A nebulosidade da ideia de um “chegar perto da consciência”, e a própria indefinição da noção de consciência na teoria psicanalítica, me leva a propor, para fora da exegese freudiana, que, como as fantasias, também as representações e seus afetos podem “chegar perto da consciência” – esta última extrapolada, nos meus termos, como autoconsciência ou como foco da atenção. Chegar “perto da consciência” seria, assim, estar no domínio dos afetos (sensações e emoções).

Até aqui, acompanhamos o *imaginário radical* de Castoriadis pela seção “O imaginário social e a instituição” de seu *A instituição imaginária da sociedade* e de escritos posteriores. Apesar de aquele ter sido publicado originalmente em 1975, o volume traz também uma primeira parte, escrita na primeira metade da década de 1960, em que o autor

tentava uma primeira abordagem do tema. Nela, ainda não estão presentes as definições inovadoras de *fluxo de representações* ou *magma*, mas o autor coloca em foco a relação entre imaginário e *simbólico*, e a questão da *expressão* dos sentidos imaginários, que praticamente desaparece na teoria posterior.

Na primeira abordagem, Castoriadis (2005, p. 127) retorna ao uso mais trivial do termo “imaginário”, definido como imagens e formas “inventadas” ou aquelas nas quais se dá um deslocamento de sentido, isto é, quando os *símbolos* são investidos de outras significações que não as triviais. A partir daí, ele se questiona sobre as relações “profundas e obscuras” entre simbólico e imaginário: enquanto este precisa daquele para se “expressar” e, assim, existir mais do que virtualmente, os símbolos só podem ser produzidos a partir de uma capacidade imaginária, a de ver em algo o que ele não é, vê-lo como um outro desse algo.

A imaginação radical seria a raiz de ambos os sistemas: a imaginação “de fato” (os produtos da capacidade imaginária) e o simbólico (seu modo de expressão). O autor define o simbólico como a “capacidade elementar e irreduzível de evocar imagens”, em que “o simbolismo assume a capacidade de postular uma *conexão permanente* entre dois termos de modo a que um ‘represente’ o outro”, sendo apenas em estágios avançados do pensamento racional que os três elementos envolvidos – o significante, o significado e “sua ligação *sui generis*” – podem ser mantidos, simultaneamente, como unidos e distintos entre si. Logo, o simbólico inclui, quase sempre, um componente “real-racional”, que representa o real ou é indispensável para pensar sobre ele, sendo condição de configuração do imaginário em algo que associamos à linguagem, embora não se reduza a ela (CASTORIADIS, 2005, p. 128).

No entender de Klooger (2009, p. 56), nesse primeiro momento, Castoriadis postula que, como não existe (de fato) imaginário fora do simbólico, “não há jamais significação que não seja codificada, vinculada e carregada por um sistema estruturado de significantes”, o que leva a uma tendência a fundir os dois. O simbólico seria apenas a manifestação do imaginário, entendido como “uma constelação de significações” encontrada em um sujeito. Se a ideia de significação aqui ainda parece engessada em uma expressão simbólica estável, já se nota que ela não pode ser reduzida a um produto de sistemas de significação, tendo como origem última uma gênese imaginária, em uma porosidade entre o domínio imaginário (interno, inacessível) e o simbólico (expresso, dependente). Como comenta Adams (2011, p. 124), no momento em que o imaginário precisa do simbólico não apenas para se expressar, mas, também, para simplesmente existir fora de sua virtualidade, este torna-se condição ontológica

daquele. Assim, “o imaginário é a relação primordial ou transcendental com o mundo”, que está entremeada com “o simbólico, como elemento do e interior ao mundo”.

A importância de se pensar essa primeira relação entre simbólico e imaginário, estabelecida por Castoriadis antes de propor que a imaginação radical é muito menos determinável ou estabilizável do que a sujeição ao simbólico parecia sugerir, pode ser depreendida do seguinte trecho:

Considere alguém que vive uma cena em seu imaginário, se deixa levar por um devaneio ou acompanha com fantasias uma cena vivenciada de fato. A cena [imaginada] consiste de “imagens” no sentido mais amplo do termo. Essas imagens são feitas exatamente do mesmo material de que os símbolos podem ser feitos; elas são símbolos? *Na consciência explícita do sujeito, não; elas não correspondem a algo além delas, são “vivas” por si mesmas.* [...] Elas podem representar algo, uma fantasia inconsciente – e é assim que geralmente são vistas pelos psicanalistas. A imagem é, assim, um símbolo aqui – mas de quê? Para descobriremos, é preciso adentrar os labirintos da elaboração simbólica do imaginário no inconsciente. O que está no fim dela? Algo que não está lá para representar nada além de si mesmo; algo que, em vez disso, é a condição operativa para toda representação subsequente, mas que já existe no modo de representação: *a fantasia fundamental do sujeito, sua cena [...] nuclear, onde existe tudo o que constitui o sujeito em sua singularidade;* o esquema organizador-organizado que oferece sua própria imagem e existe não em simbolização, mas na presentificação imaginária que é, já, para o sujeito uma significação corporificada e operativa [...]. *É duvidoso que se possa captar essa fantasia fundamental diretamente; no máximo, pode-se reconstruí-la a partir de suas manifestações* (CASTORIADIS, 2005, p. 142, grifos meus).

O fragmento é fundamental por três motivos. Em primeiro lugar, só nesse momento são mencionadas, ainda que brevemente, as imagens mentais não estabilizadas em símbolos atados ao real-racional; elas são feitas do mesmo material que eles, mas são deles distintas, porque, enquanto experiências vivas, não correspondem, reflexivamente, a nada além de si mesmas, trazendo seus próprios efeitos. Logo, são mais próximas a sensações e movimentos do que a uma relação indireta com objetos exteriores. Em segundo lugar, por um artifício imposto pela condição de que as imagens sempre remetem a algo, essas imagens que, para o indivíduo, são vividas em si mesmas, terão de remeter a uma “fantasia fundamental”, que corresponde a tudo o que ele é em sua singularidade, o que pressupõe – se anteciparmos a noção de representações e evocarmos a imaginação radical – todo o seu mundo, isto é, um mundo produzido a partir do choque com o exterior, agora remoído e posto em movimento magmático no interior da psique.

Por fim, Castoriadis assinala a quase impossibilidade de acessar essa fantasia fundamental; ela só poderá ser “reconstruída” a partir de suas manifestações. Essa reconstrução pode ser entendida, por um lado, como um procedimento investigativo, no intuito de defini-la, o que implicaria um duplo deslocamento: da fantasia primordial às imagens vividas singularmente, e destas, em sua vivência em si mesmas, para uma racionalização delas. Por outro lado, mais interessante, pode-se considerar essa reconstrução de um modo orgânico, ainda no domínio da experiência viva, como um acesso fugaz promovido pelas imagens singulares (não codificadas em símbolos) à fantasia fundamental, em sua disposição cosmológica; um acesso fugaz que seria como uma *volta para casa*.

Esta última interpretação é certamente uma extrapolação desde o que Castoriadis propõe, mas não é inadmissível dentro da ideia de imaginação radical, a não ser que se entenda uma total sujeição desta à de inconsciente em Freud, para quem a sensação de conexão cosmológica é improvável. Basta lembrar a perplexidade demonstrada pelo austríaco diante do que seu amigo Romain Rolland descreveu como “um sentimento peculiar, [...] que ele gostaria de denominar sensação de ‘eternidade’, um sentimento de algo ilimitado, sem barreiras, como que ‘oceânico’”, que seria fonte de toda disposição religiosa (FREUD, 2010c, loc. 124-135). Freud se admite incapaz de divisar em si esse “sentimento oceânico” e reconhece que “[n]ão é fácil trabalhar cientificamente os sentimentos. Pode-se tentar descrever os seus sinais fisiológicos. Quando isso não ocorre [...], nada resta senão ater-se ao conteúdo ideativo que primeiro se junta associativamente ao sentimento”. Esse assombro, assim como a recusa em admitir a natureza primária dessa sensação, chega a ser divertido: “Um sentimento de vinculação indissolúvel, de comunhão com todo o mundo exterior. Devo dizer que para mim isso tem antes o caráter de uma percepção intelectual” (FREUD, 2010c, loc. 137-140). O psicanalista acaba por entender o sentimento oceânico como um vestígio de uma fase da consciência infantil anterior à distinção entre ela e o mundo exterior, que resulta em uma sensação de desamparo, insuficiente, porém, para constituir um impulso na direção de algo, como o que se mostraria como fonte de religiosidade (ver ROBERTS, 2014).

Como Castoriadis deixa bem claro que entende o inconsciente de Freud tanto como sua maior descoberta quanto como, por sua pouca acessibilidade científica, uma dimensão pobremente explorada, é razoável admitir que a *imaginação radical* se desvincula da noção original de inconsciente justamente em suas qualidades não discursivamente atingíveis: suas qualidades magmáticas, oceânicas. Enquanto a Freud interessam sobretudo as manifestações externas, e sua vinculação lógica com os processos inconscientes, a Castoriadis parece atrair

precisamente a qualidade indeterminada desses processos e suas representações. Vinculando-o à discussão desta seção – a plasticidade da imaginação e de seus produtos primários –, tomo-o como um “aliado” na tese de que, em um estado primordial, não racionalizado (o que ele chamaria de estado “não identitário-conjuntista” do imaginário), as representações-imagens não têm referências estáveis, criando uma indistinção entre lembranças, produtos da imaginação, reações à experiência viva imediata etc..

O tabu da alucinação

Pensar, com Castoriadis, em lembranças, imagens, devaneios, impressões, todos como elementos cujas distinções são pouco discerníveis, coabitando um magma representacional móvel e produtivo, é certamente uma forma radical de forçar os limites entre os modos não lógicos de se apropriar do mundo. O autor não trata, porém, do modo como esses processos, e apropriações, emergem à consciência. Isso poderia permitir pensar que o argumento de Ricoeur sobre a demanda de verdade é uma boa justificativa para diferenciar memória e imaginação sem, com isso, se questionar o fato de que, antes da transformação de lembrança em imagens, coisas lembradas e coisas imaginadas estivessem amalgamadas. Mas é difícil conceber que de um estado plástico e em movimento perene, as lembranças irrompessem com uma demanda de realidade maior do que as imagens que também, afinal, são produtos, em sua origem primordial, de algum contato real com o mundo.

Com efeito, a definição de Ricoeur de *imaginação* como algo entre a ficção e a alucinação e, evocada paralelamente, a definição de *lembrança* como algo que se define como tal “demandando” sua própria verdade e assim rejeitando a possibilidade de ser tomada como uma espécie de passado alucinado, é posta em cheque, se a lermos sob a ótica de Castoriadis. Isso porque, em um magma de representações – e dos afetos e desejos que se atrelam a ela, indissociavelmente –, torna-se completamente absurdo pensar em estados intermediários que se definem por essa própria posição, essencialmente estável.

A recusa em ver na imaginação um estado cujas fronteiras com a memória não são tão rígidas, assim como a insistência em afastá-la da experiência sensorial, ambas por meio da afirmação de sua irrealidade ou não factualidade, ignora a possibilidade, também, de se pensar um estado da consciência não perceptivo a partir de seus efeitos sobre o corpo do indivíduo, o que reforça a dualidade mente e matéria – e a separação entre sujeito e coisas do mundo. Isso,

na experiência estética, redundando na distância imposta por uma cultura representacional que demanda de nós uma relação exclusivamente mediada pelo sentido.

A defesa da experiência literária como forma, em última análise, de representação racional do real encontra seu exemplo mais apaixonado, justamente, no verdadeiro horror a pensar a leitura literária como uma experiência que, enquanto não transposta em sentido, apresenta aspectos alucinatórios. A crítica que Antoine Compagnon faz da noção de “efeito de real” descrita por Barthes em ensaio sob o mesmo título é um bom exemplo de como a ideia de alucinação associada à literatura é vista como um pecado capital a ser contornado a todo custo – ou como a pior acusação que se pode fazer a uma teoria. No ensaio, Barthes (1984, p. 159) parte da presença de um barômetro na descrição de uma cena da narrativa de Flaubert “Um coração simples” para defender que “detalhes supérfluos”, nos romances realistas, que não encontram função em análises estruturais tampouco têm papel estético, possuem a tarefa de “denotar o ‘real concreto’” e surgem “como uma resistência ao sentido”, que “confirma a grande oposição mítica entre o vivido (e o vivo) e o inteligível”.

Compagnon, ao descrever a semiótica barthesiana, critica – calcado na defesa da mimesis como representação – a ideia de ilusão referencial, que teria como consequência a substituição da mimesis por uma de verossimilhança (baseada em uma intertextualidade levada às últimas consequências) como “convenção ou código partilhado pelo autor e pelo leitor”. Para Compagnon, a convenção poderia, no que diz respeito ao “efeito do real” descrito por Barthes, ser traduzida como “uma espécie de prestidigitação pela qual as palavras desaparecem, dando ao leitor a ilusão de que ele não está diante da linguagem, mas da própria realidade” (COMPAGNON, 2012, p. 118). Deixando de lado a crítica à *antimimesis* pós-estruturalista, e concentrando-se no comentário ao “efeito do real” em si, é interessante notar como Compagnon (2009, p. 116) só admite a relação entre a literatura e o real por uma via representacional convencional, mais especificamente pela via do sentido. Chega a ser engraçado o esforço que ele emprega, para carregar de “utilidade” o “detalhe inútil” barthesiano, em atribuir sentido ao barômetro de Flaubert, que “poderia bem indicar uma preocupação com o tempo, [...] e uma obsessão, pois, particularmente apropriada na Normandia, região conhecida por seu clima instável e sua ‘propensão à chuva’”.

Intenções de Flaubert à parte – para mim, pouco importa se o barômetro surge como imperativo realista ou como índice de idiosincrasia meteorológica –, a leitura de Compagnon não pode confiar no aspecto de “efeito” da proposta de Barthes, que é, afinal, um efeito de presença: “O signo se apaga diante (ou atrás) do referente para criar o efeito de real: a ilusão

da presença do objeto. O leitor acredita que está lidando com as próprias coisas: vítima da ilusão, ele está como que encantado ou alucinado”. O objetivo principal de Compagnon é condenar, em Barthes, a não referencialidade do texto literário – a impossibilidade de a linguagem de lidar com o real –, mas o produto é outro: uma defesa apaixonada da interpretação como único modo de ler literatura.

O autor considera absurda a proposta de que, “pela cumplicidade do signo com o referente, [...] haveria uma passagem direta, imediata, do significante ao referente, sem a mediação da significação, isto é, que se alucina o objeto”. Se resta dúvida de que esse efeito é, para ele, algo afrontoso, Compagnon (2012, p. 118) explica que Barthes “recorre à alucinação como modelo de referência a fim de desacreditar esta última”. O que Compagnon, no fim dos anos 1990, não pode aceitar é que a “mediação da significação” seja posta em suspenso. O próprio Barthes (1984, p. 160) antecipava, em 1968, o problema, ao lamentar que “a referência obsessiva ao ‘concreto’ é sempre armada como uma máquina de guerra contra o sentido, como se, por princípio, o que vive não pudesse significar – e reciprocamente”.

Aquilo que Compagnon considera ridículo – o efeito alucinatório da leitura literária – é o que proponho aqui como resistência radical à tradição que entende que ler é sempre e somente interpretar. Não à toa, aliás, a ideia de alucinação como patologia só surgiu no desenvolvimento da psiquiatria, no início do século 20 – até então “alucinação” denotava apenas uma “mente errante” (SACKS, 2012, p. 49). Contemporaneamente, uma definição ampla, no campo da psicologia, para a alucinação é a de “qualquer experiência semelhante à percepção [*percept-like experience*] que a) ocorre na ausência de estímulo apropriado, b) tem a força ou impacto totais da percepção factual (real) correspondente, e c) não é passível de controle direto e voluntário por quem a experiencia” (BENTALL, 1990, p. 82).

É claro que ninguém exageraria a ponto de propor que a leitura literária (saudável) teria um *efeito de real*, para usar a expressão de Barthes, com a “força ou impacto totais” de uma percepção real. Da mesma forma, um leitor deve poder controlar o efeito de presença produzido pelo texto – no sentido de que, ao contrapô-lo ao mundo cotidiano, o entende justamente como efeito e não presença imediata. No entanto, substituam-se os qualitativos, e a definição de alucinação se torna quase sinônimo de efeito de presença. Este seria produto de uma experiência viva semelhante à percepção: a) produzida a partir da leitura de um texto, entendida como estímulo “não apropriado”, isto é, um estímulo não sensorial externo direto, mas mediado pelo imaginário; b) cujo impacto é, de modo epifânico e volátil, como o de uma percepção factual; e c) que é disparado espontaneamente e controlado apenas em sua tensão

com a tradução em sentido. Tomando-se os estudos da psicologia cognitiva, a leitura como simulação, com seus ecos cerebrais de ações e percepções reais, não seria uma experiência de alucinação pré-consciente?

Faço essa comparação com o propósito explícito de forçar as fronteiras da relação entre literatura e realidade. Oscilando entre as lembranças e os dados quase-perceptivos, as imagens mentais são de fato contrapartidas subjetivas das coisas do mundo, com efeitos semelhantes, ainda que seu impacto seja frequentemente mais frágil ou fugaz. Nos leitores mais imersos, um texto literário pode promover imagens tão ricas e que se enraízam com tal força na nossa memória que, meses ou anos depois, uma imagem inicialmente disparada por um texto pode reaparecer à consciência sem que saibamos se aquilo é produto, de fato, de uma percepção passada ou, apenas, de uma imaginação passada – se é lembrança ou uma espécie de alucinação atualizada. Além disso, as recordações alimentam o imaginário (como potencial amorfo) que será acionado pela leitura literária. Por esses motivos, mais do que percepção ou lembrança, o status autônomo da imaginação na leitura literária é o de produto criativo, ativado pela experiência viva do texto fictício, da interseção entre quase-percepção e memória involuntária.

Diversos teóricos e críticos literários já se debruçaram sobre o bioma em que habitam a literatura e a imaginação. No próximo capítulo, destaco duas diferentes abordagens desse produtivo sistema: as noções de *controle do imaginário* e *representação-efeito*, que Luiz Costa Lima desenvolve em sua espiralada investigação sobre a mimesis na literatura; e o *jogo entre fictício e imaginário* que promove ao infinito o exercício de possibilidades individuais na leitura para Wolfgang Iser.

Interlúdio n. 5

O padre furtou a moça, fugiu
Pedras caem no padre, deslizam
A moça grudou no padre, vira sombra,
aragem matinal soprando no padre.
Ninguém prende aqueles dois,
Aquele um
Negro amor de rendas brancas.
Lá vai o padre,
atravessa o Piauí, lá vai o padre,
bispos correm atrás, lá vai o padre,
lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre,
diabo em forma de gente, sagrado.

Na capela ficou a ausência do padre
E celebra a missa dentro do arcaz.
Longe o padre vai celebrando vai cantando
todo amor é o amor e ninguém sabe
onde Deus acaba e recomeça.

Forças volantes atacam o padre, quem disse
que exércitos vencem o padre? Patrulhas
rendem-se
O helicóptero
desenha no ar o triângulo santíssimo,
o padre recebe bênçãos animais, ternos relâmpagos
douram a face da moça.
E no alto da serra
O padre
entre as cordas da chuva
o padre
no arcano da moça
o padre.

Vamos cercá-los, gente, em Goiás
Quem sabe se em Pernambuco?
Desceu o Tocantins, foi visto em Macapá Corumbá Jaraguá Pelotas
em pé no caminho da BR 15 com seu rosário
na mão
lá vai
e a moça vai dentro dele, é reza de padre.

Ai que não podemos
contra vossos poderes
guerrear
ai que não ousamos
contra vossos mistérios
debater
ai que de todo não sentimos
contra vosso pecado
o fecundo terror da religião.

Perdoai-nos, padre, porque vos perseguimos.

E o padre não perdoa: lá vai
levando o Cristo e o Crime no alforje
e deixa marcas de sola de poeira.
Chagas se fecham, tocando-as,
filhos resultam de ventre estéril
mudos e árvores falam
tudo é testemunho
Só um anjo de asas secas, voando de Crateús,
senta-se à beira-estrada e chora
porque Deus tomou o partido do padre.

Carlos Drummond de Andrade, “O padre, a moça” (*fragmento*)

5. No rastro de uma representação-afeto?

*Aquele rio
está na memória
como um cão vivo
dentro de uma sala.
Como um cão vivo
dentro de um bolso.
Como um cão vivo
debaixo dos lençóis,
debaixo da camisa,
da pele.*

João Cabral de Melo Neto

O capítulo anterior foi dedicado a pensar a relação entre o corpo, a consciência e o mundo e, então, o conceito de presença, como uma dimensão que se manifesta por efeitos voláteis, que nos insere somaticamente no mundo das coisas. A tarefa a seguir foi pensar como esses efeitos de presença, manifestos como afetos, poderiam irromper em uma atividade tão intrinsecamente intelectual como a leitura de literatura.

Voltando à noção de um estado afetivo da consciência, afirmei que a imaginação é a dimensão por excelência das sensações e emoções na experiência literária. Com isso, pensando a possibilidade de distinguir as imagens mentais como produtos da imaginação *stricto sensu* de imagens produzidas por outros estados não reflexivos, propus que essa delimitação só ocorre fora da experiência viva da leitura, requerendo uma circunscrição em experiência pensada, e um distanciamento afetivo. No interior da leitura, pelo potencial impacto afetivo das imagens disparadas pelo texto, a aproximação entre imaginação e alucinação é motivo de horror pela ameaça de perda da primazia do racional sobre o corpóreo.

A sujeição da presença ao sentido, fundamento da noção tradicional de representação, se sustenta em um modo de o indivíduo ocidental se constituir, como o sujeito do conhecimento, em um universo em que este é a representação adequada daquilo que está fora da mente, e em que entender a natureza desse conhecimento é entender o modo como a mente constrói as representações. Essa mesma sujeição se alicerça na perenidade da autoconsciência, sempre pronta a irromper e fechar experiências em sentido.

A questão que subjaz a este capítulo é: se parecemos condenados a ver o mundo como uma representação consciente, será possível ampliar o conceito de representação, no que tange às experiências estéticas, de modo a abarcar também o que, na consciência, não é filtrado pelos processos autoconscientes e transmutado, ou carregado, de sentido? Em outras palavras, seria possível pensar em algo como uma representação-afeto⁸⁴? Qual seria então o papel da imaginação? Essas são perguntas a que este capítulo não pode ainda prover respostas definitivas, mas para as quais começa a pavimentar um caminho possível, baseado no pensamento de dois teóricos que, em diferentes graus, se debruçaram sobre a relação entre a literatura e o imaginário, estirando e retorcendo a noção de representação.

⁸⁴ O que entendo por representação-afeto se diferencia do “realismo afetivo” de Karl Erik Schollhammer, na medida em que este se ocupa da dimensão ética evocada pelo afeto “como surgimento de um estímulo imaginativo” que a desperta e a liga à estética. O realismo afetivo “se vincula à criação de efeitos sensíveis de realidade que, nas últimas décadas, alcançam extremos de concretude que levou teóricos a falar de uma ‘volta do real’ ou de ‘paixão do real’ (SCHOLLHAMMER, 2012, p. 145).

Começamos com Luiz Costa Lima, e as noções de *representação-efeito* e *controle do imaginário*. Sua teoria se concentra nos efeitos de sentido, e no próprio imaginário como uma potência já configurada em um produto significativo, mas deslocar a noção de mimesis da ideia de representação-imitação do real e introduzir o leitor como parte produtiva da relação são dois passos fundamentais rumo a uma construção em via dupla desses conceitos.

Na segunda seção, volto-me a Wolfgang Iser, teórico que é, se não me equivoco, aquele que, no pensamento ocidental contemporâneo, mais profundamente se dedicou a refletir sobre o papel da imaginação na leitura de literatura. Com ele, penso os modos de interação entre imaginário e ficção, com esta sendo o estímulo discursivo de ativação daquele, manifesto como imagens mentais, que, nas consciências leitoras, são pragmatizadas em sentido. Mais do que isso, Iser propõe que, por meio da imaginação, a leitura possibilita o exercício de múltiplas possibilidades de experiência, especialmente por oferecer ao indivíduo a chance de observar a existência a partir de um espaço ao mesmo tempo dentro e fora dela.

Costa Lima: uma *energia* para a mimesis

Duas das principais noções desenvolvidas ao longo da obsessiva investigação do conceito de mimesis posta em ação por Luiz Costa Lima compartilham com esta tese termos centrais. A ideia de *efeito* – de sentido e, principalmente, de presença – é essencial para tratar da força da leitura literária e, *tout court*, da própria literatura. Mais clara ainda é a importância do conceito de *imaginário*, encarado como um potencial livre e amorfo a ser disparado pelo texto literário, no ato da leitura. Por isso, é essencial tratar de Costa Lima, cujas noções de “representação-efeito” e de “controle do imaginário” são dois dos alicerces de sua colossal obra teórica. Abordar as ideias de *efeito* e de *imaginário* na teoria do autor torna-se especialmente relevante por seus aspectos que se opõem ao que enxergo nesses termos, o que não nos aparta em termos de certo ou errado, mas em diferentes perspectivas teóricas, e em última análise, distintas cosmovisões.

Costa Lima recupera momentos fundamentais do pensamento moderno, com partida incontornável em Descartes, para repensar, revisitando a poética aristotélica, a *mimesis* não mais como a subordinação da arte à natureza, mas pelo viés do que vai chamar de representação-efeito. Sua investigação confronta a concepção de um sujeito cartesiano uno, “solar”, a só se ocupar do que poderia se propor como objeto de investigação científica, à

ideia de um sujeito “fraturado”, que observa e que se observa, “apresenta e recebe, produz e suplementa” (LIMA, 2014a, p. 284). O que o autor desenvolve é uma argumentação rumo à ideia de que o sujeito segue em posição inapagável na teoria literária, mas não mais como um sujeito cuja totalidade é visível para o outro e para si próprio. Da mesma forma, a representação não é mais fruto da intenção desse sujeito, convertida em objeto, já que a representação que ele recebe do mundo, assim como a que produz sobre ele, também está cindida, e construída nessa tensão entre recepção e produção.

O primeiro movimento que se dá na transformação das noções de sujeito e representação é, portanto, impulsionado por Descartes, com o deslocamento da natureza enquanto objeto de contemplação, cujo conhecimento era teologicamente assegurado, rumo à posição de objeto de experimentação/transformação. Nesse processo, a mimesis era um dos alvos, na medida em que escapava do domínio da razão. Também o próprio sujeito passa a ser objeto do intelecto: não é mais entendido nem intuído, e sim pensado, como uma “imaterialidade”, instalada em estrutura corporal externa, à qual os sentidos e seu duplo não presencial, a imaginação, apenas ameaçavam com subterfúgios insidiosos a serem descartados pela certeza do *cogito*.

Para Costa Lima (2014, p. 70-71), uma fratura inicial nessa concepção de sujeito é ensaiada pelo próprio Descartes, ao pensar a contraposição do ser humano finito com a noção de infinito, que a razão do “sujeito solar” é capaz de entreter sem possibilidade de experimentar. É com Kant, contudo, que o sujeito sofreria uma ruptura fundamental, sendo agora como que partido em dois: a certeza do eu pensante e a sua capacidade de dúvida não são mais suficientes, pois o iluminista vem questionar justamente o duplo, empiricamente inconciliável, que é o mundo inteligível, inacessível aos sentidos, e a própria intuição-sensibilidade, encarada, nos termos de Costa Lima (2014a, p. 75), como “apenas receptividade”. O mundo dos fenômenos, disponível aos sentidos e afetando-os, dependeria de uma outra propriedade para que fosse convertido em representação:

[O] diverso das representações depende de uma ligação (*Verbindung*), que não é produzida pelos sentidos e, portanto, sendo deles independente, não pode estar contida na forma pura da intuição sensível. [...] A unidade do diverso das representações é um ato de síntese, que depende [...] da subordinação da intuição (*Anschauung*) ao entendimento (*Verstand*). Assim, entre o sujeito e o objeto das representações interfere o terceiro elemento, a *Verbindung* efetuada pelo sujeito. [...] A ligação é o elo que torna possível a representação. (LIMA, 2014a, p. 76)

O “entendimento” kantiano, que é diferente da “razão” – mais produtiva, porque independente da experiência –, seria, portanto, a operação das condições, ou regras, por meio

das quais os dados oferecidos pelos sentidos são convertidos em representações objetivas. Como resume Michael Rohlf (2016), “essas regras são os conceitos puros do entendimento, ou categorias, que constituem condições de autoconsciência, pois são regras para o julgamento sobre um mundo objetivo, e a autoconsciência requer que distingamos a nós mesmos desse mundo objetivo”. Costa Lima (2014a, p. 78) aponta a ruptura a partir desse movimento, ao dizer que o “*Ich denke*” (“eu penso”) kantiano se distingue do *cogito* na medida exata em que se distinguem consciência, no primeiro, e sujeito, no segundo – isto é, em que a (auto)consciência passa a ser parte do sujeito e não seu equivalente.

O teórico brasileiro destaca que entende por “consciência” uma dimensão “ligada a um processo de produção simbólica, que a diferencia do eu empírico, mecanicamente regido, da tradição cartesiana” – o que, nos capítulos anteriores e em Rohlf, se definiu como autoconsciência. Não me alongarei além dessa ruptura, na análise do papel que Costa Lima dá a Kant na fratura do sujeito e de suas representações. Nela, “o ‘eu penso’ deixa de ser tomado como uma atividade automática”; e o *cogito* “passa a ser visto como um fenômeno e não mais como uma substância, como tal, unificada, agora incapaz [...] de servir de mínimo denominador comum do conhecimento infalível” (LIMA, 2014, p. 79 e 80).

Esse sujeito em que habita uma consciência produz então outro tipo de representação – sendo produção, passa a ser uma apresentação, e uma apresentação duplamente distante de uma possibilidade de unicidade, já que produzida por um sujeito fraturado que lê e produz representações necessariamente fraturadas, construídas sobre uma produção de diferença. Aqui, ainda tendo como fonte a *Crítica à razão pura*, a imaginação, enquanto contraparte não presencial da intuição, trabalha junto ao entendimento na produção das representações. Na *Crítica do julgamento*, contudo, “a imaginação ultrapassa a função de subordinada ao entendimento”, na medida em que “apresenta um objeto que dá mais a pensar do que é capaz de converter-se em matéria de entendimento”. Com isso, transformando representação em apresentação, a imaginação tem um papel de “reequilibrar as condições de apreensão do mundo pelo sujeito, i. e., para que o sujeito permaneça a recebê-lo, embora mais para senti-lo, sentindo seu próprio estado, do que para determiná-lo” (LIMA, 2014, p. 84 e 85). Mais do que isso, afirma Costa Lima (2014, p. 42), diferentemente do que ocorre na experiência do belo, que “se cumpre no jogo harmonioso entre imaginação e entendimento”, a experiência do sublime “não admite a síntese do jogo livre das faculdades e ultrapassa a capacidade do entendimento”. Nos meus termos, no sublime, haveria um “excedente de vida” que resiste à circunscrição em sentido e, portanto, à noção tradicional de representação.

Finalmente, com Freud e os mecanismos do inconsciente e do pré-consciente, a “megalomania do sujeito solar entrava em colapso”: ele “passa a ser confundido com um palco em que um tênue foco de luz penetra em parte das sombras, dominadoras do resto do espaço cênico. As representações se confundem com essa mescla de luz e sombras”. Além disso, “submetido a representações que não controla, porque não é senhor da realidade, nem por isso o sujeito está menos em contato e correlação com ela” (LIMA, 2014a, p. 105). A representação passa de fato a se situar na relação entre sujeito e objeto, e não em uma correspondência ou adequação à realidade como exposta à razão.

É a partir desse trajeto que Costa Lima entende a possibilidade de um segundo sentido de representação, que não a de uma construção humana de algo prévio a ela, mas sim aquela “representação-efeito”, que estaria relacionada não a uma cena anterior, e sim à expressão dessa cena em um receptor, excluindo a sinonímia que havia sido estabelecida pelo Renascimento entre mimesis e imitação. Com isso, os limites da representação saem da natureza rumo a um “horizonte cultural de expectativas”: não se trata mais de estabelecer uma figuratividade que funciona como parâmetro de reconhecimento, mas da construção de um sentido a partir da diferença em relação àquele horizonte; agora, o “sentido que a partir dele se configura se comprova pelo *efeito* que provoca [...]. Sentido – efetivação de uma expectativa cultural – e efeito (do sentido) formam pois o arco e a correspondência indispensáveis para a atualização da *mimesis*” (LIMA, 2014a, p. 162–163).

Costa Lima (2014, p. 27) recupera, assim, algo da mimesis aristotélica que, diferentemente da visão renascentista, mostra “que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento”, o que significa que a mimesis não só recebe o que vem da realidade como pode modificar nossa própria visão da realidade. À narrativa e à interpretação da trajetória da mimesis – com seus personagens principais, sujeito e representação –, que culmina no desenvolvimento da noção de *representação-efeito*, Costa Lima junta outra de suas empresas teóricas, voltada a uma outra forma de limite imposto à mimesis: o “controle do imaginário”, ou o “veto à ficção” (LIMA, 1989; 2009b). As noções de *representação-efeito* e de *controle do imaginário* estão interligadas: este é o resultado negativo daquela, pois uma criação do imaginário transmutada em obra de arte que se indispuser contra os valores vigentes em determinado contexto social sofrerá uma restrição, que interfere sobre seu reconhecimento (LIMA, 2014a, p. 13).

Não cabe aqui retomar todo o caminho histórico do controle do imaginário traçado pelo autor, mas vale lembrar que, a partir do Renascimento, com o domínio da razão e do

entendimento em oposição ao conhecimento “revelado” por Deus, deslocaram-se tanto os lugares ocupados pela ficção quanto as possibilidades de interação com os produtos da ficção (e do “imaginário”), dentro dos limites operados pela relação com a “verdade”. Em posição central está a questão da interpretação: caminhamos desde um único sentido possível para cada experiência ou objeto, calcado na cosmologia cristã, em direção à busca de um sentido obtido pela razão. Nasce, assim, a subjetividade, mas ainda se busca uma pedra de toque, instaurada agora no *entendimento*. Sendo ainda o objetivo chegar a uma “verdade”, não se trata de qualquer entendimento, e sim de uma hierarquia de entendimentos possíveis: as subjetividades não estão em um plano de igualdade (LIMA, 1989, p. 20 e seguintes).

Focando especificamente a literatura, pensada a partir do século XVII, Costa Lima recorda o descaso pela ideia de ficção e a reverência aos modelos clássicos e seus parâmetros objetivos, mediados pela valorização da linguagem, entendida como forma nobre e elegante – uma forma de garantir algum espaço entre os discursos legitimados, fossem da ciência ou teológicos. É nesse contexto que há uma reapropriação da mimesis aristotélica como imitação (*imitatio*): a subjetividade se exprime na escolha da forma mais elegante para reconfigurar os modelos clássicos. Esse processo não é exaustivo, não dá conta de toda e qualquer produção que tomou lugar ao longo dos primeiros séculos modernos, mas expõe em linhas gerais como se enxergavam as possibilidades e limites da produção literária.

Costa Lima (1989, p. 32) procura entender como, para seus próprios fins, o Renascimento lê Aristóteles⁸⁵ e afirma, inicialmente, que a mimesis aristotélica se ocupava do possível, enquanto a *imitatio* renascentista se preocupava com o verossímil, que “depende do que já é, do atual, então confundido com o verdadeiro”. A *imitatio* se daria, portanto, sob “parâmetros de uma razão pragmática, voltada para o mais rotineiro dos cotidianos”, que protegia a “verdade” da mentira propostos pela ficção. Mais recentemente, Costa Lima (2014a, p. 34) reabilita o uso de “verossímil”, como algo que aponta para a importância do receptor, enquanto este “reconhece a dinâmica do efeito, e, ao mesmo tempo, aponta para o caráter antes tortuoso do que reto do acesso à *ousía*”, ou essência. Nessa leitura, a mimesis aristotélica não é normativa, pois exige, implicitamente, uma atitude criativa tanto do artista quanto do receptor, descartando a eficiência de fórmulas – mesmo se impõe algumas

⁸⁵ Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, também volta a Aristóteles para se reapropriar de sua proposta de *mimesis*. Ele afirma que a lógica aristotélica do todo não é de viés teórico, mas prático, poético, e propõe a entrada em cena de um receptor a quem se reserva uma fruição: “Aprender, concluir, reconhecer a forma: eis o esqueleto inteligível do prazer da imitação (ou da representação)” (RICOEUR, 1994, p. 68).

condições para essas atitudes. É mesmo só no Renascimento que, sob a forma de *imitatio*, a mimesis se torna normativa e recusa a entrada dupla proposta por Costa Lima.

É importante observar que subjacente ao chamado “veto à ficção” está a necessidade renascentista de reafirmar um sentido único, verdadeiro, que, para tal, requer a qualidade da universalidade e da atemporalidade de leis e valores, fundamento do “culto” à razão. É a razão, dentro de uma hierarquia de legitimidades e legisladores, que estabelecerá as subjetividades possíveis, com base em critérios de verossimilhança e, no caso específico da poesia, da elegância e nobreza da linguagem (LIMA, 1989, p. 44-45).

Muitos desses procedimentos e princípios se mantêm presentes, menos ou mais explícitos, na abordagem da literatura que ainda se faz em contextos como o escolar ou acadêmico, calcado ainda justamente no estabelecimento hierarquizado de subjetividades possíveis, traduzido na estreiteza e arbitrariedade de interpretações e julgamentos, que giram em torno de alguma noção de verdade. “A prática ocidental da verdade só tem sido capaz de tolerar o ficcional enquanto o dobra e domestica, i.e., enquanto pode nele reconhecer a encenação alegórica de uma parcela sua”, escreve Costa Lima (1988, p. 308), para mais adiante completar: “E, não sendo possível uma leitura sem uma certa dose de alegoria, podemos especular que nunca a ficção estará protegida contra o exclusivismo da verdade”.

Vale voltar ao percurso histórico da mimesis e nos determos no século XVIII e na ascensão do gosto, que, com base em Diderot, se compartilha, segundo Costa Lima (1989, p. 80 e seguintes), entre o autor, pelo gênio, e o público, pelo hábito. É pela noção de gênio, tão cara ao Romantismo, e da elevação da história, que o autor propõe o início de uma cisão que irá se concretizar plenamente entre o final do século XIX e começo do XX: aquela entre a *mimesis* e a *poiesis*, ou, a contextualizando, entre o realismo e a “arte pela arte”, ambas originadas na necessidade de oferecer uma nova legitimação à arte.

O contexto que deu origem ao Romantismo europeu ajuda a explicar a tensão entre o real e o artifício e seus desdobramentos. Em linhas gerais, tínhamos, de um lado, o crescimento urbano e a divisão das classes sociais, e com eles a heterogeneização dos pontos de vista; de outro, o fortalecimento dos nacionalismos e das histórias nacionais. Deste, propondo de forma simplista, vai redundar o romance realista e suas versões e evoluções, em par com a história. Daqueles, vai se propor a autonomia da obra de arte, a partir da ideia de que “o poema é o espaço de uma tensão nunca resolvida”, em que se encara o poeta como “distinto do sujeito empírico” (LIMA, 1989, p. 98).

Para retomar o ponto de Costa Lima: mantém-se o veto à ficção, no primeiro caso, pela autossuficiência da arte em relação ao “mundo”, seu alheamento à questão da verdade. No segundo caso, a ideia da obra de arte como reflexo da realidade dá fôlego ao atrelamento entre literatura e história. No século XX, os *new critics* vão representar um novo viés da relação ficção/realidade: a defesa de um novo tipo de verdade, a do texto literário. A ideia é: se o controle do imaginário estabelece sempre uma proteção da verdade contra a ficção, crie-se uma nova verdade. É proposta uma espécie de antirreferencialidade: considerando que os românticos haviam trocado uma referência por outra – a *imitatio* vs. o eu do poeta –, o que se defende agora é que a verdade só pode estar dentro do poema, na própria linguagem, e aos críticos cabe comentar ou, no máximo, traduzir a verdade poética (LIMA, 1988, p. 328–330).

No Brasil, vingou no século XIX a valorização da literatura como capítulo da história nacional. Da mesma forma, no ensino de literatura no Brasil passamos de uma tradição retórico-poética, calcada nos valores “universais” e na formação integral do indivíduo, herança dos colégios jesuítas, a, no final do século XIX, uma priorização da literatura nacional, com foco duplo entre a literatura portuguesa e a incipiente literatura brasileira, sob um viés positivista-cientificista, o que desembocou na vitória, ainda hoje reiterada, da historiografia literária.

Dos movimentos de vanguarda artística e literária que marcaram a Europa entre os séculos XIX e XX, e da autonomia da arte proposta pelo *new criticism*, a herança mais evidente é, do ponto da relação entre literatura e não leitores, além de uma imobilização da própria definição de literatura (uma proteção à poesia e à narrativa de ficção como formas literárias *verdadeiras*), a acentuada elitização do acesso à “alta cultura”, como domínio sob uma aura sagrada, em descompasso com as demais conquistas sociais.

Aproveito, a partir da problemática da imobilidade do fenômeno literário para voltar à questão da reabilitação da mimesis, como proposta por Costa Lima. Este, pela crítica a uma visão desse fenômeno imbricada à subordinação da ficção à realidade, propõe uma concepção da mimesis como uma experiência histórica e culturalmente variável, que provoca, de início, uma sensação de semelhança derivada da “correspondência com os quadros de referência e as expectativas daí resultantes”. Essas referências e expectativas têm a ver com as experiências e valores do autor literário – uma vez que há entre este e a obra uma relação de continuidade – mas também do leitor, cuja intervenção “não se limita a explicitar o que o texto já traria de forma implícita, pois quem assim afirme postula a existência, pelo menos ideal, de uma única interpretação correta”. Para Costa Lima (1989, p. 68-69), a intervenção do leitor é

“pluralizadora, pois que dependente da atividade do imaginário do receptor”. Definindo assim a mimesis, e sua concretização na ficção enquanto produção e recepção, o autor já anunciava o que viria a chamar mais tarde de *representação-efeito*.

Quando falamos de quadros de referências – o que remete ao “horizonte de expectativas” tão caro às teorias da recepção –, assim como na mimesis enquanto experiência cultural e historicamente variável, destaca-se a subordinação da ideia de imaginário a um contexto necessariamente social. “A mimesis não pode ser pensada a partir do indivíduo, quer o produtor, quer o receptor. Nela, sempre uma coletividade de faz ouvir”, escreve Costa Lima (2014, p. 47). Além disso, a própria sinonímia que o teórico estabelece entre as expressões “controle do imaginário” e “veto à ficção” não só ressalta essa sujeição a um contexto histórico-social, como aponta para a enformação do imaginário na composição da obra de ficção: de potencial passa a produto ficcional já elaborado, sofrendo um duplo controle – aquele que Costa Lima acusa e aquele que é, transversalmente, o objeto desta tese, isto é, a conformação do imaginário em um objeto cujo único papel relevante é o de produtor de sentido.

Temos, assim, uma abordagem do imaginário circunscrito pela ficção, isto é, pelo objeto ficcional uma vez elaborado – em todo caso, um imaginário que, mesmo que eventualmente liberto do controle externo, é controlado pela determinação de um sentido. Em se tratando de produção literária, o imaginário, neste caso o do escritor, sempre terá de ser menos ou mais domado para que redunde em um texto que se reconheça como tal e que estabeleça com o leitor um horizonte representacional mínimo. E mesmo por isso só se pode falar em um imaginário não controlado (ainda que disparado ou até instruído) quando nos voltamos para o momento em que o texto literário se realiza em leitura. Escrever ficção é controlar o imaginário, por princípio. É na leitura, subvertendo novamente a formulação barthesiana, que o controle (a estrutura) desmorona em efeitos.

Não me alongo mais no debate sobre o *imaginário* que Costa Lima aponta controlado desde pelo menos a modernidade, porque ele pouco tem a ver com o *imaginário* que é foco desta tese – estando os dois em polos opostos da experiência literária. Não deixo, no entanto, de observar que a escolha do termo denota uma espécie de submissão da potencialidade da imaginação à determinação, embora instável, de sentido. Já a ideia de efeito, contida na leitura de representação empreendida pelo autor, é bastante produtiva no que diz respeito à imaginação, mesmo que esta só apareça na discussão de forma quase incidental.

Efeitos da representação

Destarte, há que debater o que na obra de Costa Lima se entende por “efeito”, quais são seus limites e sobre que domínio tais “efeitos” operam. O autor se atém ao universo da representação de sentido, na tarefa de entender a mimesis como algo produtivo, do lado do leitor, distanciando-a da *imitatio* renascentista (que sobrevive). Não há por que, nessas circunstâncias, criticar ao autor só tratar, ao investigar a mimesis literária, dos efeitos de sentido na experiência estética. Ainda assim, e este é um questionamento difícil: por que, ao invés de repensar a mimesis, não repensamos a própria noção de representação como algo necessariamente restrito ao sentido? Afinal, efeitos de presença e afetos podem contribuir também para um acréscimo de realidade ao mundo e extrapolar o conceito de representação como lastro de identidade entre o dentro e o fora da ficção.

Costa Lima (2013, p. 297) parece intuir essa possibilidade ao, lendo Kant e Martin Seel, questionar como uma experiência estética disparada por um objeto como uma obra de arte poderia não servir “à determinação de algo”, o que suporia que “ela não opera com conceitos”. Aqui, Costa Lima (2013, p. 298) identifica na experiência estética – independentemente daquilo que a provoque, ou pela indeterminabilidade do que é um objeto estético – justamente a resistência ao controle, traduzida em uma diferença: “A experiência estética oferece uma outra visão de mundo: a de que, apesar das leis que atuam na natureza, é próprio do mundo não ser controlável”. O objeto estético enquanto situação estética tem como peculiaridade, diz assim, a “abertura para o indeterminável”.

Ainda habitamos o reino do sentido, ao menos no que toca à experiência da arte, e não à da natureza. Costa Lima (2013, p. 300–301), no entanto, no rastro do que pudesse separar o objeto estético do não estético, vai usar o exemplo do *kitsch* para embaralhar os caminhos. O autor propõe uma definição do kitsch como o objeto-situação em que “o distanciamento se dissolve em favor do prazer do próprio agente”, ou seja, a experiência que “pessoaliza o objeto e o digere”, substituindo o “deleite que põe entre parênteses o próprio sujeito da experiência estética” por um “autodeleite” de que o objeto é apenas pretexto. Note-se que o objeto definido como kitsch é um objeto-situação, não substancialmente diverso do objeto de arte. Mas é na não necessária diferenciação entre as sensações disparadas por um e outro objeto que a intromissão de estados de consciência não reflexivos compõem o quadro da experiência estética por seus efeitos. Escreve Costa Lima (2013, p. 301):

Ao escutar [...] a gravação de um concerto que presenciara, com o mesmo intérprete, na juventude, não conter as lágrimas significa viver um instante kitsch? Sim, haverá uma gota de kitsch na experiência, mas ela não equivale ao agente entregar-se ao autodeleite da saudade de si mesmo. [...] A negação da substancialidade-essencialidade das experiências prova a extrema mas saudável dificuldade de distinguir estados de ser.

O que venho considerando como um dos trunfos do texto literário – isto é, a capacidade de disparar a imaginação em sua interação com outros estados de consciência não reflexivos, necessariamente individuais, de modo a promover afetos que atestem a força da obra para além do contexto interpretativo – é reduzido aqui a “uma gota de kitsch”⁸⁶. Ainda assim, o que importa é o reconhecimento da dificuldade em estabelecer limites entre kitsch e arte, no que tange a seus efeitos: o que Costa Lima entende como “a impossibilidade de distinguirem-se conceitualmente duas experiências tão diversas quanto a do interesse desinteressado e a do deleite de si mesmo”, eu vejo como a impossibilidade de se as separarem em si próprias no momento da experiência estética.

Extrapolamos a definição de Gumbrecht⁸⁷ nos termos de Costa Lima: a experiência estética é, em larga medida, a oscilação, ou tensão, entre os efeitos do *kitsch*, entendido como “pessoalização [não autoconsciente] da obra” e os efeitos do distanciamento que sustentam o “interesse desinteressado” kantiano. O traço fundamental é que o “efeito kitsch”, para que de fato componha a experiência estética, deve ser realizado sem sua contrapartida reflexiva. Em termos banais, e convertendo o exemplo de Costa Lima ao ambiente da leitura literária, a experiência estética torna-se outra coisa no momento em que o leitor deixa de ler as palavras e atribuir-lhes sentido, apenas para refletir sobre as recordações que elas provocam. É justamente na contraposição entre o impacto seja da narrativa seja da linguagem e o que, na imaginação, elas fazem explodir que se dá a experiência literária.

Voltar à leitura crítica de Costa Lima sobre Freud é importante para pensar o efeito contraparte da representação e tentar estabelecer uma relação entre ele e a imaginação. Em “O inconsciente”, Freud (2010b, loc. 1890) afirma que a “representação consciente do objeto se decompõe para nós em representação da palavra e em representação da coisa, que consiste no investimento, se não das imagens mnemônicas diretas das coisas, ao menos de traços mnemônicos mais distantes e delas derivados”. A diferença entre uma representação consciente e uma representação inconsciente, diz, é que aquela “abrange a representação da

⁸⁶ A expressão é de Hermann Broch: “Não há obra de arte sem uma gota de kitsch”.

⁸⁷ Lembre-se: a experiência estética como tensão de efeitos de sentido e efeitos de presença.

coisa mais a da palavra correspondente, e a inconsciente é apenas a representação da coisa”; já o sistema pré-consciente “surge quando essa representação da coisa é sobreinvestida mediante a ligação com as representações verbais que lhe correspondem”.

Em “O eu e o id”, Freud (2011, loc. 243-244, loc. 261-265) destaca que, para algo se tornar consciente, é preciso que antes passe pelo pré-consciente e se ligue às representações verbais correspondentes. “O estudo dos sonhos e das fantasias pré-conscientes”, escreve ele, “pode nos dar uma ideia da natureza específica desse pensamento visual. Vemos que neles, em geral, apenas o material concreto do pensamento se torna consciente, mas não pode ser dada expressão visual às relações que caracterizam particularmente o pensamento”. Assim, conclui, pensar em imagens é “uma forma bastante incompleta de tornar-se consciente” e “se acha mais próximo dos processos inconscientes do que pensar em palavras”.

Tratar do pensamento em imagens como “uma forma incompleta de tornar-se consciente” poderia ser interessante se tomássemos a consciência como uma dimensão em que concorrem estados e se assemelhasse ao “amanhecer interrompido de imagens” sartriano. Mas, como destaca Costa Lima (2014a, p. 110), para Freud temos a “representação da coisa [em oposição à representação verbal], para sempre prisioneira do inconsciente”. O que interessa a Lima é, nesse contexto, aproximar a produção de um “fantasma” em Freud – ou seja, o pensamento em imagens outrora preso a manifestações do inconsciente – ao processo da mimesis, a partir da ideia de uma apresentação, de um colocar a imagem diante de si, que “nasce de uma impulsão, da necessidade de uma ‘identidade subjetiva’”, e não do desejo de apreender um objeto.

Irreflexiva, [...] em seu processo, contudo, [a mimesis] se concretiza em um mímema (que aqui ocupa o lugar do fantasma⁸⁸); produto que *efetua um sujeito para si mesmo*, de cuja fenda derivam “representações”, por certo não coincidentes com as que serão depois vistas por outros sujeitos, igualmente fraturados, em seu produto. [...] Mas] por qual ímã seriam as deformações atraídas senão pelo princípio da realidade? Não se originar a mimesis de algum real prévio [...] *não significa confundi-la com uma modalidade de irrealização, de escape da realidade*. (LIMA, 2014a, p. 110)

Como Costa Lima destaca em entrevista a Aline Magalhães Pinto (2014, p. 320), o aspecto fundamental dessa aproximação psicanalítica do conceito de mimesis é a “busca de

⁸⁸ Ou fantasia. Como descrevem Laplanche e Pontalis (1973, p. 314-315), o uso do termo “fantasia” evoca a distinção entre imaginação e realidade, distinção que se torna um dos principais eixos de referência da psicanálise e que leva a fantasia a ser entendida como uma produção puramente ilusória da realidade.

identificação” pré-reflexiva que supõe a “atração mimética por uma alteridade”, que pode ser “externa ou interna, real ou fantasmática”. Com isso, diz, a mimesis “lança o sujeito para fora de si”, diferenciando mimesis de percepção. Como observa Sérgio Alcides (2014, p. 307), essa atração move um desejo que apela não ao entendimento, mas à imaginação, que, assim, extrapolo eu, encontra seu lugar da representação-efeito.

Abre-se espaço para o que Costa Lima (2014a, p. 110) chama de “mimesis-zero”, noção fundamental para a tentativa de estreitamento de laços entre o “efeito” segundo o autor e o efeito-afeto que me ocupa. *Mimesis-zero* seria o “instante originário em que a *mimesis* apenas parte, sem ainda estar imantada por um objeto”, isto é, não trazendo ainda consigo “as formas sociais da realidade” – em outras palavras, o instante em que a interpretação, por falta ou silenciamento de referentes, não é possível. Isso porque a “interpretação supõe o movimento emprestado a representações não completamente articuladas, movimento que nasce de o receptor procurar dar sentido ao *efeito* que o *mímema* lhe proporcionou”, e no que entendo como ausência ou mudez de referências, a forma de mimesis que daí emerge “pouco deve ao mundo, mas, ao contrário, cria uma situação de mundo”.

Costa Lima está aqui falando, em particular, da poesia (e da piada), em que a referência está ausente da própria linguagem conformada pelo texto; o “silenciamento” ou “mudez” foram termos inseridos por mim para poder transferir à leitura da prosa de ficção efeito semelhante, isto é, a resistência à interpretação e a recusa do mundo como conformação temporal-social. É o próprio Costa Lima (2014a, p. 110) quem faz a aproximação: como consequência da ausência de referentes no poema, “[o] sentido emerge em uma instantaneidade tal que diria equivalente ou bastante próxima de outra forma de experiência em que se manifesta a *mimesis zero: a experiência de presença*”, tal como compreendida por Gumbrecht. Note-se que permanece, em Costa Lima, o imperativo nominal de um “sentido”, embora este “prescinda de interpretação”; o “sentido” sobreviveria pois tal experiência “ainda implica um traço representacional”.

Em *A ficção e o poema*, Costa Lima (2012, p. 14) aborda a mimesis-zero não por sua comparação com o mundo externo, mas pela “energia que nela vibra”. É, assim, uma espécie de pré-estrutura de representação, ou uma pré-representação, cujo objeto ainda não se definiu: “Tenho a mimesis-zero como uma mimesis-sem; uma mancha ou nebulosa na psique de um agente, que, não tendo ainda forma, tampouco possui movimento. [...] Ela é um como se, isto é, algo que, em estado de gestação, se for plenamente adiante, será um objeto ficcional”. É, portanto, uma “mera potencialidade” (LIMA, 2012, p. 26). Tal nebulosa pode se dissolver, ou,

em se condensando, dar lugar à “mímesis de representação”, que “descreve um estado de coisas”, ou à “mímesis de produção”, em que “a semelhança no ponto de partida com o real é subvertida pelas diferenças produzidas pelo próprio relato ou composição, as quais terminam por constituir um real por sua própria feitura” (LIMA, 2012, p. 26–27). Questiono aqui: a energia que reveste a mímesis só existe enquanto ela é “potencialidade”? Posta em movimento, ela dá primazia à representação produtora de sentido? Ou, na constituição do “real por sua própria feitura”, a mímesis de produção tem espaço para afetos?

Quero pensar que a obra de Costa Lima tem trilhado um caminho que abre espaço, em outras paragens, e por outros escopos, na direção de uma proposta de representação-efeito em que o *efeito* não é apenas, ou imediatamente, o de sentido. Talvez nenhuma situação pareceria se abrir tão favoravelmente a esse “tipo” de representação quanto a da metáfora, tema da obra mais recente do teórico brasileiro.

Metáfora explosiva, mímesis e a resistência da imaginação

Em *Os eixos da linguagem*, Costa Lima recupera a metaforologia desenvolvida pelo filósofo Hans Blumenberg, para aproximar a “configuração metafórica plena” da constituição da mímesis. Sem a pretensão de resumir o pensamento do alemão – tarefa a que nem Costa Lima se propõe exaustivamente –, vale aqui nos concentrarmos sobre as formas do que este chama de metáfora plena, cujas variantes são a *metáfora absoluta* e, como subespécie desta, a *metáfora explosiva*. Antes de passarmos a elas, porém, é importante lembrar que o escopo de Blumenberg não incluía a experiência estética; para ele, o interesse na metáfora advém do lugar desta como contraparte do conceito, definindo-se como que o *outro* eixo compositor de sentido na linguagem. Ao longo de sua obra, no entanto, o alemão se depara com a metáfora em sua forma absoluta, que “assinala que o conceito, mesmo o mais afastado das formas de intuição, não cobre todo o nomeável da experiência humana”: “[A]ssim como Kant descobrira que a *Kritik der reinen Vernunft* [Crítica da razão pura] só dava conta de uma parcela do mundo da experiência humana, Blumenberg compreende que a metaforologia em que se empenhara vai além da condição de coadjuvante dos conceitos” (LIMA, 2014b).

Assim, há algo na experiência de mundo que escapa à conceitualização, resistindo à univocidade, sem que, por isso, deixe de interagir com a linguagem. Nas palavras do próprio Blumenberg (2010, p. 3), as metáforas absolutas podem ser encaradas como “elementos

fundacionais da linguagem filosófica, ‘traduções’ que resistem a serem convertidas de volta à autenticidade e logicidade”. Já a metáfora dita *explosiva*, diz ele, tem um alcance não mais amplo, mas mais intenso: ela “arrasta a intuição para dentro de um processo ao qual pode resistir a princípio [...], apenas para ser forçada, mais adiante, a desistir – o que equivale a o sentido abrir mão de si mesmo” (BLUMENBERG, 2010, p. 123). O efeito da metáfora explosiva não é jamais, portanto, discursivo, e sim pragmático: ela “induz a uma atitude, uma posição ou um comportamento” (BLUMENBERG, 2010, p. 161).

Como define Costa Lima (2015, p. 127, grifos do autor), enquanto a metáfora absoluta contém o “indecidível” – “porque o dizível é sempre passível de ser conceituado” –, a explosiva é o próprio indizível, porque “explora a coincidência dos opostos”. Ainda assim, até na variante radical, a metáfora ainda tem uma base analógica, mesmo “rala”, que é indispensável porque, sem ela, “a metáfora deixaria de ser um dito escuro [...] para se tornar impenetrável”. Com base nessa resistência do referente como lastro de penetrabilidade, Costa Lima afirma que a metáfora plena mantém com a mimesis uma semelhança em sua constituição: “o aspecto verossímil [da mimesis] – ou, mais simplesmente, sua *semelhança* com algo que está fora da representação do *mímema* – é a condição mínima mas indispensável para que o receptor penetre em um universo em que dominará a diferença quanto a qualquer coisa fora do próprio *mímema* (a obra de arte)”. Logo, mesmo a metáfora explosiva é entendida “como uma espécie, por certo rara, do que chamei de mimesis de produção – uma anatomia verbal em que a base analógica é reduzida à expressão mínima”. Citando o trecho final do conto “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa, em que a fala do personagem se tupiniza à medida que ele “se oncifica”⁸⁹, Costa Lima (2015, p. 174) define a metáfora explosiva como aquela que “não se restringe a transgredir uma organização argumentativa, e sim cria um enredo que antes seria tido por inverossímil”.

Curiosamente, em *Os eixos da linguagem*, Costa Lima não relaciona a metaforologia a seus dois conceitos-chave. Apesar de seu interesse no trabalho teórico de Blumenberg se voltar precisamente para a relação entre a mimesis e a metáfora absoluta, a noção de *controle*

⁸⁹ “Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, tou quieto... Ói, cê quer me matar, ui? Tira, tira o revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio. Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata não... Eu – Macuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhenhém... Heeé!... Hé... Aar-rrã... Cê me arrhoôu... Remuaci... Reiuçãanacê... Araaã... Uhm...Ui... Uh... uh... êêê... êê... ê...” (ROSA, JOÃO GUIMARÃES, 2001, p. 235).

do imaginário é mencionada apenas incidentalmente, e não há alusão à *representação-efeito*. Sobre esta última ausência, só posso entendê-la como uma reafirmação de que o efeito que constitui a representação para o autor brasileiro está atado à ideia de sentido – ao eixo conceitual da linguagem –, saindo de cena quando este fica em suspenso. Mesmo a simples ideia de efeito, como produto da mimesis, não é foco do autor na obra, que se volta à aproximação entre metáfora absoluta e mimesis em suas configurações ou constituições e não em seus efeitos. Estes só aparecem de relance, como quando Costa Lima (2015, p. 129, p. 136) escreve que, ao investigarmos a estrutura metafórica de uma passagem textual⁹⁰, “a decomposição que cometemos da composição metafórica destrói seu impacto”, reduzindo-a a uma figura de estilo. Este, no entanto, não é o único efeito que se espera da metáfora: “[S]e nos contentarmos em admirar o que na metáfora nos fascina, permaneceremos enclausurados na primeira etapa da experiência estética”. O efeito do indizível da metáfora seria, assim, apenas uma fase de sua leitura, a primeira porque mais espontânea e simples, seguida de uma “segunda, e mais difícil, [que] consiste em declarar o que diz o indizível... sem entretanto destruí-lo” (LIMA, 2015, p. 129).

Parece-me um desperdício aproximar a mimesis e a metáfora apenas por suas configurações, deixando de fazê-lo por seus efeitos. Ao invés de descolar estes últimos, no fragmento metafórico, em duas etapas, podemos aproximar os dois efeitos, como dimensões em oscilação de um mesmo impacto, o que implica, dentro dos termos de Costa Lima, ensaiarmos compreender que lugar teria o *indecidível* no efeito da experiência estética sobre o indivíduo que a vivencia, na constituição de uma representação-efeito. O autor brasileiro observa na “*semelhança* com algo que está fora da representação do *mímema*” a “condição mínima mas indispensável para que o receptor penetre” a obra. Igualmente, entende necessária na metáfora plena uma analogia mínima para que aquela não se reduza a pura opacidade. Logo, a noção de representação-efeito deveria poder dialogar também com a metáfora absoluta, em seus efeitos. É isso que tentarei fazer adiante, traçando ainda uma conexão entre a representação-efeito e a imaginação na experiência estética.

Um recuo às articulações da linguagem de Hjelmslev – de que tratei no capítulo 3 – é produtivo. Voltando-nos para a terminologia do dinamarquês, pensemos a metáfora absoluta como um evento que remete à “matéria”, uma dimensão que, como vimos, existe “como uma

⁹⁰ Costa Lima está aqui, realizando a decomposição da metáfora – “como exercício, para que ela seja mostrada” dos versos finais do “Soneto 2” ao príncipe d. João: “Caíram as estátuas de metal: Qu’al se podia esperar de cousas mudas?”.

massa amorfa, uma entidade não analisada”, constituindo um “pensamento-massa” (HJELMSLEV, 1961, p. 50, 52), e que entendo como afim ao imaginário, como espaço pré-lógico⁹¹. A aproximação entre os três conceitos – matéria, imaginário e metáfora absoluta – se justifica por o próprio Blumenberg (2010, p. 3–4) afirmar que a evidência da metáfora absoluta “nos forçaria a reconsiderar a relação entre logos e imaginação”:

O mundo da imaginação não poderia mais ser visto apenas como o substrato para transformações rumo à conceitualidade – sob a suposição de que cada elemento pudesse ser processado e convertido de volta, por assim dizer, até que o estoque de imagens fosse exaurido –, mas como uma esfera catalítica a partir da qual o universo de conceitos continuamente se renova, sem que, com isso, converta ou esgote essa reserva fundadora.

A metáfora absoluta se alimenta de um imaginário que se dá como “reserva fundadora”, que não se esgota em conceito. Seguindo o paralelo com Hjelmslev, ela não só se abastece como é disparada pela convulsão da *matéria*. O leitor de Deleuze e Guattari se lembrará, ainda, do “corpo sem órgãos” proposto na “Geologia da moral” de *Mil platôs*, em que o linguista é apresentado como “o geólogo dinamarquês spinozista Hjelmslev, o príncipe sombrio descendente de Hamlet, que se ocupava também da linguagem, justamente para liberá-la da ‘estratificação’” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 57-58). O corpo sem órgãos é definido, em uma alegoria geológica, como a matéria que alimentará a linguagem, antes e além de ela ser estratificada em camadas de sentido:

Esse corpo sem órgãos estava atravessado por matérias instáveis não formadas, de fluxo em todos os sentidos, de *intensidades livres* ou de *singularidades nômades*, de partículas loucas ou transitórias. [...] ao mesmo tempo, se produzia sobre a terra um fenômeno muito importante, *inevitável*, benéfico sob alguns pontos de vista, lamentável a muitos outros: a estratificação. Os estratos eram Sedimentos, Cintas. Consistiam em formar matérias, a *aprisionar intensidades* ou a *fixar singularidades* em sistemas de ressonância e redundância, a constituir moléculas mais ou menos grandes sobre o corpo da terra, e a fazer essas moléculas entrarem em conjuntos molares. Os estratos eram capturas, eram como “buracos negros” ou oclusões que se esforçavam para reter tudo o que passava a seu alcance. [...] (mas a terra, ou o corpo sem órgãos, não parava de se esquivar do juízo, de escapar e de se desestratificar, de se descodificar, de se desterritorializar”. (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 53–54, grifos meus)

⁹¹ Costa Lima (2015, p. 186) aproxima a metáfora absoluta não de uma dimensão pré-lógica, mas do *Lebenswelt*, com o qual compartilha o caráter de pré-filosófica. Penso que outro tipo de abordagem seria, ainda, possível, se tomarmos o *Lebenswelt* pela perspectiva da experiência viva (*Erlebnis*).

O corpo sem órgãos resiste à estratificação em linguagem, ao aprisionamento das intensidades, à fixação de singularidades móveis: a matéria não se esgota quando é convertida em signo, ou seja, em articulações de forma e substância, expressão e conteúdo. A matéria, o corpo sem órgãos, a imaginação, com suas intensidades e singularidades, resiste: *se descodifica*. E mesmo as camadas que estratificam o corpo sem órgãos possuem em si uma dupla porosidade, tendo uma face voltada para estes, e uma face voltada alhures, para o próprio corpo sem órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 54).

Voltando a Blumenberg, não seria absurdo propor, entrecruzando terminologias, que essa superfície porosa fosse o meio por que a metáfora absoluta transita. A metáfora explosiva seria então a matéria, transmutada em linguagem, que resiste ao conceito – o que no corpo sem órgãos resiste à fixação. Cedendo à exigência expressiva da linguagem, essa matéria se conforma em uma estrutura de signos que responde à forma de conteúdo hjelmsleviana (a organização formal de significados) apenas o suficiente para que, como escreve Blumenberg, a intuição se mantenha em marcha por um momento até que desista de converter linguagem em sentido, convertendo-a no que entendo como *afeto*.

Lembrando a formulação segundo a qual a metáfora explosiva induz a uma reação não discursiva, ou mesmo não racionalizada, do leitor ao texto, proponho pensá-la não como uma formulação específica de linguagem – que, por remeter ao indizível (e, em contrapartida, ao intraduzível em sentido), provoca uma alteração na atitude daquele –, mas como um aspecto que permeia todo o texto. Isto é, proponho entender que uma obra, na experiência de leitura, e não como um todo fechado estável, apresenta, ao menos desejavelmente, uma dimensão metafórico-explosiva. Necessariamente, essa dimensão teria de afetar a mimesis produtiva, posta em curso como representação-efeito: seja como um tipo de efeito descolado desta ou como um efeito que a suplemente, abrindo um espaço híbrido no interior da representação-efeito, que perderia, assim um certo aspecto de estabilidade no interior de cada experiência⁹².

⁹² Penso em estabilidade aqui precisamente como a relação entre o texto e o mundo fora dele que o lastro de verossimilhança garante para que o sentido possa se compor no espaço entre a semelhança e a diferença, a partir da interseção entre mundo e texto em que o leitor pode se movimentar. A estabilidade de sentido aqui, assim, como o oposto do que Derrida propõe a partir das noções de *différance* e *trace*, que desafiam, em seu movimento constitutivo, a possibilidade de presentificação do ausente pela linguagem, o que, em linhas gerais, significaria recusar a possibilidade de representação *tout court*: “É por causa da *différance* que o movimento de significação, possível apenas se o elemento chamado ‘presente’, cada elemento aparecendo na cena da presença, se relacionar a algo além de si mesmo, assim mantendo em si a marca do elemento passado, e já se deixando ser enfraquecido pela marca que sua relação com o elemento futuro, esse *trace* sendo relacionado não menos ao que é chamado futuro o que ao que é chamado passado” (DERRIDA, 1982, p. 13).

Esta última possibilidade me parece mais atraente, ainda que mais problemática, por significar enfiar as mãos no vespeiro que é o conceito de representação.

Se toparmos essa tarefa, por ora a modo de hipótese, e alargarmos, no entanto, o conceito de representação rumo a uma construção – em via dupla, para ficarmos com Costa Lima – de realidades, proponho que os afetos contribuem para a representação não apenas pelo viés do sentido, mas também pelo viés da presença. Lanço uma provocação: por que não pensar os efeitos disparados, no interior da imaginação, pela inserção dos nossos corpos no *espaço* ficcional e a conseqüente e produtiva reinscrição somática no espaço do mundo real, como efeitos de representação – uma representação “instantânea”, próxima à ideia de mimesis-zero? É nessa direção que entendo terem os afetos também aspectos, ou pelo menos conseqüências, representacionais. Com Wolfgang Iser, e suas meditações sobre o jogo entre o imaginário e o fictício, penso que juntaremos mais peças para compor o que poderíamos chamar de representação-afeto.

Iser: jogo, performance e emergência

Atravessando todas as páginas deste trabalho, a influência da teoria da resposta estética de Wolfgang Iser se coloca agora em foco. Desde, pelo menos, o seu *Ato da leitura*, publicado originalmente em 1976, o teórico alemão se deu como tarefa desenvolver uma teoria literária que se voltasse à leitura como a experiência que “põe em movimento uma série de atividades que dependem tanto do texto quanto do exercício de certas faculdades humanas básicas” (ISER, 1980, p. ix), o que significava, ali, também rever o próprio conceito de *texto*. Quinze anos depois, em *O fictício e o imaginário*, Iser localizou no *jogo* entre a ficção e a imaginação o espaço por excelência onde texto torna-se objeto estético, ou literatura. Nesta obra, ele palmilha um campo teórico que denomina “antropologia literária”, por se debruçar sobre a imaginação como algo que “sustenta” a vida humana (ISER, 1993, p. x–xi).

Vale voltar a *O ato da leitura* para melhor compreender a trajetória teórica do autor, que parte da ideia de *resposta estética* como a interação entre o texto literário, enquanto superfície discursiva, e o leitor como dimensão de produção dinâmica de significados. Neste primeiro momento de sua obra, a imaginação cumpre o papel de um espaço em que é possível converter as sensações-imagens em sentido. Quando Iser (1980, p. x, p. 40) afirma que seu objetivo é compreender “o que acontece a nós por meio desses textos”, o que o motiva é entender como

podemos interagir discursivamente com o texto, já que “experiências estéticas só podem ocorrer porque são comunicadas”. Igualmente, se o autor vê na atividade da interpretação crítica uma espécie de “natureza parasitária”, em que o sentido é algo a ser “subtraído” da obra (ISER, 1980, p. 4–5), nem por isso ele defende ou persegue algo além do sentido. Ao contrário, seu objetivo é, mesmo, afirmar que há uma outra forma de alcançá-lo, e que ele sofre um deslocamento ontológico: deixa de ser referencial para tornar-se efeito. A mudança de atitude na leitura (e na crítica) carrega instabilidades: o sentido como efeito não é mais passível de ser encontrado, apenas vivido como “um fenômeno desconcertante” (ISER, 1980, p. 10).

No sentido como efeito, a consciência do leitor, com suas experiências prévias e configurações subjetivas é o plano sobre o qual se desenrola o que o texto apresenta, configurando “uma espécie de divisão artificial à medida que o leitor traz ao primeiro plano de sua consciência algo que ele não é” (ISER, 1980, p. 155). As próprias experiências do leitor não são postas de lado: só é possível penetrar o universo proposto pelo texto justamente porque este deve ter algo em comum com as experiências daquele.

O sentido-efeito, longe de ser algo pulverizado ou incontrolável, encontra sua consistência no leitor, e não no texto como intenção: o sentido uniforme do texto é a projeção do leitor e não um tesouro escondido. O texto é colocado, assim, como uma virtualidade que o leitor, como agente dinâmico, coloca em movimento, embarcando nele também. Nesse contexto, Iser afirma que a ficção opera em uma estrutura dupla, com uma faceta verbal e sua contrapartida afetiva. Essa dualidade não se confunde com uma separação entre um nível reflexivo e um não reflexivo; tampouco o afeto aparece aqui como evento intenso e indizível. Para esse primeiro Iser (1980, p. 19, p. 21), o aspecto verbal, como superfície linguística do texto, age como um guia a evitar arbitrariedades, enquanto o lado subjetivo se dá a ver pelo preenchimento daquilo que está pré-estruturado pela linguagem.

Como em Costa Lima, também no teórico alemão observamos uma preocupação em relação a um lastro de compreensibilidade – um mundo em comum – entre texto e leitor, cuja função é, não apresentar as normas e valores sociais dos leitores, mas usá-los para assegurar sua compreensão (*uptake*) (ver ISER, 1980, p. 107). Iser insiste na ideia de que a leitura de literatura quebra a separação entre sujeito e objeto, e nisso é única enquanto experiência estética: “Sempre estamos do lado de fora de um dado objeto, enquanto [durante a leitura] estamos situados dentro do texto literário”, e, por isso, sempre em movimento. Com isso, o

texto como objeto estético⁹³ não se identifica com “nenhuma de suas manifestações durante o fluxo temporal da leitura” (ISER, 1980, p. 109). Estas, incompletas, devem sofrer sínteses constantes, que se dão na consciência do leitor, no processo de armazenamento de imagens estimuladas em cada momento de leitura. Com o andamento da experiência, a apreensão do todo já visto volta como um pano de fundo, relacionando ao contexto experimentado o ponto de vista móvel (*wandering viewpoint*), isto é, o modo como o leitor está presente, no momento em que está “agora” situado. Iser chama essas operações de *sínteses passivas*.

O envolvimento do leitor, como condição de experiência, produz diversos efeitos. Em primeiro lugar, há que destacar que, no estrito interior dessa experiência, o leitor não tem consciência do processo móvel em que está inserido: “É por isso que frequentemente sentimos a necessidade de falarmos de livros que lemos, [...] para descobrir exatamente *em que* estávamos emaranhados” (ISER, 1980, p. 131). Desse modo, Iser vê na leitura uma espécie de oscilação entre uma posição imersa e uma posição autoconsciente de sua imersão. Essa oscilação tem como base uma noção husserliana de experiência viva (*Erlebnis*), em que o texto, no fluxo da consciência, é cindido pela constante mudança de perspectivas “em uma estrutura de protensão e retenção, com a expectativa e a memória se projetando, assim, uma sobre a outra. O texto em si, no entanto, não é nem expectativa nem memória – é o leitor quem junta o que seu ponto de vista móvel havia dividido” (ISER, 1980, p. 135). O interesse se volta, portanto, à formação de sínteses, na imaginação do leitor, cujo resultado são representações. O autor define essa dimensão imaginativa como localizada “abaixo do limite da consciência”, o que define a síntese como passiva, em oposição às sínteses ativas resultantes de predicamentos e juízos.

Com isso, Iser (1980, p. 136) está afirmando que as sínteses – e, portanto, a imaginação – são sub ou inconscientes. Como principal elemento daquelas, as imagens seriam também “subconscientes”. Mas o que isso, na prática, implica? Esse *rebaixamento* se mostra, em boa parte, como mera questão terminológica: o que Iser chama de espaço “subconsciente”, eu chamo de bordas da atenção, ou de autoconsciência esmaecida. O que ele faz, simplesmente, é seguir uma tradição que equivale consciência e autoconsciência – e, ainda, as confunde com a atenção, como se vê nos trechos a seguir: “[A] imagem traz à luz algo que

⁹³ Gumbrecht (2002, p. 1001) observa diversas inconsistências terminológicas em *O ato de leitura*. Um delas diz respeito ao uso do termo “objeto estético”, que, em sua leitura, aparece também como “horizonte de sentido” e “conteúdo informativo do texto”. Gumbrecht (2002, p. 1000) se refere a essa instância, mais claramente, como “conteúdo do texto”, que se refere, ele explica, ao “todo imaginado” a partir das instruções do texto linguístico.

não pode ser equacionado nem com um determinado objeto empírico, nem com o significado de um objeto representado, já que ele *transcende o sensorial, mas não está ainda totalmente conceitualizado*". Ele continua: "As imagens mentais da síntese passiva acompanham nossas leituras – e não são em si objetos da nossa *atenção*, mesmo quando as imagens se juntam em um panorama total" (ISER, 1980, p. 136).

Ao contrapor objeto representado (conceitualizado) a objeto empírico (experimentado sensorialmente), como as únicas possíveis instâncias para a imagem que se forma na mente do leitor a partir do signo, Iser vislumbra uma dimensão para a imaginação que se encontra em um estado temporário da consciência, isto é, um estado consciente que não é o da presença sensorial e nem, *ainda*, o do entendimento conceitual. O autor se apoia em enunciado de Mikel Dufrenne para construir tal definição para a imagem. O fragmento citado por Iser está destacado no trecho a seguir, que o contextualiza:

O advento e o renascimento perceptual do cogito reflexivo nos obriga a evocar um novo fator transcendental⁹⁴. No último capítulo, o fator transcendental era, por assim dizer, a capacidade de estar-com pressuposta pelo corpo. Neste capítulo, o transcendental será a capacidade de ver pressuposta pela imaginação, o eu como *lumen naturale*. A imagem, que é em si mesma um *metaxu*, ou um meio termo, entre a presença bruta em que o objeto é experimentado e o pensamento em que ele se torna ideia, permite ao objeto aparecer, estar presente enquanto representação. A imaginação, de algum modo, cria uma ligação entre a mente e o corpo. (DUFRENNE, 1973, p. 345, grifo meu)

Ao relermos todo o ensaio de Dufrenne sobre o que ele denomina *fenomenologia da percepção estética*, entendemos que o fundamental, ali, é entender o corpo e a imaginação sobretudo como etapas necessárias para a finalidade da experiência estética, que é a transformação em ideia, como representação: "A representação é a herdeira do que o corpo experimentou. Além disso, o próprio corpo prepara a representação. Como o centro de indeterminação, o corpo indica, antecipadamente, o movimento por que chegaremos até lá". Como preparação para a representação, a imaginação assume duas fases: "Transcendental, a imaginação garante que haja um dado; empírica, a imaginação assegura que esse dado, enriquecido por possíveis [conhecimentos implícitos, adquiridos em experiências vivas prévias], possua um sentido" (DUFRENNE, 1973, p. 348).

⁹⁴ O termo "transcendental" aparece aqui evocando a dimensão *a priori* da experiência, em que sujeito e objeto são reconciliados.

Mesmo considerando, em *O ato da leitura*, a imaginação quase apenas como um meio para um fim, Iser não deixa de observar nela particularidades a partir das quais podemos entrever efeitos que valem por si próprios. Como dependem da ausência daquilo que aparece, se diferenciando da percepção, as imagens trazem à luz aspectos diferentes daqueles vivenciados por meio das sensações – precisamente porque carregam em si *a potência da presença de algo ausente*. Além disso, a imagem se dá como algo em constante mobilidade e mutação, o que leva Iser a afirmar que, porque o objeto imaginário “não tem existência própria, e porque o estamos imaginando e produzindo, estamos de fato em sua presença, e ele na nossa”. Esta é a particularidade da literatura: em nenhuma outra forma de experiência estética, alcançamos essa presença em mão dupla. Quando não gostamos de ver um filme baseado em um livro que conhecemos, diz Iser (1980, p. 139),

o sentimento de que a versão em filme [de um livro lido] não é o que havíamos imaginado não é a verdadeira razão para nosso desapontamento; é mais como um epifenômeno. A verdadeira razão é que fomos excluídos, e nos ressentimos por não sermos autorizados a reter as imagens que havíamos produzido e que nos haviam capacitado a estar na presença de nossos produtos, como se estes fossem bens reais.

Antes de rumar para *O fictício e o imaginário*, faço apenas uma breve observação sobre a diferenciação que o autor estabelece entre sentido (*meaning*) e significância (*significance*). Apesar da incessante referência à produção de sentido como finalidade da produção de imagens na leitura, a significância parece ser, do ponto de vista subjetivo, o fruto último da leitura, para o qual o sentido passa a ser apenas um meio.

Iser (1980, p. 123-124) descreve o processo de construção de consistência semântica do texto literário como composto de duas fases. A primeira é a formação de uma *gestalt*, ou configuração, aberta, produzida pela interação entre personagens e pelo desenvolvimento da narrativa, a partir da sequência de momentos do texto/leitura. Na segunda etapa, dá-se a seleção de uma *gestalt* que fecha a primeira em um sentido mais ou menos circunscrito. A narrativa em si, escreve o autor, mesmo depois de constituída em uma configuração precisa, não é um fim em si mesmo, servindo a um sentido: a história é narrada com o objetivo de levar a algo além dela própria. Entretanto, até esse sentido não seria o fim último, já que, por meio dele, é configurada uma nova *gestalt*: a da significância, um plano formado por uma seleção subjetiva a partir de uma das possibilidades do que a obra *quer dizer*, mas também das experiências e disposições pessoais do leitor. A significância seria, assim, uma espécie de sentido pessoal para o sentido estético.

Ao descrever a formação de sentido a partir das chamadas sínteses passivas, Iser volta à ideia fundamental de que à sua teoria interessa o que acontece ao leitor *por meio do texto*. Ao mesmo tempo que o sentido da obra só existe porque o leitor o constitui, esse leitor é, nesse processo, constituído. É essa última “constituição” o resultado das operações de sínteses passivas: já que, como vale lembrar, elas se dão fora do domínio da autoconsciência ou do foco da atenção (termos meus), objeto e sujeito se confundem no interior da experiência viva. Esta é “o que subjaz ao desejo do leitor de compreender a significância do sentido” (ISER, 1980, p. 150), pois é com a constituição de sentido que nos tornamos conscientes de que algo aconteceu *a nós*. Vale transcrever a definição que Iser (1980, p. 151) dá a cada uma das instâncias: “O sentido é a totalidade referencial que está implícita nos aspectos que o texto contém e que devem ser reunidas ao longo da leitura. A significância é a absorção do sentido para dentro de sua própria existência”.

Com *O fictício e o imaginário*, Iser deixa de lado o terreno das estratégias do texto e a consequente interação entre este e o leitor, as duas de natureza mais estrutural – com seus famosos conceitos, como *vazio (blank)*, *negatividade* e *leitor implícito (implied reader)* –, para se debruçar sobre como essa observação de si mesmo se dá pelo jogo estabelecido entre o leitor e o texto, por meio da imaginação. Assim os *vazios* do texto, e o que a partir deles se constitui como *negação*, reaparecem agora em movimento, e não como reações ao texto. Em *O ato de leitura*, os vazios e a negação ainda “controlam o processo de comunicação”, com os primeiros abrindo as conexões entre perspectivas do texto e incitando o leitor a coordená-las, e a segunda evocando elementos familiares apenas para cancelá-los (ISER, 1980, p. 169).

O que Iser (1980, p. 225-226) chama de “negatividade” surge por meio de um processo de convergência entre texto e leitor no qual este “experimenta uma realidade não familiar sob condições que não são determinadas por sua própria disposição”. Nesse processo, os vazios e negações – omissões e cancelamentos – apontam para um pano de fundo e, com isso, para um duplo do texto: o que nele não está formulado, mas que produz efeitos de sentido. É esse duplo que Iser entende como *negatividade*, e que, não pertencente ao texto, está nele latente como uma base não escrita que, por meio dos vazios e negações, condiciona suas formulações.

Diferentemente, na obra que funda sua “antropologia literária”, a superfície textual sai do protagonismo para dar lugar ao fictício, enquanto o leitor deixa de ser uma consciência a produzir imagens a partir das instruções promovidas pelo texto para constituir um *parceiro*, criativo, do fictício, por meio de seu imaginário. Estes dois últimos não mais se apresentam em uma configuração de múltipla referencialidade, mas em um jogo, que “não representa nada

além de si próprio, e sim surge da interpenetração entre fictício e imaginário” (ISER, 1993, p. 250). À ideia de uma negatividade como um duplo forjado desde vazios e negações sobrepõe-se uma diferença que é despertada pelo “como se” da interação, isto é, pela qualidade de transparência, ou revelação, do fictício enquanto tal, que requer do leitor uma atitude que suspenda sua ideia de real, mantendo-a latente, em uma presença virtual do ausente.

A dobra e a diferença surgem como novos termos para o *vazio*, ou seja, o intervalo que ativa a interação produtiva entre os elementos; esse intervalo, contudo, agora não é mais intratextual, entre passagens da obra, mas também entre mundo real e ficcional, e entre disposições reais e papéis imaginários (ver DE BRUYN, 2012, p. 183). Nesse jogo, não é possível haver uma base estável, o que significaria remover a diferença provocada por essa presença-ausência, e a tensão entre o mundo real, familiar ao leitor, e o fictício. Ao contrário, o que a qualidade de jogo empresta à leitura é a multiplicação das diferenças, que tende ao *infinito* da experiência. Esse movimento ficará mais claro nos próximos parágrafos.

Embora boa parte da obra de 1991 seja dedicada a refletir sobre a ficcionalidade, por meio de uma necessária crítica a definições ontológicas sobre a ficção (ver ISER, 1993, cap. 2–3), vou me concentrar aqui nos capítulos voltados à imaginação e, então, à interação desta com a ficção. De qualquer modo, é importante destacar, desde já, que, como Gabriele Schwab (2000, p. 74-75) observa, a ficção entendida como “necessidade humana em seu nível mais fundamental” é motor da teoria iseriana desde *O ato de leitura*. Para a autora, o fio que conduz esse percurso em sua “virada antropológica” é a negatividade, que junto, portanto, à ficcionalidade, se constitui como modo vital de remodelarmos o mundo, com a indeterminância sendo sua categoria estética mais básica e produtiva. Comentarei, assim, brevemente, algumas conclusões sobre o status antropológico da ficção para então partirmos para a proposta de Iser para o imaginário.

Sob o pressuposto de uma dualidade essencial ao ser humano – existimos, mas não sabemos o que é a existência –, Iser (1993, p. 82) dá à ficcionalidade literária um lugar de vantagem na vivência dessa ambiguidade: a presença simultânea de posições duplas dá a ver a natureza da dobra em si mesma, em oposição à alternância de posições do mundo do dia a dia, em que nunca estamos “fora” da existência. Esse processo de representação se dá sob o radar da autoconsciência ou da atenção, processo sobre o qual o autor fala aqui como algo “que se esquiva ao entendimento” e que manifesta por seus efeitos. Pondo em xeque as fronteiras, a “ficcionalidade se torna o epítome da totalidade intramundo, uma vez que ela oferece a oportunidade paradoxal (e, talvez por isso, desejável) aos seres humanos de existir em meio à

vida e simultaneamente ultrapassá-la”. Essa simultaneidade, escreve Iser (1993, p. 83-84), habilita os seres humanos a vivenciar a ruptura inerente a eles, sem com isso deixar de se vivenciar como uma totalidade – colocando mundos dentro de um mundo. Esse cruzamento de fronteiras primordial que caracteriza a ficção encontra seu espaço de jogo na imaginação, em um processo que, nos termos de Iser (1993, p. 170), não pode ser capturado pela cognição e que, ao fim e ao cabo, também desafia a questão da referencialidade. Vale deixar bem claro que o que o autor entende por ficcionalidade ou sob o adjetivo fictício não equivale à obra ficcional, e sim a uma qualidade ou modo que, como disparador do imaginário, a coloca em movimento. Não à toa, ele não utiliza o termo “ficção” (ISER, 1989b, p. 236).

Nessa leitura “antropológica” do conceito de representação, esta se desloca de uma versão da visão tradicional da mimesis, em que ainda imperariam lógicas de identidade e referencialidade estável, rumo a um processo entendido como performance ou “encenação”. Esse deslocamento denota uma mudança de entendimento do próprio ato de leitura, de uma espécie de processamento consciente do texto, com o preenchimento de vazios desde uma estrutura de regras textuais, para a criação potencial de um mundo-ato posto em marcha pela, e durante a, ativação do imaginário a partir do texto ficcional (ver FLUCK, 2000).

O ponto de partida de Iser, como observou Schwab, é entender por que, sob a ameaça de tantas outras mídias, a literatura “ainda existe”. O autor entende que as formas mais tradicionais de legitimação da literatura já não dão conta de sua sobrevivência; “sua autonomia, sua reflexão mimética da condição social e mesmo sua forma gerativa de constituir realidade” não são suficientes para garantir seu espaço em meio a outras formas de entretenimento. Iser (1993, p. x–xi) encontra uma resposta no papel da imaginação como sustentáculo da existência humana. Para ele, a interação da imaginação e do fictício opera, na experiência literária, como um substrato plástico manifesto na “remodelagem contínua” das formas determinadas que, culturalmente, assumimos: a literatura presentifica o que, de outro modo, permaneceria fora de nosso alcance. Torna-se, assim, uma “espelho da plasticidade humana”, respondendo ao nosso anseio por nos “tornarmos presentes” para nós mesmos.

Schwab (2000, p. 77) observa que, ao romper as fronteiras de determinações sociais e históricas, o texto literário, para Iser, faz com que a literatura se coloque em uma posição “diametralmente oposta a qualquer política identitária” e não imponha, como fazem outras correntes críticas e teóricas, uma qualidade de conclusão ou fechamento na leitura literária. Para a autora, a posição teórico-política de Iser abre “um novo espaço para a teorização que se baseia [...] em uma insistência na abertura irreduzível do domínio estético, e uma necessidade

respectiva de negociação e mediação da diferença” (SCHWAB, 2000, p. 78). Nesse modelo, a literatura se encontra em um espaço entre manifestações culturais, e a leitura é um jogo em que se trespassam fronteiras: por meio da ficção, “escapamos a prisão da determinação histórica, cultural ou psicológica”.

Faço um aparte, desde as considerações de Schwab, para apontar para uma dimensão existencial da experiência literária, e que, longe de constituir uma alienação quanto aos aspectos políticos e sociais da literatura, se encontra na base mesma do que a constitui como uma força humana. Nesse sentido, Iser (1989a, p. 213) observa que, na mesma medida em que a literatura expressa nossa compreensão sobre nosso contexto social e histórico, ela também nos ajuda a explicar a natureza da nossa própria imaginação, tomada como a faculdade que nos permite obter o que a nossa própria condição nos interdita, isto é, o estado de ser e, ao mesmo tempo, entender o que é ser (ver também ISER; OORT, 1998).

Iser parte do princípio de que o imaginário é um potencial incapaz de ativar a si mesmo. No caso da imaginação na leitura de literatura, o dispositivo que o desperta é o fictício. Nessa interação, o terceiro elemento da tríade da experiência literária entra em cena como aquilo que será moldado e remoldado pela relação entre os dois primeiros, isto é, o real. O mundo é uma espécie de lastro, em torno do qual se constrói o texto literário, como uma mistura de realidade e ficções. Para Iser (1993, p. 3), no entanto, é imperativo que se pense esse lastro como algo a ser transgredido, já que ficcionalizar é cruzar fronteiras: “A função transgressiva do ato de ficcionalização o relaciona ao imaginário. Na nossa experiência ordinária, o imaginário tende a se manifestar em uma maneira um tanto difusa, em impressões efêmeras que desafiam nossas tentativas de fixá-lo em uma forma concreta e estabilizada”.

O exemplo mais evidente e extremo são os sonhos, e de fato Iser (1993, p. 3) se pergunta se, na raiz antropológica tanto do anseio humano por criar ficções como do próprio padrão da interação entre fictício e imaginário, está uma encenação daquilo que, normalmente, apenas os sonhos permitem, isto é, a vivência simultânea de contradições e aspectos que, factualmente, são mutuamente excludentes. Isso porque, na ficcionalidade literária, “o processo de nos deslocarmos afora e acima de nós mesmos sempre retém o que foi deixado para trás, e nessa forma de dobra, nos apresentamos a nós mesmos como o nosso diferente”. Assim, a criatividade dos sonhos encontra uma contrapartida em uma atividade que tem uma largada intelectual: na leitura, podemos ser e observarmo-nos sem “coincidirmos com nós mesmos por meio do que criamos” (ISER, 1993, p. 86).

Essa experiência viva só pode se dar em um espaço que Iser define como o de jogo, entre fictício, real e imaginário. Em ensaio escrito e publicado antes da obra de 1991, o autor propõe o jogo como uma modalidade mais abrangente da representação tradicionalmente entendida, na medida em que um jogo não precisa corresponder a algo, tampouco retratar nada fora de si mesmo. Nesse primeiro momento, Iser (1989c, p. 250) entende como jogadores o autor, o texto e o leitor, que interagem dinamicamente em direção a um resultado final: “O autor joga com o leitor, e o texto é o playground”. A partir de *O fictício e o imaginário*, o teórico vai abandonar a figura do autor, e deixar de entender o jogo como algo que se destina a um produto *final* – o que não quer dizer que esse resultado não seja admitido. O que importa agora são os mecanismos do jogo, entendidos como operações do fictício no imaginário: a seleção, a combinação e o “como se”.

A operação de seleção expõe a intencionalidade do texto, uma vez que traz para ele realidades extratextuais, em elementos escolhidos que expressam significações não só por si próprios, mas também por meio da exclusão dos elementos não selecionados. “O presente é observado por meio do que está ausente, e o ausente por meio do que está presente”, escreve Iser (1993, p. 4). Por meio da seleção, portanto, a referencialidade é partida: se os elementos só ganham significação a partir da exclusão de outros, abre-se uma “desordem cheia de acontecimentos, cuja resolução demanda a formação de um novo sentido” (ISER, 1993, p. 227). A representação só poderá ser entendida como uma dobra, que traz instabilidade semântica: os sentidos que os elementos escolhidos carregam para dentro do texto passam a ser referências, a partir da confrontação com os elementos abandonados, para a produção de um novo sentido, que, nesse jogo, não se fixa (ISER, 1989b, p. 237). Pela dobra, que se opera como uma multiplicação indefinida, o espaço de jogo passa a comportar “todos os diferentes discursos”, que formam “a matriz que habilita o texto a chegar a uma variedade potencialmente infinita de relações com seu ambiente” (ISER, 1993, p. 228).

É precisamente porque agora não importa mais o que o texto “deve querer dizer”, e sim o que o texto “faz”, que a figura do autor é posta de lado. Assim, nos livramos de um dos “bichos-papões” da análise crítica: a busca pela intenção do autor (ISER, 1993, p. 6). A intenção, portanto, não se localiza no mundo a que a obra se refere, tampouco é algo exclusivo ao domínio imaginário. Ela tem um caráter de evento, ou de processo: é “a preparação de uma qualidade imaginária” para uma utilização que depende da situação em que está inserida. O texto dá forma a uma substância forjada pelo imaginário, que é atraído à presença pela ficção (ISER, 1993, p. 230–231). A influência de Husserl se faz sentir na ideia

de que a modificação é qualidade primordial da fantasia; a ficção abre um mundo de possibilidades para a realidade, que aparece multiplamente modificada pela relação entre o mundo referente distorcido e o resultado dessa distorção.

O segundo mecanismo do fictício é a “combinação”, definida por Iser (1989b, p. 241) como a operação de “delimitações semânticas intratextuais e sua condensação mútua”. Aqui, já estamos, portanto, inseridos no texto, no domínio que vai desde os sentidos das palavras e construções lexicais até a constelação de personagens, ainda que estes sejam usados e selecionados a partir de campos de referências externos. Esses elementos, contudo, são agora postos em contato, produzindo campos de referência internos e ligações entre si. Mais uma vez Iser (1993, p. 228) vai tratar do jogo como um trespassar de fronteiras, mas agora dentro do próprio texto: “[T]oda palavra torna-se dialógica, e todo campo semântico é dobrado por um outro”. Assim, cada elemento do texto traz consigo rastros do mundo exterior a ele, tanto mais variados quanto forem significantes seus segmentos originários. Em cada segmento, encontram-se, portanto, rastros referenciais dos elementos selecionados, e, dentro deles, seu aspecto diferencial. Esses rastros, em forma de “designações linguísticas, relações entre personagens, esquemas textuais e demarcações semânticas”, são postos em contato com outros rastros, com suas referências e diferenças, abrindo, pelo ato de combinação, o jogo potencial de cada segmento.

Por fim, o terceiro mecanismo do fictício em sua ativação do imaginário é uma atitude que Iser define como “*as if*”, ou “como se”, e que é despertada por sinais inerentes ao próprio texto, com é o caso dos gêneros literários, cuja explicitação pode apontar para uma natureza ficcional ou não. Lemos uma obra literária “como se” o mundo que ela propõe fosse verdadeiro, mas esse “como se” está sempre apenas encoberto, provocando uma atitude dupla, em que a presença do real, enquanto referência e enquanto diferença, permanece subentendida. “Se o texto ficcional combina o mundo ‘real’ representado com um mundo ‘impossível’”, diz Iser (1993, p. 14), “a representação resultante leva à determinação de algo que, por natureza, deve ser indeterminado”. Esse indeterminado é o imaginário mediado pelos atos de ficcionalização, por meio do mundo representado no texto.

Com isso, abre-se um espaço de jogo em que a presença é sempre dobrada pela ausência. Com efeito, a autorrevelação do fictício se dá em duas dobras: tanto na posição entrelugar do leitor quanto naquilo que o texto deve representar. De um lado, o mundo real é posto entre parênteses, sob a instrução velada de que “não é deste mundo que estamos falando”. Mas, sob a interferência diáfana dessa instrução, o mundo textual também sofre uma

interpolação, já que é um mundo sem existência empírica, que se apresenta como “uma deformação dos campos de referência do texto por meio da seleção e da combinação, que, por sua vez, relacionam os elementos encapsulados e os abre para sua multiplicidade potencial” (ISER, 1993, p. 229). Iser aponta para o caráter triplo de cancelamento, latência e irrealização posto em andamento pelos processos ficcionais para que outras possibilidades possam ser lançadas e viabilizadas pelo exercício da imaginação: enquanto a seleção cancela a organização de referências reais, a combinação relega a denotação/representação à latência, e o “como se”, revelado, do ficcional torna o mundo textual irreal.

Recorrendo a Korzybski e sua semântica geral – com o famoso enunciado “um mapa não é o território”⁹⁵ –, Iser (1993, p. 249) propõe que o referente partido pela seleção entra em um jogo, oscilando entre a determinação governada pelo código e um significado a ser produzido. Na alegoria, o mapa é a língua, o território o que é denotado, e os signos linguísticos, abstrações ilustradas. Extrapola-se a analogia para se afirmar que, no jogo da leitura, com a autorrevelação do fictício enquanto tal, os referentes iniciais tornam-se, pela presença velada de suas contrapartes excluídas, o mapa de um novo “território”, a ser imaginado e não mais referido. A diferença estabelecida pela tensão entre mundo real e mundo fictício, irrealizados um pelo outro, sinaliza a presença de ambos. “O mundo textual perde sua função de designação, e o mundo empírico perde sua objetividade”: aquele não significa o que expressa, e este “se torna uma metáfora”, isto é, passa a compor um mapa para o imaginário (ISER, 1993, p. 249)

A partir das dobras e diferenças forjadas pelos mecanismos do jogo entre fictício e imaginário, Iser passa a entender a experiência literária como *encenação* – esta é a produção, pela imaginação, daquilo que foi estimulado pela tensão entre mundo real e impossível, presentes e ausentes. Essa produção implica “colocar nossas faculdades à disposição de uma irrealidade e conceder a ela uma aparência de realidade em proporção à redução da nossa própria realidade”; para isso, o fictício estabelece e transgride fronteiras para dar ao imaginário o grau de concretude necessário para que ele seja efetivo, isto é, para que possa “disparar no leitor a necessidade de fechar o evento e então dominar a experiência do imaginário” (ISER, 1993, p. 17). Nesse ponto, é preciso fazer um desvio para pensar o papel e a relação entre o familiar, o sentido e a significação no jogo da leitura. Iser entende que, para

⁹⁵ “Um mapa não é o território que representa, mas, se correto, tem uma estrutura similar à do território, o que explica sua utilidade. Se o mapa pudesse ser idealmente correto, ele incluiria, em uma escala reduzida, o mapa de mapa, o mapa do mapa do mapa, e daí em diante, indefinidamente. [...] Se refletirmos sobre nossas línguas, descobrimos que, no melhor dos casos, elas devem ser consideradas apenas como mapas. Uma palavra não é o objeto que representa; e línguas apresentam ainda essa peculiar autorreflexividade, pela qual podemos analisar línguas por meios linguísticos” (KORZYBSKI, 1994, p. 58).

que se possa disparar a necessidade de “fechar o evento” no leitor, este deve sentir anseio por fazer da experiência algo significativo (*meaningful*), o que, aqui, significa, trazê-la de volta ao espaço do familiar. Esse anseio, no entanto, corre no sentido contrário à qualidade de estranhamento essencial à experiência literária, o que faz com que se construa sobre a tensão trazida pelo caráter aberto do evento – inerente à qualidade plástica do imaginário. Assim, Iser (1993, p. 18) afirma que o sentido é o resultado da operação de transmutação acionada pela necessidade de pragmatizar o imaginário.

Costa Lima (2006, p. 283-284) aponta para a dupla transgressão operada pela representação enquanto jogo entre fictício, real e imaginário. O princípio de realidade é transgredido pela repetição de uma parcela da realidade no ato de fingir, que não tem como fim último esgotar a apresentação desse real. Já o imaginário é transgredido na medida em que, “em sua atuação ‘natural’, o imaginário é o reino da fantasia”, difuso, que necessita, como único fio condutor, da livre associação; ao ser disparado pelo fictício, ele se abre “para o movimento contrário ao da irrealização da realidade: a determinação que empresta ao tematizado uma aparência de realidade”. De fato, Iser (1993, p. 20) entende o fictício como uma espécie de “objeto transicional”, sempre pairando entre o real e o imaginário, unindo os dois”⁹⁶. Nesse contexto, verifica-se a impossibilidade de verbalização de determinadas escolhas em relação à realidade extratextual, assim como da relações semânticas ou da transgressão do fictício, e, especialmente, da nossa relação com os mundos real e impossível. O fictício conjura o imaginário ao transgredir a própria linguagem e suas condições de existência.

Gabriel Motzkin (2000, p. 164) observa que Iser se insurge contra uma tradição que deriva o fictício do real, assim como aquela que deriva o fictício do imaginário. Em sua leitura, o mundo transcendente, que substitui uma realidade dele independente, não pode emergir dessa mesma realidade. Por outro lado, este nosso mundo tampouco foi criado a partir de um outro. Como isso, para ele, o ponto principal do texto iseriano é que a criação de mundos (“*world-making*”) acontece em um entremundos, no cruzamento entre eles, e assim o ato de ficcionalização deve ser mostrado em sua ordem criativa: torna-se central o ato de transcendência. Neste, ao disparar o imaginário, o fictício o põe em movimento para a criação de um mundo, e a ficção não atua como mediadora entre a realidade e a cognição, mas, sim, se efetiva na própria transcendência. Esse cruzamento é pensado em termos de um jogo em

⁹⁶ Irmtraub Huber (2014, p. 66) observa que o gênero fantástico é o “fictício quintessencial”, pois se situa no exato ponto médio entre a representação mimética (imitação) e o maravilhoso (sobrenatural), negociando sempre entre o real e o imaginário. “Combinando a posição mimética e a maravilhosa, o modo literário do fantástico pode ser, conseqüentemente, compreendido como uma espécie de *mise en abyme* do fictício como tal”.

que a imaginação se põe em um processo que “não pode ser capturado pela cognição e que, em uma análise final, desafia a referencialidade” (ISER, 1993, p. 170).

A imaginação se manifesta como jogo: não pode ser definida sobre bases ontológicas ou epistemológicas, apenas como experiência. Do mesmo modo, o fictício funciona, aí sim, “como um meio de tornar o imaginário acessível à experiência fora de sua função pragmática [como na evocação, ou conjuração, autoconsciente de imagens], sem que permita a ele inundar a mente como em sonhos e alucinações” (ISER, 1993, p. 225). A ficcionalidade não é, portanto, a obra, e sim o que torna a obra possível, a partir das dobras e diferenças entre o mundo artificial e o mundo sócio-histórico, nenhum dos quais aparece com nitidez suficiente para que se preencha aquilo que representam. É a oscilação entre eles que faz com que todo tipo de referencialidade perca clareza, levando a uma multiplicidade de pontos de contato, em que se expressa a simultaneidade do presente e do ausente.

Para Murray Krieger (2000, p. 143-144), a vivência simultânea do que é, no *Lebenswelt*, mutuamente excludente, é o ponto chave para a caracterização que Iser faz do estético como um “modo de ler” e não como algo intrínseco à obra: um modo que é o “de encorajar que coisas inesperadas aconteçam ao lermos um texto”. A coincidência, na leitura, de presente e ausente, seria responsável pelos “momentos excepcionais que escapam à forma usual de vermos o discurso, já que em nossas leituras não estéticas esperamos manter distinta e consecutiva a oposição entre excludentes”. A afirmação da experiência desse tipo de simultaneidade em um texto seria a evidência de que ele foi lido esteticamente – o mundo estético é, assim, pura possibilidade. Tendo a concordar com a leitura de Krieger, embora me pareça que os efeitos dessa leitura em que a coexistência de mundos excludentes se expõe por imagens – à maneira de sonhos “controlados”, sugeridos pelo texto – devam ser mais detalhadamente pensados para então, talvez, forjar uma definição de leitura estética. De certo modo, é o que tenho tentado fazer desde o capítulo anterior.

O próprio Iser (1993, p. 235, p. 200) entende que, mesmo quando o imaginário toma forma a partir dos processos ficcionais, ele não pode ser inteiramente captado, sendo em si próprio um tipo de “nada”, nos termos de Sartre – “nada” a que, em um efeito de sucção, a intencionalidade da consciência não consegue escapar. Assim, a nulificação, ou decomposição, do objeto referente e sua própria habilitação à existência pelo imaginário seguem de mãos dadas. A ficção libera a imaginação sem ficar em controle do que é expresso nessa reação dual. É nesse momento reside o ponto mais interessante da obra de Iser, que procura responder à sua pergunta fundamental sobre a especificidade da experiência literária

frente às outras linguagens. Como corolário dessa questão surge ainda a proposta de repensar a noção de representação no espaço da literatura. O ponto de partida para as duas questões é a ideia de que os seres humanos são um “*plenum*” de suas possibilidades, sempre latentes no real-atual. Esse infinito número de possibilidades “jamais pode estar presente para eles porque, como iniciadores de suas próprias possibilidades, sempre as precederiam” (ISER, 1993, p. 235–236). O único modo de presentificar tais possibilidades é vivenciá-las pelo imaginário, em uma encenação, onde a realidade é destruída e reabilitada em múltiplas combinações, de onde se extrapolam outras existências não factuais:

Se os seres humanos só podem sair de si próprios por meio de um constante desdobrar-se, *suas possibilidades evidentemente não podem possuir uma forma pré-dada, pois isso significaria impor padrões preexistentes a esse processo*. Mas, se as formas das e distinções entre as possibilidades não são pré-dadas, precisam ser obtidas e, já que não podem ser extrapoladas de outras realidades, segue-se que somente se podem obter ao atirarmos essa possibilidades para fora de si mesmas e jogarmos com elas. [...] Os seres humanos, como o desdobrar de si próprios, nunca podem estar plenamente presentes diante de si, já que, *em cada um dos instantes, eles só se possuem em uma única possibilidade realizada, e é isto o que eles não são: uma única possibilidade limitada de si*. O desdobrar-se contínuo deve se manter por meio da encenação do *plenum* de possibilidades por meio de uma constante alternância de processos de composição e decomposição de mundos fabricados. (ISER, 1993, p. 236, grifos meus)

Estamos diante de um dos melhores argumentos para a especificidade da experiência literária: a possibilidade de jogar com nossas possibilidades latentes, sem padrões ou formas preexistentes, sem que sejamos levados a assistir ou nos espelhar em elementos narrativos já propostos, como no caso das artes audiovisuais. No que tange à experiência musical, que não oferece padrões pré-dados de experiências de si, faltaria a potência de ativação do imaginário que a ficção comporta, ou, de qualquer forma, a possibilidade de uma ativação mais ou menos conduzida. O fato de que, para Iser, o imaginário é posto em movimento para que se constituam, em sua pragmatização, as significações, é uma pista de que o potencial imagético da música escaparia, talvez, ao potencial de pragmatização em sentido proporcionado pela literatura. Isso não quer dizer que o autor não leve em conta outros tipos de efeito, mas estes aparecem como colaterais. Veremos mais adiante como essa primazia do sentido se mostra mais claramente em sua obra.

Como evento, não dialético, tampouco teleológico, o jogo é o modo por excelência da encenação de possibilidades. E mesmo esse caráter de evento do jogo pode sofrer menos ou mais limitações e interferências. Iser (1993, p. 276-277) observa que o modo culturalmente

predominante de jogar com o texto é a busca por um sentido estável, em que o jogo termina quando ele é encontrado⁹⁷. A leitura segue determinada por um código imposto pelo leitor, em que todas as formas de jogar estão sujeitas à antecipação de uma interpretação final, se submetendo a um quadro referencial abrangente. Essa primazia da procura pelo sentido pode apontar para uma “barricada” construída pelo leitor para evitar a intrusão do não familiar.

O interesse maior de Iser é desvincular a experiência literária de todo tipo de fixidez. É também por isso que, em sua obra, há um “repúdio ao conceito de mimesis”, como observa Costa Lima (2006, p. 289–291), que vê nesse aspecto seu ponto de desacordo com o alemão, afinal, para ele, tal repúdio expõe uma rejeição à ideia de uma rearticulação da ficção com a realidade, rearticulação que é o fio condutor de sua própria reflexão. Lima aponta que Iser está inserido em uma tradição europeia que ou reafirma a mimesis como *imitatio* ou nega validade ao conceito, impossibilitando que se refaça seu caminho. De certa forma, e muito brevemente, o autor alemão retoma esse percurso em um de seus últimos ensaios sobre o assunto⁹⁸, “Mimesis/Emergência”, de 1998. Nele, vemos uma espécie de desenrolar da noção de mimesis, a partir de seu descolamento da *imitatio*, em “versões” descritas como simulação, simulacro e fantasmagoria, de que tratarei mais adiante.

Para o Iser de *O fictício e o imaginário*, o conceito de mimesis ainda está profundamente ligado a uma leitura de Aristóteles que o aproxima da ideia de imitação, solidificada como a premissa básica da poética ocidental, mesmo desdobrada em complexificações e extrapolações. Resta a ele, assim, refletir sobre a relação entre mimesis e representação, uma vez que é apenas nessa eventual identificação que reside alguma ambivalência, e é sobre esta que ele constrói sua própria leitura sobre a ideia de representação, à qual filia a de performance: “Não pode haver representação sem performance, e a fonte da performance é sempre diferente daquilo a ser representado” (ISER, 1993, p. 281). Equivaler representação e mimesis, na medida em que aquela “sempre pressupõe algo a ser apresentado”, faz com que apareça um questionamento sobre a existência, independente da representação em si, da situação que é representada. Equivaler representação e mimesis

⁹⁷ Outros modos, menos controlados de jogar com o texto, são, segundo Iser (1993, p. 277-280): o jogo como ganho de experiência, o jogo como prazer, e o “prazer do texto” barthesiano. No primeiro, o leitor se expõe ao texto, e o código de leitura é posto em marcha por aquilo que o código do leitor não pode mais controlar. Aqui, o resultado é, ao viver a experiência, acumulá-la ao estoque de conhecimentos. Já no jogo como prazer, a descoberta das regras é o jogo em si mesmo, e o leitor se observa enquanto jogador. No modo do prazer do texto de Barthes, a absorção do leitor no jogo do texto é extremo: este impõe as próprias regras, e o leitor-jogador é como que apagado. Há um “autoesquecimento do sujeito” e este “escorrega em sua própria falta de chão”, sendo conduzido a um estado anterior à configuração de qualquer possibilidade.

⁹⁸ Segundo De Bruyn (2012, p. 146), a “emergência” era o tópico de seu último projeto, que ele não finalizou.

significa responder a esse questionamento afirmativamente e, mesmo que se considere que a performance é sempre elemento da representação, aquela permaneceu “subserviente” à mimesis por tanto tempo quanto durou a noção de um pertencimento do ser humano à ordem cósmica, em uma perspectiva cristã e neoplatônica, fazendo com ela, a performance, fosse entendida em termos de “tradutibilidade” do já existente (ISER, 1993, p. 284).

Com o minguar dessa concepção de mundo, a mimesis passa a ter de responder aos “porquês” da imitação, já que não era mais seu papel mostrar o que “a Natureza eterna já continha, entre sua gênese e seu *telos*” (ISER, 1993, p. 284). Se, para a Grécia clássica e a Europa medieval, a mimesis se debruçava sobre o que *existia*, tornando-o tangível, quando esse sistema fechado é fraturado, a representação torna-se uma questão de “criação de mundos [*worldmaking*]” (ISER, 1989c, p. 249). Agora, o que deve ser imitado não são mais os objetos, mas sim as condições de percepção.

A partir daí, a mimesis sofre mais e mais um descolamento do objeto de referência, até o ponto em que Iser entende que não é mais o caso em se falar de mimesis como sinônimo ou sequer aspecto relevante da representação. Esta passa a equivaler a performance: o caráter de semelhança agora não diz respeito a um objeto referencial, mas àquilo que se revela como forma de mediação entre a consciência e o que é omitido a ela. A diferença entre performance e mimesis se estabelece, portanto, porque aquela se dá na mente do receptor, “onde o intangível pode se tornar imagem”, enquanto esta sempre “pressupõe uma realidade dada que é retratada de um ou outro modo”. A literatura, como representação-performance, “transforma a vida em um armazém de onde tira material para aquilo a que, na vida, parecemos ter tido o acesso negado” (ISER, 1989b, p. 243-244). Tudo isso quer dizer que, quanto maior a participação da performance, mais indeterminada é a referência da representação. Iser questiona então se aquilo que, nas teorias do fim do século XX, se entendia ou se defendia como o “fim da representação”, em obras como as de Foucault e Derrida, seria, não uma condição histórica, e sim uma inadequação do conceito de representação na tentativa de entender e descrever o que acontece na arte e na literatura:

A diferença entre o pré-dado e a imitação, pertinente a todas as teorias da representação, se alarga até virar um fosso quando a performance se torna predominante em vista das intangibilidades com que a obra de arte precisa lidar. A diferença nas teorias sobre a mimesis sempre foram um vazio que – porque ela separava o dado da imitação – não poderia equivaler àquilo que era distinguido; o fosso, por outro lado, libera o contrafluxo de incompatibilidades e se manifesta como o impulso básico para a oscilação do jogo, e, durante o desenrolar deste, nada permanece o mesmo. (ISER, 1993, p. 293–294)

Como performance, a representação se apresenta como um jogo de diferenças e semelhanças, pela oscilação entre o ausente-presente e o presente-ausente, isto é, o mundo selecionado a partir da realidade, e o mundo real, latente pelo ficcional. O jogo aparece, aqui, como infraestrutura da representação e, então, como a força impulsionadora das figurações imaginárias da vida encenada no texto. A representação permanece como ponte entre o que foi partido pela diferença, e esta, como origem da representação, sempre está visível no produto (ISER, 1989b, p. 241). A diferença pode ainda ser intensificada, por mecanismos como a dualidade, a subversão e a negação dos elementos interconectados, ao serem colocados em uma posição em que seriam mutuamente excludentes. Por outro lado, ela pode ser também enfraquecida, por meio da correspondência, da equivalência, da afirmação, da confirmação e da reconciliação. Embora, nesses casos, a diferença se encolha em prol da semelhança, aquela não some, ou correspondências e afirmações não apontariam para nada além de si mesmas. De qualquer modo, quanto maior o grau de remoção da diferença, mais a representação parece servir apenas a fins pragmáticos: há uma perda de tensão estética e até de verossimilhança, como Iser (1989b, p. 242) acusa “em boa parte da literatura ‘leve’”.

É importante observar que, até aqui, Iser vinha instituindo sua proposta de representação enquanto performance no lado do texto, ainda que ela dependa da contrapartida daquele para que se efetive o jogo de diferenças e semelhanças. É isso o que o leva a afirmar, por exemplo, que “a natureza performativa da representação se repete no ato performativo da *ideação*”, isto é, na transposição do texto para imagens mentais. “É essa repetição, disparada pela representação como figuração, que assegura a transferência entre o texto literário e a consciência do leitor” (ISER, 1993, p. 296). Aqui, figuração quer dizer precisamente a contrapartida imaginária da representação; Iser recorre à ideia de *phantasma*, no sentido husserliano: porque se apresenta como não presente, isto é, uma forma sem substância, ele carrega aquilo que não pode ser, sendo distinto da cópia e da alucinação.

Iser (1993, p. 296) desenvolve então a noção de *encenação*, agora alinhando-a à representação, como “categoria antropológica”: “Se a representação é figuração fantasmática, ela se torna um modo de encenação que dá aparência a algo que, por natureza, é intangível. Isso se aplica, acima de tudo, à posição descentrada dos seres humanos”. Para ele, está aí “uma das grandes descobertas da literatura”: a da distância intransponível entre ‘ser’ e se ‘ter’, descoberta que é ainda “realçada por suas explorações do espaço entre um e outro”.

Por meio da encenação na literatura – que dá espaço à “plasticidade” humana –, “a impossibilidade de estar presente diante de nós mesmos se torna a possibilidade de

representarmos a nós mesmos em uma plenitude infinita, porque não importa quão vasta a gama [de padrões culturais], nenhuma das possibilidades se encaixa perfeitamente” (ISER, 1993, p. 297). Por isso, a experiência literária não explora a vivência de alteridades por meio de processos de identificação com uma ou outra possibilidade: nos encontramos precisamente no espaço do deslocamento, sem coincidir com nenhuma das manifestações.

A *encenação*, portanto, possibilita – e funciona ao máximo – quando o conhecimento e a experiência (*Erfahrung*) chegam ao limite de sua eficácia enquanto modos de acesso ao mundo. Nesse sentido, a encenação não pode ser entendida como categoria epistemológica, mas sim apenas um “modo antropológico”, que nos permite “conceber o que conhecimento e experiência não conseguem penetrar” (ISER, 1993, p. 298-299). O antropólogo Eric Gans (2000, p. 45) observa que, para chegar até aqui, Iser deixa de lado as categorias mais associadas à teoria literária – fictício e imaginário – e se concentra sobre categorias mais “antropológicas”, que abandonam explicitamente a dualidade metafísica sujeito-objeto por uma configuração cênica em que o signo atua como mediador entre os membros de uma coletividade. Com isso, lembrando o *locus* clássico da mimesis como aquele em que a comunidade observa “a geração de um mundo transcendente de significados a partir da interação humana”, Gans aponta para o fato de que “referir-se às ficções que desfrutamos na privacidade da nossa imaginação como ‘encenadas’ é lembrar sua origem comunal”, em uma configuração alheia à fratura da representação convencional.

Como é “quase infinitamente variável”, não há uma encenação única que possa remover a diferença e elucidar, assim, sua origem, o que a contrapõe a explicações e julgamentos. Iser (1989b, p. 245) recorre ao que denomina “experiências indiciativa” (*Evidenzerfahrungen*), para definir uma natureza de epifania na encenação literária. O que ele entende por essa natureza não deve ser compreendido, contudo, à luz da epifania da *presença* gumbrechtiana. De fato, a ideação de Iser – isto é, a figuração consciente a partir da representação-performance textual – sempre concebe como fim a produção de uma significação, mesmo que, para se chegar lá, precisemos percorrer um caminho alheio a ela. “Uma experiência indiciativa é quase como um ataque: ela nos acontece, e estamos dentro dela. Mas a experiência desperta em nós o desejo de observar o que nos aconteceu, e é aí que o indício explode em alternativas”, escreve ele, fazendo imediatamente recordar a famosa cena proustiana, que vimos no capítulo 3, em que a lembrança “epifânica” de Marcel, ao provar a *madeleine*, desperta nele o desejo de buscar sua origem

Esse tipo de experiência, escreve Iser (1993, p. 300), nos ensina que “a consciência não pode abranger todos os tipos de experiência humana”: “Aquilo que nunca pode se tornar presente, e que escapa à cognição e ao conhecimento, e está além da experiência, só pode entrar na consciência por meio da representação, já que a consciência não tem barreiras contra o perceptível nem defesas contra o imaginável”. Assim, “só a literatura e os sonhos podem usar desse expediente da encenação como jogo, e com isso penetrar a consciência, sem que a vida pragmática interrompa esse contato” (ISER, 1993, p. 301-302). Vale notar aqui a confusão que, justapostas, as afirmações criam em relação à noção ambígua de consciência: se, de fato, a consciência não tem barreiras contra a percepção ou a imaginação, ela *pode* abarcar todas as experiências humanas – não só aquelas atadas à cognição ou à reflexão. Foi justamente por isso que desenvolvi, no capítulo 3, uma seção dedicada a esmiuçar os estados conscientes e os efeitos dos processos subconscientes.

Ao refletirmos sobre a imaginação, ainda mais se quisermos fazer algum tipo de sistematização dos processos imaginativos durante uma atividade como a leitura, é imprescindível sermos mais específicos em relação à terminologia. Esse problema na obra de Iser não foi identificado apenas por mim: Schwab (2000, p. 82) faz crítica análoga, ao questionar a noção de inconsciente, que permeia a obra do alemão, explícita ou implicitamente, como é o próprio caso da aproximação da literatura às experiências indiciativas, com as quais compartilha a possibilidade de entrar em contato “com o que não podemos saber ou experimentar conscientemente”.

A compreensão sobre o processo de encenação perde muito em clareza por conta da imprecisão terminológica em torno da consciência. De qualquer modo, como Iser não faz questão de ser preciso, me arrisco a formular minha própria leitura, acionando os conceitos de consciência, autoconsciência e atenção, e também o de presença. Quando Iser (1993, p. 303) diz que a “encenação é a tentativa infatigável de nos confrontarmos com nós mesmos, o que só pode ser feito ao representarmos [*by playing*] a nós mesmos”, isto é, ao deixarmos a literatura penetrar a consciência – que não tem “defesas contra o imaginável” – sem que a vida pragmática perturbe essa experiência, o que entendo é que, encolhendo a autoconsciência, o fictício desperta estados conscientes não reflexivos. Estes resistem à pressão do cotidiano pelo estado de imersão que o jogo proporciona.

Pararmos aí seria, contudo, achatar o pensamento de Iser; o autor destaca que não basta mergulharmos no mundo irreal, é preciso que a transparência do caráter de “como se” do fictício deixe o mundo factual latente, para que a vivência de possibilidades possa ser levada a

cabo. A autoconsciência, portanto, não pode ser desligada: ela deve permanecer pronta para ser acionada. Retornando a Schutz e Luckmann (1973, 1989), lembramos que, naquilo que eles chamam de “mundos da fantasia”, o mundo exterior é suspenso, mas permanece iminente: visto como uma “quase-realidade” nesses estados, ele pode sempre implodir suas fronteiras. Essas travessias para mundos ficcionais são chamadas por eles de “grandes transcendências”: são deslocamentos – grandes, mas apenas deslocamentos – do mundo cotidiano.

Essa oscilação, potencial e constante, é afim ao entendimento de Gumbrecht de experiência estética como a tensão entre efeitos de sentido e efeitos de presença. Mesmo se considerarmos aqui a ideia de presença, mais ampla, que desenvolvi no capítulo anterior – a saber, como efeito que não se reduz às percepções tangíveis, indo da dimensão sensorial à das emoções, sem poder ser traduzido em interpretação e impactando o corpo, de forma intensa e fugaz –, a dimensão presencial, o que equivale a dizer os *afetos*, não é levada em conta por Iser. Ao contrário, referindo-se sempre à experiência como experiência pensada, o que interessa à sua teoria é a contraposição da vivência das possibilidades contrafactuais à possibilidade realizada em atualidade.

Logo, mesmo se o encenar de possibilidades parece ir além de uma experiência vicária de ações e sensações de personagens, a dimensão afetiva, e seus efeitos, não parecem ter importância no jogo, porque não resistem nem remetem diretamente à construção de uma significação ao serem trazidas para o terreno do familiar. Se, como observa Schwab, a negatividade é uma noção central na obra do teórico alemão, ela nunca é entendida como o indizível – noção que, aliás, não aparece nem em *O ato da leitura* tampouco em *O fictício e o imaginário*. Diferentemente, a preocupação é com a tradutibilidade dessa negatividade, o preenchimento de vazios. Não à toa, Iser era um grande admirador de Beckett, em cuja obra o “inominável” é quase sempre causa ou fruto de angústia ou horror, sintoma de apagamento⁹⁹. Resta a questão, que retorna, em outros termos: será que a construção de significação não é forjada também por aspectos indizíveis?

Com a pergunta “Que propriamente sucede através da mimesis?”, Iser inicia o artigo “Mimesis/Emergência”, publicado originalmente em 1998. Ali, ele vai pensar a questão a partir do contato dentre o discurso (artístico) e o objeto (a ser representado), sendo este “abrangido” e

⁹⁹ Basta lembrar as linhas finais de *O inominável (L’Innommable)*: “[...] é preciso dizer palavras, enquanto houver, é preciso dizê-las, até que elas me encontrem, até que elas me digam, estranha pena, estranho pecado, é preciso continuar, talvez já tenha sido feito, talvez já tenham me dito, talvez já tenham me levado até o limiar da minha história, diante da porta que se abre para a minha história, isso me surpreenderia, se ela se abrir, vai ser eu, vai ser o silêncio, ali onde estou, não sei, não saberei nunca, no silêncio não se sabe, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar” (BECKETT, 2009, p. 185, grifos meus).

“depurado” por aquele. Mesmo entendendo a mimesis como imitação, diz ele, não é possível negar uma remodelação do objeto. Uma vez que este e o discurso são fundamentalmente diversos, impõe-se um embate, ou um contrafluxo (*Gegenläufigkeit*), no processo mimético. Neste, sem uma estrutura determinada, objeto e discurso são jogados um contra o outro, provocando transformações recíprocas (ISER, 1999, p. 240).

Até aqui ainda estamos em uma reflexão que se aproxima da tensão entre o mundo real “latente” e o mundo ficcional, componentes da relação entre fictício e imaginário. Agora, entretanto, Iser (1999, p. 241) afirma que o embate em contrafluxo entre objeto e discurso, como matriz de uma produção constante, é a condição para a emergência (*Emergenz*): o processo mimético, “dinamizado pelo *vazio* entre o objeto e o discurso”, encontra nesse mesmo vazio um impulso para a emergência de fenômenos, que se apresentam como ocupações imaginárias. O problema central da relação entre objeto e discurso é que este deve retratar o objeto e, ao mesmo tempo, legitimar essa representação. Como havíamos visto, para Iser (1999, p. 243-244), o elemento performático é, desde sempre, inerente à mimesis – já que a imitação não é parte do dado a ser representado –, mas esse elemento passou séculos encerrado na sujeição ao real.

Com a liberação do potencial de emergência surgem outros traços na encenação, sendo o mais evidente deles a imprevisibilidade. No caso do texto literário, ela tem a ver com a impossibilidade de controlar o jogo entre o fictício e o seu referente. O que surge desse embate “faz da ficção literária não apenas algo exploratório, mas também um paradigma de ‘*emergentismo*’”, na medida em que “não pode ser rastreado até sua origem subjacente”, tampouco derivado de seus componentes (ISER, 2000b, p. 174). Como uma nova ordem imprevisível, a emergência se alimenta da transformação sofrida pelas ficções em jogo, dando origem a uma “dinâmica complexa de fenômenos”.

Assim, é possível entender o que Iser (1999, p. 245) quer dizer ao afirmar que a emergência nos processos miméticos passar a ser menos “domada” à medida que cresce no discurso a tensão entre a necessidade de representar e a de sua legitimação, com a relação se convertendo em autorreflexão. É nesse sentido que, para o autor, a mimesis-imitação aristotélica e medieval acaba se desdobrando em outros processos, que ele denomina *simulação*, *simulacro* e *fantasma*, e que se diferenciam pelos modos distintos como se manifesta seu único elemento constante, o da plasticidade. Cada um desses processos apresentará, portanto, qualidades imagéticas diferentes. Na *mimesis* tradicional, os objetos são associados aos discursos, com a imagem equivalendo à representação “fiel”. Com seu

primeiro desdobramento, em *simulação*, os objetos são simulados, isto é, encenados, e a imagem se forma em um “como se” – o objeto é revestido do discurso e de sua função.

No simulacro, o laço se rompe, e o discurso é *puro* discurso – a referencialidade é desmentida, e a imagem é um engano a descoberto, o que equivale a dizer um *vazio*: “O simulacro parece ser a representação de uma não pré-presença a que empresta uma objetualidade ilusória” (ISER, 1999, p. 246–247). Nesse *vazio* emergem imagens que, não sujeitas a um objeto referencial, são ilimitadamente variáveis. O simulacro é a atividade performativa, agora, do discurso, e não mais do objeto imitado ou simulado, estando liberto do embate entre representação e legitimação (ISER, 1999, p. 248). Por fim, na fantasmagoria, há uma figuração da irrealidade: algo que é incapaz de se figurar ganha uma forma como *phantasma*, dando ao imaginário independência em relação ao discurso, e a emergência se torna contemplação da imagem produzida, descolando-se de um traço comunicacional.

O fenômenos emergentes, escreve Iser (1999, p. 251), são de difícil compreensão na medida em que há uma transgressão de referências reconhecíveis: “A emergência subtrai-se à cognição [...]. O que caracteriza o emergente é um modo de efeito ou de eficácia descritível apenas operacionalmente. [...] Pois, de sua parte, o emergente desencadeia necessidades de transformação, que conectam o observador com os fenômenos emergentes”, que não são dedutíveis nem previsíveis a partir dos objetos dados.

Se o caráter de imprevisibilidade e de evasão à cognição são os principais focos no ensaio de 1998, no epílogo à obra *The Range of Interpretation* (“O alcance da interpretação”), publicada dois anos depois, a emergência aparece relacionada à interpretação, como um fenômeno gerado a partir dela: “Sempre a interpretação ocorre, algo emerge, e esse algo não é idêntico nem ao assunto em ao registro a que esse assunto deve ser transposto” (ISER, 2000a, p. 151). O caráter de performance é relacionado, agora, à atividade interpretativa, que “faz com que algo aconteça”.

A força do sentido na performance do jogo de leitura fica clara quando Iser (2000a, p. 153) reduz a dimensão do indizível, ou não interpretável, à forma motora da própria atividade de interpretação: “[A] natureza performativa da interpretação é trazida à tona pelo fato de que ela gera sua própria energia, isto é, a intraduzibilidade residual, não eliminável, é o que impulsiona a performance”. Assim, a nossa incapacidade cognitiva de abranger toda a realidade, nos leva a “mapeá-la em uma pluralidade de mundos, para os quais a interpretação como emergência é a atividade central”: traduzir algo é “uma atividade que nos permite transformar qualquer coisa dada em sua funcionalidade. Fenômenos emergentes são o produto dessa

operação, e eles apontam para o fato de que a interpretação é, basicamente, um ato programado para habilitar as coisas a funcionarem” (ISER, 2000a, p. 154).

É importante notar que *The Range of Interpretation* não se devota à função da interpretação – ou da emergência – na experiência estética. De qualquer modo, fica difícil evitar a frustração de ver os fenômenos emergentes – em toda a sua energia indomesticável – tão intrinsecamente vinculados à interpretação e à funcionalidade das experiências. Entretanto, é possível, talvez, extrapolar daí um modo de interpretação que não negue outros modos de emergência. É o que Gumbrecht (1999, p. 355) sugere ao dizer que, no desdobramento da mimesis, por seu caráter de emergência, em simulacro e fantasma, poderia ser possível pensar – em termos de um “outro da mimesis” – a emergência de algo que “rejeita a interpretação”, a partir da noção de “presença”, como o começo de algo epistemologicamente novo, não oposto, mas complementar à proposta de Iser, que, sob a bandeira da emergência, nos levaria para longe de uma noção tradicional de representação e da onipresença do sentido. O que chamei de *representação-afeto* é a aposta que lanço, nas próximas páginas, como minha contribuição nesse caminho e uma espécie de conclusão à minha própria empreitada.

Interlúdio n. 6

it may not always be so;and i say
that if your lips,which i have loved,should touch
another's,and your dear strong fingers clutch
his heart,as mine in time not far away;
if on another's face your sweet hair lay
in such a silence as i know,or such
great writhing words as,uttering overmuch,
stand helplessly before the spirit at bay;

if this should be,i say if this should be—
you of my heart,send me a little word;
that i may go unto him,and take his hands,
saying,Accept all happiness from me.
Then shall i turn my face,and hear one bird
sing terribly afar in the lost lands.

e. e. cummings, *Sonnets – Unrealities XI*

Considerações finais

*Não darei o teu nome à limpidez
De certas horas puras que perdi,
Nem às imagens de ouro que imagino,
Nem a nenhuma coisa que sonhei.*

*Pois tudo isso é só a minha vida,
Exalação da terra, flor da terra,
Fruto pesado, leite e sabor.*

*Mesmo no azul extremo da distância,
Lá onde as cores todas se dissolvem,
O que me chama é só a minha vida.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

O mundo rola; se derramam os horizontes

Stanislaw Lem sempre lamentou que a versão cinematográfica de seu clássico de ficção científica de 1961, *Solaris*, realizada por Andrei Tarkovski, houvesse sequestrado as considerações cognitivas e epistemológicas do romance, tendo se transformado em uma espécie de “versão espacial” de *Crime e castigo*, em vez de tratar, como era a intenção do original, da impossibilidade de comunicação entre os seres humanos e espécies extraterrestres.¹⁰⁰

No romance, um dos cientistas tripulantes da expedição original, que orbita o estranho planeta Solaris, fala ao recém-chegado psicólogo Kelvin – que acabara de ver, materializada, a ex-mulher, que se suicidara alguns anos antes – sobre este e outros estranhos fenômenos que vêm acontecendo na estação: “Alguns eventos, que de fato aconteceram, são horríveis, mas o que é mais horrível ainda é aquilo que não aconteceu, o que nunca existiu. [...] Há muitas coisas, situações, que ninguém ousou externar, mas que a mente produziu por acidente em um momento de aberração, ou de loucura, como você quiser chamar. No estágio seguinte, a ideia se torna carne e osso” (LEM, 1970, p. 71). Diante de um Kelvin estarecido, Snaut continua:

Nós partimos rumo ao cosmos, prontos para qualquer coisa: solidão, dificuldades, exaustão, morte. A modéstia nos impede de dizer, mas há momentos em que pensamos muito bem de nós mesmos. Ainda assim, se examinarmos mais de perto, nosso entusiasmo não passa de fingimento. Não queremos conquistar o cosmos, simplesmente queremos estender as fronteiras da Terra até os limites do universo. [...] Somos humanitários e nobres; não queremos escravizar outras raças, simplesmente queremos passar a eles nossos valores e apreender, em troca, sua tradição. Pensamos em nós mesmos como os Cavalheiros do Contato Sagrado. Essa é outra mentira. Estamos apenas procurando o Homem. Não precisamos de outros mundos. Precisamos de espelhos. Nós não sabemos o que fazer com outros mundos. (LEM, 1970, p. 72)

De fato, esse tipo de tensão é bem menos evidente na película, que, como o próprio Tarkovski (1998, p. 239, grifo meu) descreve, “tratava de pessoas perdidas no Cosmo e obrigadas, querendo ou não, a adquirir e dominar *mais uma porção de conhecimento*”. Mesmo que o filme em si, em sua dicção complexa, acabe por explorar, como escreve Salman Rushdie (2002, p. 335), a “falibilidade da realidade e o poder do inconsciente humano”, sendo

¹⁰⁰ Ver <<http://english.lem.pl/around-lem/adaptations/qsolarisq-by-tarkovsky>>

um “grande exame dos limites do racionalismo”, nesse contexto a razão ainda ocupa o centro do palco, e o inconsciente é seu antagonista: “A ânsia infinita do homem por conhecimento, que lhe foi dada gratuitamente, é uma fonte de grande tensão, pois traz consigo ansiedade constante, sofrimento, pesar e desilusão, já que a verdade última nunca pode ser conhecida” (TARKOVSKIAEI, 1998, p. 239).

Passemos dos alienígenas aos bichos. Em outubro de 1997, J. M. Coetzee apresentou duas palestras na Universidade de Princeton, nos Estados Unidos, depois reunidas no volume *The Lives of Animals (As vidas dos animais)*, em que a dificuldade humana de admitir a possibilidade de outras formas de consciência, assim como de lidar com a própria mente, é tomada por outra perspectiva. Diferentemente dos demais intelectuais convidados a falar nas prestigiosas Tanner Lectures, o escritor sul-africano escolheu ficcionalizar as palestras, criando a personagem conferencista Elizabeth Costello, também escritora consagrada, e evitando assim evocar sua própria autoridade, para demandar do público uma tentativa de repensar nossas relações com as outras espécies.

Na primeira fala, “*The philosophers and the animals*” (“Os filósofos e os animais”), Costello questiona a naturalidade com que assumimos e lidamos com determinados conceitos e seus valores, como o de razão, que parece a ela, “de modo suspeito”, coincidir com o próprio pensamento humano, ou, “ainda pior, com uma tendência do pensamento humano”: “A razão é a essência de um certo espectro do pensamento humano. E, se assim é, se é nisso que acredito, por que devo, nesta tarde, me curvar diante da razão e me contentar em florear o discurso dos velhos filósofos?” (COETZEE, 1999, p. 23, 25). Afinal, vista de fora, pela perspectiva de um ser alheio a ela, “a razão é simplesmente uma vasta tautologia”: “É claro que a razão vai validar a razão como o primeiro princípio do universo – o que mais deveria fazer? Destronar a si própria?”.

Coetzee, isto é, Costello faz referência ao muito citado artigo de Thomas Nagel, no qual ele afirma que “ter experiências conscientes” significa haver “algo que é como *ser* aquele organismo”¹⁰¹ (NAGEL, 1974, p. 436, grifo no original). O artigo, chamado “*What is it like to be a bat?*” (“Como é ser um morcego?”), questiona, precisamente, a possibilidade de um ser humano responder à pergunta que enuncia no título: “Nossa experiência própria provê o material básico para a nossa imaginação, cujo alcance é, portanto, limitado”, escreve Nagel (1974, p. 439). Não adianta, diz ele, tentarmos imaginar que temos uma membrana ligando os

¹⁰¹ “[T]here is something it is like to be that organism.”

braços ao tronco ou que voamos, tampouco que dormimos pendurados de cabeça para baixo, ingerimos insetos ou que, por causa de nossa visão deficiente, reconhecemos o mundo por meio de um sistema de reverberação de sinais sonoros. “Mesmo que eu pudesse imaginar tudo isso [...], só me diria como seria para mim me comportar como um morcego se comporta. Mas essa não é a questão. Eu quero saber como é, para um morcego, ser um morcego”. Pela imaginação, isto é, pelos recursos da minha própria mente, isso é impossível, ele conclui.

Elizabeth Costello discorda. Para ela, Nagel, apesar de “ter humor” e ser “inteligente e até simpático”, oferece uma resposta “tragicamente limitada” (COETZEE, 1999, p. 31). Se o objetivo do filósofo, ao evocar um morcego, é o de aludir a uma existência completamente estranha à nossa, ela propõe então uma existência ainda mais alheia: a de um corpo morto. E, mesmo que ninguém possa, de fato, conceber o que é ser um cadáver, “por alguns breves instantes, eu sei como é ser um cadáver”, diz a autora, já idosa. Esse conhecimento, diz ela, não é abstrato – no estilo “eu sei que eu sou um ser humano e que vou morrer” –, e sim corpóreo (“*embodied*”): “Por um momento, nós *somos* esse conhecimento”. Mas, questiona-se ela, nos termos de Nagel, o que quer dizer esse conhecimento *corpóreo* de que vou morrer? “Eu sei o que é, para mim, ser um cadáver, ou sei o que é, para um cadáver, ser um cadáver? [...] O que eu sei é o que um cadáver não pode saber: que ele está extinto, que não sabe nada e nunca mais vai saber nada”. Essa outra forma de consciência, no entanto, não pode durar muito, o que não quer dizer que seja sem importância, pelo contrário: “Por um instante, antes que toda a minha estrutura de conhecimento desmorone em pânico, estou viva dentro dessa contradição, viva e morta ao mesmo tempo” (COETZEE, 1999, p. 32).

A experiência de se imaginar um morcego, isto é, de buscar saber “como é ser um morcego”, é algo completamente oposto. Para Costello, “ser plenamente um morcego” não é, como propõe Nagel, possível apenas se experimentarmos a vida por meio das modalidades sensoriais de um morcego: “Ser um morcego vivo é estar cheio de ser. Ser plenamente um morcego é como ser plenamente humano, que é também estar cheio de ser”, cada uma das modalidades seria apenas uma consideração secundária. Estar cheio de ser [*full of being*] é viver como corpo-alma. Um nome para a experiência de ser plenamente [*full being*] é *alegria*” (COETZEE, 1999, p. 32-33, grifo no original).

A partir daí, a escritora vai tentar delinear um outro modo de consciência oposto ao cartesiano, que relega ao corpo a posição de mecanismo: “Ao pensar, à reflexão, eu oponho a plenitude, a corporalidade, a sensação de ser [...], a sensação – uma sensação gravemente afetiva – de ser um corpo com membros que têm extensão no espaço, de estar vivo no

mundo”. Nesse modo de consciência, “não há limites para alcançarmos, pelo pensamento, o ser de outro ser. Não há fronteiras para a imaginação empática” (COETZEE, 1999, p. 35).

Essa liberdade, ou essa capacidade, está, inclusive, no coração da literatura. A aula seguinte de Elizabeth Costello chama-se, justamente, “*The poets and the animals*” (“Os poetas e os animais”). O centro de irradiação da apresentação é o poema “*The jaguar*”, de Ted Hughes. O bicho jaguar é, por sua vez, o centro de irradiação do poema: Hughes constrói como cenário um zoológico, no qual a multidão “está de pé, magnetizada, e no meio dela o poeta, em transe e horrorizado e estupefato, sua capacidade de entendimento levada além de seus limites” (COETZEE, 1999, p. 50–51). Precisamos ler o poema:

The apes yawn and adore their fleas in the sun.
The parrots shriek as if they were on fire, or strut
Like cheap tarts to attract the stroller with the nut.
Fatigued with indolence, tiger and lion

Lie still as the sun. The boa-constrictor’s coil
Is a fossil. Cage after cage seems empty, or
Stinks of sleepers from the breathing straw.
It might be painted on a nursery wall.

But who runs like the rest past these arrives
At a cage where the crowd stands, stares, /mesmerized,
As a child at a dream, at a jaguar hurrying enraged
Through prison darkness after the drills of his eyes

On a short fierce fuse. Not in boredom —
The eye satisfied to be blind in fire,
By the bang of blood in the brain deaf the ear —
He spins from the bars, but there’s no cage to him

More than to the visionary his cell:
His stride is wildernesses of freedom:
The world rolls under the long thrust of his heel.
Over the cage floor the horizons come.

(HUGHES, 2010a, p. 16)¹⁰²

¹⁰² Na tradução de Sérgio Alcides: “Macacos se espreguiçam cultuando pulgas ao sol./ Guincham os papagaios, como ardendo, ou gingam/ Feito putas a fim de atenção e amendoim./ Fatigados pela indolência, o tigre e o leão/ Jazem imóveis como o sol. O rolo da jiboia/ Fossiliza-se. Jaula após jaula está vazia, ou/ Fede ao palheiro onde tresanda um dorminhoco./ Para pintar num quarto de criança a cena é boa./ Mas quem percorre a ala com os outros atinge/ A jaula onde uma multidão vem ver, mesmerizada/ Como criança sonhando, um jaguar furioso a girar/ Pelo breu da prisão que a broca do seu olhar punge/ Num curto pavio feroz. Sem fastio –/ Os olhos contentes no seu fogo cegante,/ Os ouvidos ao surdo tambor do seu sangue –/ Revolta-se ante as grades, mas para ele não há jaula/ Mais do que para o visionário existe sua cela:/ É seu passo o sertão que a liberdade tem defronte:/ O mundo rola embaixo do ímpeto de suas patas./ No chão de sua jaula se derramam os horizontes” (HUGHES, 2010b, p. 40).

Os olhos do jaguar, como brocas, “pungem pelo breu da prisão”, como diz a bela tradução de Sérgio Alcides (HUGHES, 2010b, p. 40), pois “para ele não há jaula/ Mais do que para o visionário existe sua cela”. Costello faz notar aos estudantes: “A jaula não tem realidade para ele; ele está *em outro lugar* [...] porque sua consciência é cinética e não abstrata: o ímpeto de seus músculos o move através de um espaço cuja natureza é bem diferente da caixa tridimensional de Newton – um espaço circular que gira sobre si mesmo” (COETZEE, 1999, p. 51). “O poema”, diz ela, “nos pede para nos imaginarmos naquele modo de se mover, para que habitemos aquele corpo”: não é uma questão de habitar a mente de outro ser, mas de habitar seu corpo.

É de uma consciência “*body-soul*”, como diria Costello, que falamos nos capítulos anteriores: não à toa, é difícil não lembrar o “perder-se em intensidade focada” de Gumbrecht ao pensarmos o jaguar de Hughes, ainda que este seja aquele levado às últimas consequências, isto é, como se fosse possível a um humano¹⁰³ desligar completamente a autoconsciência. É esse também o tipo de imaginação que evoco nesta tese, uma imaginação que habita e se deixa habitar sensorialmente, cineticamente, seja em momentos de suspensão da autoconsciência, seja às bordas delas, e que permite que se disparem todos os tipos de afetos.

Se “o mundo rola embaixo do ímpeto” das patas do jaguar, ele rola também sob os pés do leitor. Se, “no chão de sua jaula se derramam os horizontes”, são também esses horizontes que se derramam na leitura, com as possibilidades evocadas por Iser – de sermos e nos vermos, experimentando o que somos para além da atualidade, isto é, na potencialidade –, mas levando Iser mais além, isto é, levando nossa capacidade de performance e de emergência para um domínio não restrito por uma só forma de consciência, operada estritamente pela razão tal como a concebemos.

E nem é preciso irmos tão longe: morcegos, jaguares, extraterrestres, cadáveres. Como Coetzee (1999, p. 23, grifo meu), pela voz de Costello, nos adverte, é bastante suspeito que a razão – esta que, “para Platão, para Tomás de Aquino, para Descartes, cada um a seu modo”, é “o ser de Deus”, sobre o qual se construiu o universo – seja, coincidentemente, “a essência do pensamento humano”, ou, “ainda pior”, “*uma tendência do pensamento humano*”, isto é, a tradição filosófica ocidental.

Problematizar a noção de consciência, mais especificamente pelos conceitos como o de representação e de literatura, a partir de um confronto com modos não “ocidentais” de

¹⁰³ E, mais uma vez, faço a ressalva de que sequer sabemos se isso é possível a um jaguar.

encará-la, é o objetivo de Marília Librandi-Rocha (2012), ao propor uma “teoria literária ameríndia”. A autora parte de uma cena narrada pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, em sua temporada com os índios nambikwara: um líder da tribo desenha em um papel algumas linhas sinuosas, como que imitando a escrita ocidental, e entrega ao francês, que finge decifrá-las.

Em *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss descreve a cena, no episódio “*Leçon d’écriture*” (“Lição de escrita”), como uma encenação, em que o índio, mais do que enganar a si mesmo, pretende surpreender seus companheiros, “convencê-los de que havia conseguido se aliar ao branco e que participava de seus segredos”. Era a primeira vez que a escrita chegava aos nambikwara, “mas não como poderíamos ter imaginado, em termos de um aprendizado trabalhoso. Seu símbolo havia sido tomado emprestado, enquanto sua realidade permanecia estranha”: a escrita havia sido usada não para um fim intelectual, e sim para “um fim sociológico”, atribuir prestígio ao que a utiliza (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 350, 352).

Duas décadas depois, Jacques Derrida (1967a, p. 149–150, grifos no original) questionou, polemicamente, a leitura de Lévi-Strauss, a quem chama de um “partidário do discurso”, isto é, da “*representação* atual, viva, consciente de um *texto* na experiência daqueles que o escrevem ou leem”, texto que, no entanto, “transborda sem cessar essa representação por todo o sistema de seus recursos e de suas leis próprias”. Para Derrida, a *leçon d’écriture* é um episódio da “guerra antropológica” e “é narrado no registro da violência contida ou deferida, [...] mas sempre opressora e pesada”, que toma como condição, por parte de Lévi-Strauss, a “inocência”, associada à ausência da escrita, dos nambikwara: “Só uma comunidade inocente, [...] plenamente presente a si mesma em sua fala viva, [...] poderia sofrer, como a surpresa de uma agressão que vem de fora, a insinuação da escrita, a infiltração de suas ‘artimanhas’ e de sua ‘perfidia’” (DERRIDA, 1967a, p. 174).

Lévi-Strauss cairia assim em um tropo do etnocentrismo que ele mesmo gostaria de acusar: o de uma comunidade pura, que a cultura ocidental vem contaminar, agora com as *letras*. Para isso, porém, destaca Derrida (1967a, p. 174), seria preciso admitir uma “exterioridade rigorosa” da fala à escrita, “o que permite manter a distinção entre os povos que dispõem da escrita e os povos sem escrita”, distinção de cujo valor Lévi-Strauss “jamais desconfia”, tornando possível encarar a introdução da escrita, mesmo sob a forma de uma imitação, como um “salto”, uma “descontinuidade” instantânea. Librandi-Rocha (2012, p. 180-181) observa que, apesar da grande diferença entre as interpretações de Lévi-Strauss e Derrida, ambos leram as linhas traçadas pelo chefe nambikwara para criticar sua própria

cultura de origem: no primeiro caso, o domínio colonial europeu; no segundo, o pensamento europeu dominante.

Lévi-Strauss se apoia em uma noção de linguagem e representação mais estável, em que os sistemas mitológicos e de parentesco se apresentam como signos a serem interpretados, como intermediários entre as imagens e os conceitos: “Como a imagem, o signo é um ser concreto”, escreve Lévi-Strauss (1962, p. 28) em outro texto, “mas ele é semelhante ao conceito por seu poder referencial”; se este, no entanto, tem uma “capacidade ilimitada”, a do signo é limitada. A diferença entre os dois é a distância entre o mundo da ciência (do “engenheiro”) e o do “*bricolage*”: entre um modo de estar em face do mundo, impondo a ele seus métodos e modelos, e um modo de fazer parte do mundo, dando novas significações às formas já existentes a partir da combinação e da relação entre elas. Se a diferença não é absoluta, ela é real na medida em que o homem da ciência “busca sempre abrir uma passagem e se situar além” das limitações concretas – no império dos conceitos –, enquanto “o *bricoleur*, por bem ou por mal, permanece aquém” delas, isto é, no domínio dos signos.

Do outro lado, isto é, com Derrida, trata-se, no fundo, de problematizar a própria possibilidade de representação. Aqui, a irredutibilidade do signo como unidade de significação dá lugar à *trace*, ao *rastro*, ao fora da linguagem como presente-ausente. Para ele, o primado da palavra falada em relação à escrita dá a ver a ilusão original segundo a qual o Ocidente pôde crer que havia uma unidade estável e imediata entre significante e significado, quando na realidade há sempre uma transformação sutil, “no tempo de um suspiro” (DERRIDA, 1967a, p. 30). O filósofo contesta, assim, o que chama de “metafísica de presença”¹⁰⁴ – entendida como a “essência formal do significado” – e o fonologocentrismo: “[A] ordem do significado nunca é contemporânea [...] à ordem do significante”, isto é, aquele, seja sentido, coisa, pensamento, realidade, nunca está presente à sua evocação por meio do signo, que passa a ser “a unidade de uma heterogeneidade”, manifesta como o rastro, *la trace*: “uma operação e não um estado, [...] um movimento ativo, uma des-motivação, e não uma estrutura dada” (DERRIDA, 1967a, p. 71).

Com isso, Derrida (1967b, p. 417–419) vai “desconstruir” também a noção de *bricolage* de Lévi-Strauss a partir do próprio uso da distinção artificial entre natureza e cultura – entre o *bricoleur* e o cientista – como uma ferramenta “metodológica”, que “não é afetada pelo seu não-valor ‘ontológico’”. Se o *bricoleur*, escreve o filósofo, é aquele que usa

¹⁰⁴ A expressão é tomada de Heidegger.

tudo, mas também somente, aquilo que estiver disponível, mesmo se esse material for heterogêneo, é possível pensar a linguagem como *bricolage*: “Se chamamos *bricolage* à necessidade de emprestar conceitos ao texto de uma tradição mais ou menos coerente ou em ruínas, devemos dizer que todo discurso é *bricoleur*”. Assim, extrapola ele, o engenheiro de Lévi-Strauss, para que pudesse, de fato, se opor ao *bricoleur*, “deveria, então, construir a totalidade de sua língua, léxico e sintaxe”, o que o tornaria “a origem absoluta de seu próprio discurso”, ou seja, “o verbo em si mesmo”. Esse sujeito, conclui Derrida, só poderia ser um mito criado pelo *bricoleur*. Mas, se acreditarmos que nenhum discurso rompe com a recepção histórica, temos de admitir que também o engenheiro – como o cientista ou o sábio –, é uma espécie de *bricoleur*; em outras palavras, rompe-se a distinção estrutural.

As linhas do chefe nambikwara mostram para Lévi-Strauss que uma das funções da comunicação escrita, talvez a principal, é subjugar e dominar o outro. Para Derrida, o episódio aponta para a ilusão da separação abissal entre a fala e a escrita, e mostra que o sentido está sempre em movimento. Em qualquer caso, o que de fato continua em aberto, “em nosso momento pós-estruturalista e pós-desconstrucionista”, como diz Librandi-Rocha, é a questão sobre o ponto de vista indígena sobre tais sinuosas linhas. O que o incidente poderá expressar para seu protagonista ou, de qualquer modo, como pode ser lido em uma perspectiva que desestabilize a própria noção tradicional de representação, isto é, a evocação de algo por meio de um signo ou conjunto de signos – seja ela estável, instável ou impossível?

A proposta da pesquisadora é reler as linhas nambikwara “não como farsa, mas como força, como uma lição de escritura artística”, isto é, como cena de origem “não da imitação e sim do jogo mimético”. Toma-se como referência para este a produção de diferença como proposta por Costa Lima, isto é, como o efeito que a representação promove por seu embate entre o diferente e o semelhante. “Minha questão é: [...] que tipo de mimesis está envolvida na ‘farsa’, na encenação do chefe indígena que finge escrever diante do antropólogo? É apenas uma imitação e uma cópia falhada, ou seria exagerado dizer que esse traço põe ‘a máquina da mimesis em funcionamento’?” (LIBRANDI-ROCHA, 2012, p. 195).

Se toparmos o “exagero”, podemos considerar que, como em uma definição muito simples da representação ficcional, uma cópia da realidade produz uma reação em seu receptor precisamente pelo seu deslocamento em relação a ela, e ao que se esperava do gesto. Librandi-Rocha (2012, p. 196-197) sugere que, se pensarmos o cotidiano como o “império do semântico”, que precisa sofrer uma “pequena crise”, “um mínimo caos” para que ocorra uma experiência estética (que nos mostra, assim, os limites da razão), pode-se considerar que essa

condição foi cumprida por Lévi-Strauss, em sua “pequena crise” diante das linhas nambikwara.¹⁰⁵ Além disso, cumprem-se também as condições intrínsecas ao entendimento da arte como algo que “não tem a comunicação como seu principal vetor” e cuja “vitalidade reside na resposta que provoca”, solicitando “uma interação performática entre os atores”, para que se dê, como também diria Iser, uma forma de representação que se baseia na encenação.

O intuito da transposição de definições entre o episódio narrado por Lévi-Strauss e o conceito de experiência estética é, para Librandi-Rocha (2012, p. 182-183), repensar a literatura “ocidental” a partir de um pensamento indígena e, com isso, “estranhar nosso modo de pensar a literatura” e “sugerir a possibilidade de tornarmo-nos nativos da literatura e seus mundos”. Com isso, seria experimentada “a situação paradoxal de tornar-se estrangeiro em relação ao seu próprio pensamento”, esmaecendo-se os limites entre ele e uma outra forma de consciência. Para tornar esse exercício possível, escreve ela, talvez seja necessário incorporar na crítica literária uma certa dose de ficção, isto é, escapar ao domínio estrito do concebível pela razão como real. Com isso, e extrapolo aqui, ao dizer que quer “descontrolar o controle do imaginário”, ela pretende ir além do que o próprio Costa Lima entendeu por “controle do imaginário”, cuja crítica levava ainda uma carga fundamental de circunscrição pelo sentido (racional ocidental).

Se “experimentar outras imaginações é o que a ficção produz continuamente como possibilidade e exercício”, talvez os estudos literários se vejam em crise, cogita Librandi-Rocha (2012, p. 184), porque continua-se a pensar a ficção “como um segundo produto”, ao invés de “dar-lhe direito de existência plena”. A hipótese da autora é que há uma incompatibilidade “entre nossos artefatos artísticos e nossas epistemologia, cosmologia e ontologia”, que sempre se baseiam nos grandes divisores como natureza e cultura, física e metafísica, e texto e contexto, que, ao fim e ao cabo, considera de pouca valia a literatura, já que sua produção é sempre a de algo irreal. Embora não me interesse aqui me aprofundar no pensamento antropológico mais novo que guia a investigação de Librandi-Rocha (2012, p. 183), não posso deixar de me encantar com as possibilidades advindas da proposição de que o “pensamento ameríndio ou melanésio é distinto do nosso [...] não porque tenham distintos pontos de vista sobre os mesmos objetos, mas porque os mundos que eles pensam são outros”

¹⁰⁵ A autora, no entanto, deixa implícito que a crise radical causada pela “suspensão total do significado” necessariamente demanda uma “reocupação semântica” subsequente por parte do receptor, o que, no caso de Lévi-Strauss significa a construção “uma crítica generalizada à função da escrita” (LIBRANDI-ROCHA, 2012, p. 197).

– como pode ser dito também da ficção e da poesia. Da mesma forma que essa “nova antropologia” radicaliza uma equivalência entre o antropólogo e o nativo, a autora pretende “radicalizar a equivalência entre os leitores (que estão fora da literatura) e os personagens (que estão dentro da ficção)” (LIBRANDI-ROCHA, 2012, p. 186).

Para que isso fique mais claro, assim como suas possibilidades como ponto de partida para repensar a representação, é preciso lembrar que o mundo ameríndio baseia-se em um processo perene de personificação, em que há diversos mundos simultaneamente possíveis, ainda que nem sempre acessados. Mesmo que cada *pessoa* de cada um desses mundos – plantas, animais, personagens, espíritos, mortos, deuses – viva em sua própria província de sentido, não há, como no dizer de Schutz e Luckmann (1973), uma província “principal”. Isto é, os domínios de animais personificados, deuses, espíritos não são sujeitos ao *Lebenswelt*, como suas transcendências. Uso o termo em alemão, aliás, para escancarar o descompasso entre esse conceito e a cosmologia ameríndia.

Essa interferência latente entre as diversas províncias – todas com igual carga de realidade – dá a Librandi-Rocha (2012, p. 189-190) “a liberdade inventiva de pensar a literatura como vivência”, ou seja, como a possibilidade de “ter acesso e ser acessado por outras vidas”, o que só pode ser feito, sob a perspectiva ameríndia, assumindo-se o corpo dos personagens, o corpo entendido como algo não “biológico, mas metamórfico, como uma roupa que se veste e se desveste, a depender da situação e dos encontros passíveis de alteração”: “uma veste transformacional”. Olhando-se assim para a experiência literária, “se ‘a antropologia é filosofia com pessoas incluídas’¹⁰⁶”, a autora sugere que “a teoria da literatura é [ou deveria ser] filosofia com vida reverberando entre nós (leitores e textos)” (LIBRANDI-ROCHA, 2012, p. 191).

Com isso, de uma noção de representação que a opõe à realidade – isto é, que pressupõe uma só realidade e, portanto, qualquer outro mundo como algo que se opõe a ela –, pode-se vislumbrar a possibilidade de uma noção de representação, entendida ainda como um deslocamento produtor de sentido em relação à realidade perceptível, que, no entanto, promova a convivência de mundos, com a ampliação da nossa experiência deles, em uma ampliação da própria ideia de *mundo*. Assim, para os estudos literários, sugere Librandi-Rocha (2012, p. 187), o chamado “perspectivismo ameríndio”, ao aplicar “um golpe de mestre

¹⁰⁶ A frase original é do antropólogo britânico Tim Ingold: “*Anthropology is philosophy with the people in*”.

na dicotomia representação-realidade”, pode nos levar a “recriar nossa relação com a ficção como um mundo inventado, *ontologicamente pensável*”

Consciência cinética, representação ameríndia, metáfora explosiva, mimesis-zero, performance, encenação, emergência. Foram muitos os conceitos, angariados ao longo das últimas páginas, que giram em torno de, ou alimentam a reflexão sobre a experiência consciente de leitura. Se recordarmos os primeiros capítulos desta segunda parte da tese, temos ainda o desvelamento do Ser heideggeriano, a matéria de Hjelmslev, o magma de Castoriadis e, é claro, presença, epifania, imaginação, afetos, todos eles tornados possíveis por um corpo-tão-somente-alma, como o que experimenta – “mais forte que uma sensação” – Jean-Luc Nancy. Como juntar tudo isso em uma proposta para que se alarguem as possibilidades de pensar os modos de viver a literatura?

É da tensão entre os estados de consciência, estados reflexivos, emotivos e sensoriais, alguns simplesmente instantaneidades somáticas, que surge a força da experiência da arte. Com isso, não se defende aqui a primazia de um ou de outro – afeto ou sentido, corpo ou alma –, mas justamente a potência produzida por sua mútua resistência, resistência não rija, mas elástica. Do conflito, no entanto, todos sabemos quem costuma sair vencedor. O que define o ser humano, e este é o trunfo inabalável de Descartes, é a autoconsciência, da qual só escapamos muito marginal ou brevemente ou pela via não desejável do alienamento mental. “*The Soul condemned to be –/ Attended by a single Hound/ Its own identity*”, já nos havia escrito Emily Dickinson (1976, p. 399, n. 822).

Para além da assustadora solidão da autoconsciência, um melancólico paradoxo – que sustenta esta tese – é que só atribuímos importância aos afetos por sua análise reflexiva. Uma *Erlebnis* só existe para nós, de modo a podermos compartilhá-la ou acioná-la voluntariamente, quando circunscrita em *Erfahrung*. É perfeitamente possível, escreve Peirce (1974, p. 153, CP I.310), concebermos um ser cuja consciência inteira seja feita apenas de cor, ao longo de um período temporal, e assim em todo instante desse período. “Mas esse ser nunca saberia nada sobre sua própria consciência. Nunca pensaria nada que pudesse ser expresso em uma proposição. [...] Ficaria sempre confinado a sentir aquela cor.”

Nesse sentido, uma defesa da liberdade da imaginação e seus afetos na leitura literária pode ter como consequência uma leitura reflexiva que resista a ela. O que eu

proponho aqui é uma não resistência, isto é, uma comunhão, uma soma que é maior do que suas partes. Ninguém há de questionar que a experiência reflexiva produz emoções, isto é, que muitos afetos são produzidos porque entendemos, ou mesmo interpretamos, uma obra literária, criando, neste último caso, um sentido *ex situ*.

Por que será difícil, então, pensar o caminho inverso, por que não cogitar sobre a contribuição dos afetos – quero dizer: os mais fugazes, os menos capturáveis em discurso – sobre o sentido? Afinal, em termos banais, o que sentimos ao ler um livro contribui – deseja-se que contribua, para não sermos robôs interpretativos – para a compreensão de seu todo, do mesmo modo, e entremeado a elas, que crenças e ideologias. Mas vamos um pouco além da própria dimensão significativa. Por que não pensar que esses afetos, por sua energia precisamente corpórea, redimensionam a própria força representacional da literatura quando esta é posta em movimento?

A experiência viva que a leitura literária desperta, sua porção que não se converte imediatamente em sentido ou que jamais se converterá, contribui para uma diferença de realidade que terá sua contrapartida também na experiência viva (percepção, sensação, ideia, vivência, conceito) de mundo. Voltemos, brevemente, à noção radical de imaginário de Castoriadis: aquele magma de afetos, desejos e representações, em que estas são formas ou imagens originadas das experiências de real, mas não correspondentes diretas delas.

A representação de Castoriadis (2005, p. 276) “não tem fronteiras, e toda separação que é nela introduzida nunca pode ser considerada pertinente”. Esse modo original, plástico, não redutível a suas partes, mesmo no caso da manifestação em sonhos ou em imagens mentais, não é jamais traduzido, ou “eliminado”, no sentido ontológico, pela interpretação, não mais do que “o ser-cor de uma cor [pode ser] neutralizado pelas equações da física” (CASTORIADIS, 2005, p. 276). O fluxo de representações e dos afetos e desejos que o acompanham é, para Castoriadis (2005, p. 326, 331), a fonte e o produto “dos qualia perceptivos e das formas lógicas”, sendo assim aquilo que “torna possível para qualquer ser-para-si (incluindo os humanos) criar para si mesmo um mundo próprio, ‘dentro’ do qual ele também se coloca”: “A representação não é o delineamento do espetáculo do mundo, é aquilo no qual e por meio do qual, em um dado momento, o mundo aparece”.

Com essa ideia em mente, retomo e lanço como rastro a ideia de uma representação-afeto. Se entendermos a representação como um modo de constituir conhecimento – e se recusarmos a ideia de que todo conhecimento deve ser reconhecido, pela autoconsciência, como conhecimento de algo alheio a nós, enquanto sujeitos –, pensemos a representação-afeto

como um alargamento de espaço, como uma ampliação do mundo-coisa de que somos parte, como uma volta à casa que, ao mesmo tempo que estende nosso entendimento racional sobre o mundo, nos redime ao nos reconectar fugazmente, como corpos que também somos, a ele.

O que resiste ao sentido, como *excedente de vida*, é potência e é nostalgia, sob a forma de um vácuo deixado pela presença efêmera. Essa nostalgia se converte no desejo de uma renovação, imprevisível, dos momentos de intensidade que, uma vez vividos, nos levarão sempre de volta às páginas dos livros.

Um desfecho, ou o que sempre deve faltar

Ao longo do processo de gestação e escrita desta tese, sempre que respondia à pergunta “Sobre o que é sua pesquisa?”, me via às voltas, frequentemente, com outra questão ainda mais complicada. “E qual é o tipo de obra que mais desperta a imaginação?”, me perguntavam. Ou pior: “Quais os livros com mais potencial para conquistar novos leitores?”. Temo que minha resposta costumasse soar como uma *saída pela tangente*, mas espero que, depois de todas estas páginas, fique claro que acredito profundamente nela: tudo o que posso dizer é que cada leitor é um leitor, e é impossível prescrever obras, saber o que atija a imaginação, o que mobiliza os afetos em cada um deles.

A crítica americana Elaine Scarry escreveu todo um livro, intitulado *Dreaming by the Book*¹⁰⁷, dedicado a pensar as estratégias utilizadas pelos escritores de ficção ou poetas, conscientemente ou não (e como sabê-lo?), para evocar na consciência do leitor as imagens e movimentos que descrevem. Para Scarry, na leitura, diferentemente do que ocorre no dia a dia, “as imagens, de alguma forma, adquirem a vivacidade dos objetos perceptuais” (SCARRY, 1999, p. 4). Quando diz que a obra “quer produzir” imagens mentais, Scarry nos faz lembrar de Iser, especialmente em *O ato de leitura*, na medida em que de fato pensa o texto como uma série de orientações a serem seguidas e atualizadas: “Quando dizemos ‘Emily Brontë descreve o rosto de Catherine’, poderíamos também dizer ‘Brontë nos dá uma série de instruções sobre como imaginar ou construir o rosto de Catherine’” (SCARRY, 1999, p. 6).

Nesse sentido, as boas descrições ofereceriam qualidades como a vivacidade, a solidez e a persistência, além do caráter de “dadas”, e não evocadas, que as coisas percebidas têm no mundo real. Esse dom do texto literário, para a autora, está diretamente relacionado ao aspecto instrucional explícito do texto, em que as orientações para a construção de imagens “substituem nosso próprio senso volitivo com a sensação de que algo está ali disponível” (SCARRY, 1999, p. 52). Não à toa, ela define esse modo específico de produzir imagens mentais como uma “mimesis perceptual”.

A autora propõe, por meio de diversos exemplos, que os autores desenvolvem estratégias para a produção de imagens e para colocá-las em movimento. A primeira condição material – e sua contrapartida textual – que Scarry (1999, p. 12) analisa é a *solidez*, por sua

¹⁰⁷ Literalmente, algo como “Sonhando segundo o livro”. “*By the book*”, no entanto, é uma expressão da língua inglesa que significa “de acordo com as regras”.

qualidade fundamental de “estabelecer o chão sob os nossos pés”. A maior dificuldade de reproduzir a solidez, para a autora, é que ela está relacionada ao tato, cuja operação, na imaginação, é a mais remota entre os sentidos. De qualquer forma, é a partir da solidez que se constrói um espaço, e não é possível imaginar pessoas ou objetos, se não houver um espaço em que eles se encontrem. E não apenas isso: o espaço construído desde as instruções do autor nos permite, diz ela, adentrar o lugar fictício sem medo, o que permite que o experimentemos como mais vivacidade.

Embora compreenda, teoricamente, os dois argumentos, eu gostaria, como leitora, de contestá-los. Em primeiro lugar, penso que a solidez pode ser criada visualmente; além disso, os corpos imaginários só precisam de espaço quando aparecem à consciência fixos, ou estabilizados. Normalmente, isso só acontece quando a cena descrita está já em seu instante de retenção, se quisermos pensar em termos husserlianos. O que quero dizer é que o impacto do “agora”, aquele mais fugidio, não requer necessariamente aquilo que a percepção do mundo real impõe – para um corpo, o espaço –, podendo se manifestar de modo menos nítido.

“Longe de meu corpo ser para mim apenas um fragmento de espaço, para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo”, escreveu Merleau-Ponty (2011, p. 149). Há uma dimensão da leitura literária em que o corpo demanda o mundo, produzido pela imaginação, e não o inverso. Do mesmo modo, quando Scarry (1999, p. 14) escreve que os “escritores mais vívidos são frequentemente aqueles mais profundamente associados com lugares” – ela cita Hardy e Proust como exemplos –, a primeira pergunta que surge é: “mais vívidos” para quem? Não é, afinal, porque tradicionalmente a crítica cita este ou aquele autor como vívidos que isso vai se reproduzir na experiência de todo leitor, como Gumbrecht já afirmava, ao falar de *Stimmung* como uma atmosfera que nos envolve a partir do texto literário e que nada tem a ver com o caráter descritivo deste.

O que é interessante no trabalho de Scarry é, de fato, o tratamento quase estrutural que ela dá aos mecanismos de composição perceptual, mecanismos que qualquer leitor poderá reconhecer e experimentar. No caso da solidez, por exemplo, ela nota que duas ou mais imagens “independentemente sem peso” podem, mesmo assim, conferir o peso uma à outra, do mesmo modo que duas imagens bidimensionais, ao serem justapostas, criam um efeito tridimensional (SCARRY, 1999, p. 16). O mais importante, contudo, na construção de imagens mentais em atos de mimesis perceptual, é o modo como o texto movimenta essas imagens, roçando uma imagem contra a superfície de outra, girando figuras, movimentando-as vertical ou horizontalmente etc.. O que é interessante me parece, entretanto, sobretudo

problemático, já que, de um lado, esses mecanismos não funcionam como receitas de bolo, tampouco são necessariamente o que despertará imagens sensoriais no leitor – que pode ter ativada a imaginação não por descrição, mas por associação, isto é, metonimicamente.

Foi ao ler *Dreaming by the book*, e pensar sobre poemas e narrativas que mais me pareciam registrados nas retinas, narinas e mãos, ao longo da minha vida como leitora, que acabei por propor, lá no início deste trabalho, o exercício que se espalhou pelos interlúdios, ou seja, a tentativa de ler trechos de ficção e poesia deixando que a imaginação trabalhasse sem amarras. O que aqui Scarry toma por “instruções” pode ser entendido lá como uma estrutura que produz uma leitura metafórica – naquela metáfora suspensa no ar, antes de se converter em sentido. Assim, Gustave Flaubert:

frequentemente nos faz compor, em uma rápida sequência, dois, três ou quatro tipos de alongamento [*stretching*], como na passagem em que nossa imagem de Emma Bovary é primeiramente alongada – “Emma... alcançou dois copinhosComo estava quase vazio, inclinou-se para trás para beber” – e, agora, dentro da mesma frase, vem a instrução para esticar o interior da imagem – “e, a cabeça para trás, os lábios avançados, o pescoço tendido, ela ria de não sentir nada” – e então a última forma de alongamento, que é particularmente difícil de pôr em prática [...]: a maior parte da imagem fica parada enquanto uma pequena parte de seu interior é mentalmente puxada em nossa direção – “enquanto a ponta da língua, passando entre os dentes finos, dava lambidinhas no fundo do copo”. (SCARRY, 1999, p. 112)¹⁰⁸

Todos esses gestos, mais amplos, como o alcançar dos copos, ou mais miúdos, como as lambidinhas para tentar beber algo do fundo de um deles, não são descritos em detalhe à toa. A “completarmos” a metáfora trivial, entendemos a atmosfera de um flerte algo desajeitado entre Emma e Charles, o que não quer dizer que a própria experiência vicária promovida pela leitura das minúcias dos movimentos não contribua, por sua vez, para esse sentimento, por uma espécie de cumplicidade com o constrangimento dos dois personagens. Quando penso, porém, em minhas experiências memoráveis de leitura, não há nenhum tipo de traço comum completamente óbvio, como a estrutura de instruções de leitura de Scarry quer demonstrar. Pelo contrário, outro herói da autora quando o assunto é luz e movimento certamente não evoca em mim os efeitos sensoriais que ela celebra em seu livro.

¹⁰⁸ Nos trechos de *Madame Bovary*, uso a tradução de Mário Laranjeira (FLAUBERT, 2011, p. 84).

A morte de Heitor

Do que *you* se recorda quando alguém menciona o canto XXII da *Iliada*? Penso imediatamente nos cabelos brancos que Príamo arranca, e em uma noite estrelada, em que avisto Sirius, com um arrepio, que é menos de medo do que de assombro. Corrijo-me espontaneamente, quando lembro que a estrela   mencionada apenas para evocar Aquiles, e a cena   vespertina, e imediatamente me vem à mente a cena patética em que Heitor, a quem também rapidamente me alinho, foge de Aquiles, correndo em círculos sobre a terra seca. Escrevo e me questiono: ele corre em círculos? Sobre a terra seca?

Elaine Scarry quer me convencer de que me lembro tão nitidamente do canto XXII porque Homero é um mestre do que ela chama de técnica de “*radiant ignition*” (algo como “faísca radiante”), que se vale da facilidade que a mente tem de produzir imagens de luz para gerar a impressão de movimento substantivo pela evoca o de elementos brilhantes que se deslocam. A velocidade de Aquiles e a altivez de Heitor são os condutores do argumento. O primeiro chega “[...] refulgente como um astro a atravessar a planície,/ como a estrela que aparece na época das ceifas, cujos raios/ rebrilham entre os outros astros todos no negrume da noite [...]. Assim brilhava o bronze no peito dele enquanto corria”. Heitor tem sempre na cabeça o “elmo faiscante”, mesmo no momento em que moribundo, amaldiçoa seu oponente. Somente já morto, quando “a alma voou-lhe do corpo para o Hades, lamentando/ o seu destino, deixando para tr s a virilidade e a juventude”, é que Aquiles “do cadáver arrancou a lança de bronze/ e p -la de lado; depois dos ombros lhe despiu as belas armas/ ensanguentadas” (SCARRY, 1999, p. 78-83)¹⁰⁹.

Em movimento, nos meus sentidos, estão sempre as palavras, não as do texto, e sim as das conversas e solilóquios: as “palavras aladas” que sempre mudam a melodia do que vem adiante. E Sirius para mim não   Aquiles,   só uma estrela, e presságio, e assombro: o efeito que sua men o me produz não é o de pôr o grego em movimento, mas de me pôr na alma de Príamo, que não pode deixar de admirar a mesma visão que lhe causa temor e tristeza. Heitor, por sua vez, com seu elmo faiscante,   só um homem; lembro-me dele melhor quando  , não um guerreiro altivo, mas sim um homem que percebe que vai morrer – uma tomada de consciência que sempre carrega, quando a leio, uma nota que não é de medo nem de rancor; que   tristeza, de arrependimento e de um desperdício de vida. E vejo, depois, o homem caído,

¹⁰⁹ Utilizo aqui a tradu o do grego para o português de Frederico Lourenço (HOMERO, 2007, XXII, 26-28, p. 432-433; XXII, 355-369, p. 442), me valendo de exemplos além dos sugeridos por Scarry.

de quem nenhum dos “outros filhos dos Aques” se aproxima “sem desferir-lhe um golpe”. (Penso então imediatamente em Andrômaca, no instante em que ouve os gritos que chegam lá de fora.)

Warm and true

Só posso fazer do poema de Frank O’Hara (2001, p. 9) o que ele mesmo me fez, isto é, convidar a uma experiência viva de frio e quente – frio e quente *ao mesmo tempo* –, que é também a descoberta da levíssima membrana que nos separa do mundo. Então (e sei que isso é difícil, para quem está, como eu, neste eterno verão abrasante):

Suponha que essa árvore cinzenta, tão nua e desesperada, começasse a dançar lentamente ao som de algo que não conseguimos ouvir, no meio da neve que começa a engrossar. Será que ela estaria apenas tentando se aquecer, e ser ela mesma, verdadeiramente, como parece que estamos fazendo quando dançamos (e a membrana se rompe? Se esquece?) (Ou seriam nossos ossos – o que há de mineral em nós, querendo dizer que estão lá dentro, e que aquilo que há do lado de fora do corpo, da janela, não é assim tão diferente?) E será possível dançar ao som da música lá de fora, desligar o sorriso esperto, sentir o frio (no verão abrasante de Brasília)?

Nos gritos

Minha leitura do canto XXII teve traços metafóricos, os de uma perturbação bem-vinda mesmo que nem sempre agradável. Por que, para usar o termo de Freud, *condenso* toda a passagem do enfrentamento entre Aquiles e Heitor em algumas poucas imagens principais: a estrela Sirius e a escuridão do céu; Príamo arrancando os cabelos; a fuga patética de seu filho; a alma, pesarosa, que deixa o belo e não mais altivo corpo do troiano rumo ao Hades; o susto desolador de Andrômaca? Embora, é claro, todos os elementos sejam marcantes no poema, o que faz com que eu sinta tão vividamente cada uma dessas dores? Não há mecanismo ou interpretação textual que possa explicar.

E o que faz com que eu sinta que saem da minha garganta os gritos de Marguerite Duras, os gritos e o choro reprimidos há seis anos, a dor da guerra tornada voz? Não é, decerto, porque a prosa da autora francesa se valha de estratégias sensoriais complexas,

tampouco, aliás, porque sua prosa seja especialmente sofisticada e, ainda menos, fluida. Especialmente em *A dor* – uma coleção de histórias curtas, supostamente recolhidas de um diário mantido pela autora em 1945, diário que ela sempre afirmou não se lembrar de ter escrito –, tempo, espaço e personagens parecem perdidos, deslocados, difíceis de localizar ou caracterizar. Na história que dá nome à coleção, Duras conta do período em que espera notícias de seu marido, Robert, deportado para a Alemanha nazista.

O trecho que reproduzo no interlúdio é representativo da linguagem de Duras. São frases curtas, diretas, quase fragmentos. É preciso inserir vida entre os períodos. E eu a insiro, não em forma de uma experiência de guerra, que não conheci, e sim por meio de lembranças íntimas, visuais ou táteis, emocionais: quartos de hospital, o corpo frágil do meu pai, culpa, descolamento do real, reencontro em devaneios, saudade e carinho. Todo um universo *nos gritos*. “Ele pede desculpas por estar ali, reduzido àquele destroço. E então o sorriso se desvanece. Ele volta a ser um desconhecido. Mas o conhecimento está ali, que aquele desconhecido é ele” (DURAS, 1985, p. 69)

Um mundo possível

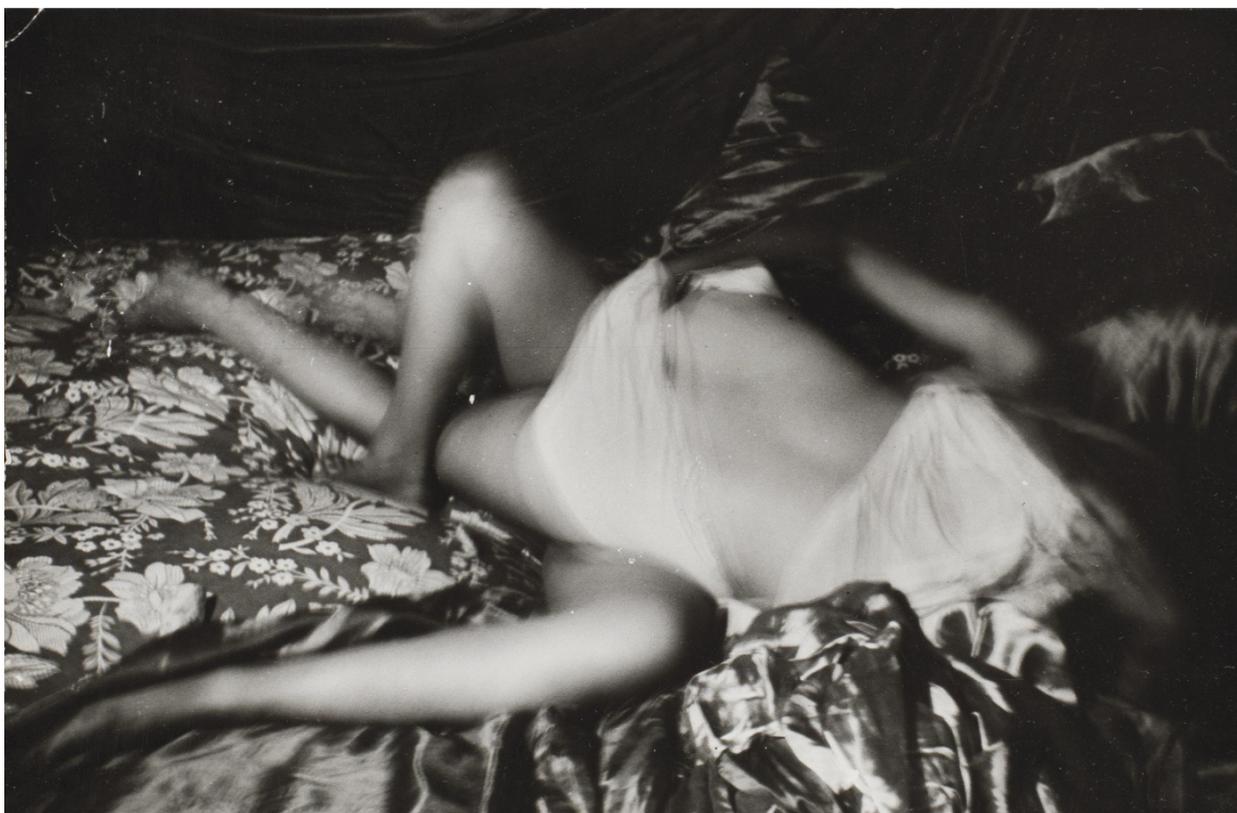
Se o fragmento selecionado do “diário” de Duras faz com que minha experiência pessoal de leitura se mova de uma aproximação metafórica para um preenchimento por associações metonímicas, o trecho que abre o capítulo XIII do romance *Stoner*, de John Williams (2006, p. 195–196), se move de uma rápida reflexão sobre o amor à descrição de um encontro entre William Stoner e sua amante, Katherine. A leitura desloca-se de uma dicção que pede uma resposta menos afetiva até um retrato muito visual do que aquela reflexão pretendia evocar. Entre esta e aquele, o texto opera um deslizamento suave, pela evocação das horas preenchidas não pelo amor físico, e sim pela ausência, e depois pela expectativa, desses encontros: momentos que antes da chegada de Katherine eram vazios, e agora se tornam um jogo prazeroso.

Williams faz, assim, a travessia de uma reflexão que só pode evocar afetos de um modo metonímico – o amor como uma condição “inventada e modificada momento a momento”, “pela vontade e a inteligência e o coração” – até sua descrição metafórico-imagética perfeita: a descoberta da intimidade do corpo da pessoa amada, e da resposta que ele demanda do nosso próprio corpo. E encerra a passagem com um parágrafo breve e em tom prosaico, como se não estivesse tratando de uma das coisas mais bonitas que nós, humanos,

podemos experimentar: “Como todos os amantes, eles falavam muito de si mesmos, como se assim pudessem talvez entender o mundo que os havia tornado possíveis”.

Onde Deus acaba e recomeça

Nem a comovente leitura cinematográfica de Joaquim Pedro de Andrade (*O padre e a moça*, de 1965) é capaz de se sobrepôr às imagens impressas em mim pela leitura de “O padre, a moça”, poema de Carlos Drummond de Andrade (2012, p. 25-34) publicado em *Lição de coisas*, de 1961. Como esquecer as asas secas do anjo que chora, sentado à beira da estrada, “porque Deus tomou o partido do padre”, esse diabo-humano-sagrado que carrega, pelas estradas do Brasil, dentro dele a moça, como reza? Como esquecer o padre? Como não sentir, na própria nuca, a moça, que vira “aragem matinal soprando no padre”? E, sobretudo, como não ver perfeitamente os dois, “aquele um negro amor de rendas brancas”: tanto quanto se vê, com nitidez impossível, o casal da fotografia mexicana de Cartier-Bresson (1995, p. 77)? Como não se misturar, com eles, a deus e à paisagem, no alto da serra, no Piauí, em Goiás, Corumbá, Pelotas? Na BR-15, com nossos rosários nas mãos?



Henri Cartier-Bresson

Um pássaro, galos dos ventos

O poema de e. e. cummings que fecha os “interlúdios” foi publicado no conjunto *Sonnets – Unrealities*, do volume *Tulips and Chimneys*, de 1923, e já teve ao menos duas traduções lançadas no Brasil: por Manuel Bandeira, na década de 1940, e mais recentemente por Adalberto Müller. Na primeira, como escreveu Ana Cristina Cesar (1999, p. 400–401), o soneto “muito curiosamente, foi ‘desmodernizado’ [...] e transformado num poema romântico”, com “os adjetivos suavizados e um vocabulário mais rebuscado”. Bandeira (1976, p. 29) corrige a pontuação, capitaliza o início dos versos, fala em “suspiro brando” no lugar de “*strong fingers*” (“dedos fortes”).

Quero tratar aqui, especificamente, da segunda e última estrofe do poema original: “*if this should be, i say if this should be—/ you of my heart, send me a little word;/ that i may go unto him, and take his hands,/ saying, Accept all happiness from me./ Then shall i turn my face, and hear one bird/ sing terribly afar in the lost lands*” (CUMMINGS, 1991, p. 146). Sim, é simples e bonito – como todo o resto do poema. Porém, o que faz desses versos algo comovente, em toda a riqueza semântica do termo, é a mudança de tonalidade na melodia, como se, no dizer da entrega da felicidade às mãos do outro, os versos de fato se desfizessem dela, que desliza então para fora do poema, com *um único* pássaro que canta não apenas longe, e sim *terrivelmente* longe; não apenas em outras terras, mas em uma terra *perdida*.

Na tradução de Manuel Bandeira, por sua vez, o poeta pronuncia, solene, ao novo amante de sua interlocutora: “Goza a ventura de que já gozei”. E completa: “Depois, desviando os olhos de improviso,/ Longe, ah tão longe, um pássaro ouvirei/ Cantar no meu perdido paraíso”. Já Adalberto Müller, que até acerta o colorido até ali, põe tudo a perder no último momento: “então darei as costas, a ouvir já o trinado/ de um pássaro que plange nas terras perdidas” (CUMMINGS, 2007, p. 50).

Faço, sim, uma leitura enciumada e possessiva. Há como evitá-lo quando se trata de um poema que nos acompanha há tanto tempo? E digo que não, não ouvimos um *trinado*; não, esse pássaro não pode *planger*. O pássaro canta, é imprescindível que ele cante. E não é um paraíso o que se perdeu; é algo mais banal, uma terra, uma terra *terrivelmente* longe.

Não se trata de um libelo contra a tradução de poesia, tampouco quero adentrar a pantanosa discussão sobre seus modos e possibilidades. Logo abaixo, evocarei precisamente uma tradução, para falar de como um poema é mais do que seu sentido, suas rimas, sua forma – de como ele se ultrapassa a si mesmo no que só pode ser explicado em palavras vagas ou

insuficientes: tom, colorido, deslizamentos, comoção. E defender essa insuficiência como trunfo, sem desistir de ultrapassá-la.

É preciso, às vezes, sair completamente do poema para dele falar. Para dizer do efeito do soneto de e. e. cummings sobre mim, evoco os últimos três versos da tradução para o inglês de Michael Hamburger para o poema “*Hälfte des Lebens*” (“*Half of Life*”), de Friedrich Hölderlin (2013, p. 461): “*The walls loom/ Speechless and cold, in the wind/ Weathercocks clatter.*”¹¹⁰. No original alemão, não são “galos dos ventos” (*weathercocks*) que retinem, e sim flâmulas. No entanto, a imagem de uma estrutura metálica, no formato da ave, apontando para *ninguém* a direção do vento frio carrega no próprio movimento, mais do que qualquer outra, uma imobilidade paradoxal que não pode sequer ser chamada trágica.

Lembro também Éluard : “*Ma douleur, comme un peu de soleil dans l’eau froide.*”¹¹¹

Ou, ainda, Ella Fitzgerald cantando o *standard* de Cole Porter: “... *But how strange the change/ from major to minor/ ev’ry time we say goodbye*”.¹¹²

E John Coltrane tocando a mesma canção.

¹¹⁰ Em tradução livre (da tradução): “As paredes assomam/ Mudos e frios, ao vento/ galos dos ventos retinem” No original: “*Die Mauern stehn/ Sprachlos und kalt, in Winde/ Klirren die Fahnen*”.

¹¹¹ Paul Éluard (2000, p. 86); em tradução livre: “Minha dor, como um pouco de sol na água fria”.

¹¹² “*When you're near/ there's such an air/ of Spring about it/ I can hear a lark somewhere/ begin to sing about it/ There's no love song finer/ But how strange the change/ From major to minor/ Every time we say goodbye*”. (FITZGERALD, 1956; COLTRANE, 1961).

Referências bibliográficas

ABEL, Marco. *Violent Affect: literature, cinema, and critique after representation*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2007.

ADAMS, Suzi. *Castoriadis's Ontology: being and creation*. New York: Fordham University Press, 2011.

ADORNO, Theodor W. Parataxis: on Hölderlin's Late Poetry. *Notes to Literature*. Tradução Shierry Weber NicholSEN. New York: Columbia University Press, 1992. v. 2. p. 109–152.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Argos: Chapecó, 2009. p. 55–76.

AGUALUSA, José Eduardo. Novos territórios para a literatura. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 jun. 2016. CulturaDisponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/novos-territorios-para-literatura-19055502>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

ALCIDES, Sérgio. Um livro-limite. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014. p. 307–311.

_____. Possíveis respostas: à pergunta de um jornalista e à enquete de um poeta. *Armadilha para Ana Cristina e outros textos sobre poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2016. p. 75–87.

ALÉKSIEVITCH, Svetlana. *Vozes de Tchernóbil: a história oral do desastre nuclear*. Tradução Sonia Branco. digital ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

AMARAL, Ana Luísa. *Vozes*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Lição de coisas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Antologia*. Lisboa: Moraes, 1975.

AQUINAS, Thomas. *Commentaries on Aristotle's "On sense and what is sensed" and "On memory and recollection"*. Tradução Kevin White; Edward M. Macierowski. Washington: The Catholic University of America Press, 2005.

ARISTOTE. *De L'Âme*. Tradução Edmond Barbotin. Paris: Les Belles Lettres, 1966. (Collection des Universités de France).

ARISTOTLE. *De Motu Animalium: text and translation*. In: NUSSBAUM, Martha C. *Aristotle's De Motu Animalium*. Tradução Martha C. Nussbaum. Princeton: Princeton University Press, 1978. p. 19–56.

_____. *On the Soul*. In: BARNES, JONATHAN (Org.). *The Complete Works of Aristotle*. Bollingen. Tradução J. A. Smith. Princeton: Princeton University Press, 1984. v. 1.

_____. *De anima - Books II and III (with passages from book I)*. Tradução D. W. Hamlyn. Oxford: Clarendon, 2002.

_____. *Aristotle on the Parts of Animals*. Tradução James G. Lennox. Oxford: Clarendon, 2004a.

_____. *De Anima (on the Soul)*. Tradução Hugh Lawson-Tancred. Kindle ed. London: Penguin, 2004b.

_____. De memoria et reminiscencia: text and translation. In: BLOCH, David. *Aristotle on Memory and Recollection*. Philosophia Antiqua. Tradução David Bloch. Leiden, Boston: Brill, 2007. v. 110. p. 23–52.

ARNT, Gustavo. “Viver é muito perigoso”: latifúndio e violência em Grande sertão: veredas. *Gragoatá*, n. 39, p. 430–453, 2015.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. Missa do Galo. *50 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 433–440.

BANDEIRA, Manuel. *Poemas traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BARBARAS, Renaud. Perception and movement: the end of the metaphysical approach. In: EVANS, Fred; LAWLOR, Leonard (Org.). *Chiasm: Merleau-Ponty's notion of flesh*. New York: State University of New York Press, 2000. p. 77–88.

_____. A Phenomenology of Life. In: CARMAN, Taylor; HANSEN, Mark B. N. (Org.). *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 206–230.

BARTHES, Roland. L'Effet du Réel. *Le Bruissement de la langue*. Essais critiques. Paris: Éditions du Seuil, 1984. v. IV. p. 155–163.

_____. *Elementos de Semiologia*. Tradução Izidoro Blikstein. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. Da ciência à literatura. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. p. 3–12.

_____. Da leitura. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. p. 30–42.

BATAILLE, Georges. *La Littérature et le mal: Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*. Paris: Gallimard, 1957.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Tradução Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

BENJAMIN, Walter. On some motifs on Baudelaire. In: ARENDT, Hannah (Org.). *Illuminations*. Tradução Harry Zohn. New York: Schocken, 2007. p. 155–200.

BENTALL, Richard P. The Illusion of Reality: a Review and Integration of Psychological Research on Hallucinations. *Psychological Bulletin*, v. 107, n. 1, p. 82–95, 1990.

BERGEN, Benjamin K. *Louder than Words: the New Science of How the Mind Makes Meaning*. New York: Basic Books, 2012.

BERMÚDEZ, José Luis. *The Paradox of Self-Consciousness*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

_____. Self-consciousness. In: SCHNEIDER, Susan; VELMANS, Max (Org.). *The Blackwell Companion to Consciousness*. Malden, Oxford: Blackwell, 2007. p. 456–467.

BINET, Alfred. *L'Étude expérimentale de l'intelligence*. Paris: Alfred Costes, 1922.

BLOCH, David. *Aristotle on Memory and Recollection*. Leiden, Boston: Brill, 2007. v. 110. (Philosophia Antiqua).

BLUMENBERG, Hans. Prospect for a Theory of Nonconceptuality. *Shipwreck with Spectator: paradigm of a metaphor for existence*. Tradução Steven Rendall. Cambridge (MA), London: MIT Press, 1997. p. 103–120.

_____. *Paradigms for a Metaphorology*. Tradução Hans Savage. Ithaca: Cornell University Press, 2010.

BOSI, Alfredo. Entrevista com Alfredo Bosi sobre crítica literária. In: CORDEIRO, Sergio *et al.* (Org.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. p. 307–314.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp., 2007.

BOWIE, David. *Space Oddity*. London: Mercury Records. , 1969

BRANN, Eva T. H. *The World of the Imagination: sum and substance*. Lanham: Rowman & Littlefield, 1991.

BUTLER, Judith. Bodies in Alliance and the Politics of the Street. *Transversal*, n. #occupy and assemble, out. 2011a. Disponível em: <<http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>>. Acesso em: 18 abr. 2016.

_____. Remarks at Zuccotti Park, October 23. In: BLUMENKRANZ, Carla *et al.* *Occupy! Scenes from Occupied America*. Kindle ed. New York: Verso, 2011b.

BYLAARDT, Cid Ottoni; LEMOS, Saulo de Araújo. Catatau, imagem e trânsito. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 48, p. 101–122, 2016.

CAFIERO, Flavio. *Dez centímetros do chão*. Epub ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

CAMPOS, Augusto de. Introdução à 2a edição. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006. p. 13–18.

CAMPOS, Haroldo de. Por uma poética sincrônica. *A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205–224.

CARTIER-BRESSON, Henri; FUENTES, Carlos. *Mexican Notebooks*. New York: Thames and Hudson, 1995.

_____. Why Aristotle Needs Imagination. *Phronesis*, v. 41, n. 1, p. 20–55, 1996.

CASTON, Victor. Aristotle's Psychology. *A Companion to Ancient Philosophy*. Blackwell Companions to Philosophy. Oxford: Blackwell, 2006. p. 316–346.

CASTORIADIS, Cornelius. Radical Imagination and the Social Instituting Imaginary. In: CURTIS, DAVID AMES (Org.). *The Castoriadis Reader*. Tradução David Ames Curtis. Oxford, Malden: Blackwell, 1997a. p. 319–337.

_____. The Discovery of the Imagination. *World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*. Tradução David Ames Curtis. Stanford: Stanford University Press, 1997b. p. 213–245.

_____. *The Imaginary Institution of Society*. Tradução Kathleen Blamey. Cambridge, Malden: Polity, 2005.

_____. Imaginary Significations. In: ESCOBAR, Enrique (Org.). *A Society Adrift: Interviews and Debates, 1974-1997*. Tradução Helen Arnold. New York: Fordham University Press, 2010. p. 45–68.

CATALDI, Suzanne L. Affect and sensibility. In: DIPROSE, Rosalyn; REYNOLDS, Jack (Org.). *Merleau-Ponty: key concepts*. London, New York: Routledge, 2014. p. 163–173.

CESAR, Ana Cristina. Bastidores da tradução. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, Instituto Moreira Salles, 1999. p. 399–410.

CEVASCO, Maria Elisa. Formas trabalhando formas: a crítica literária segundo Roberto Schwarz. In: CORDEIRO, SERGIO *et al.* (Org.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. p. 265–298.

CHALMERS, David. *The Conscious Mind: In the Search of a Theory of Conscious Experience*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

COETZEE, J. M. *The Lives of Animals*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

COLE, Jonathan; MONTERO, Barbara. Affective Proprioception. *Janus Head*, v. 9, n. 2, p. 299–317, 2007.

COLTRANE, John. *Ev'ry Time We Say Goodbye*. New York: Atlantic. , 1961

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

CORSALETTI, Fabrício. *Esquimó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow and the Foundations of Positive Psychology: The Collected Works of Mihaly Csikszentmihalyi*. New York: Springer, 2014.

- CUARÓN, Alfonso. *Gravity*. [S.l.]: Warner Bros. , 2013
- CUMMINGS, E. e. *Complete Poems 1904-1962*. New York: Liveright, 1991.
- _____. *O tigre de veludo (alguns poemas)*. Tradução Adalberto Müller. Brasília: Editora UnB, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro, Vinhedo: EdUERJ, Horizonte, 2012.
- DALVI, Maria Amélia. Literatura na educação básica: propostas, concepções, práticas. *Cadernos de Pesquisa em Educação*, v. 19, n. 38, p. 123–140, 2013.
- DAMASIO, Antonio R. *Looking for Spinoza: Joy, Sorrow and the Human Brain*. London: Random House, 2003.
- DARWIN, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- DASTUR, Françoise. World, flesh, vision. In: EVANS, Fred; LAWLOR, Leonard (Org.). *Chiasm: Merleau-Ponty's notion of flesh*. New York: State University of New York Press, 2000. p. 23–50.
- DE BRUYN, Ben. *Wolfgang Iser: a companion*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.
- DEHAENE, Stanislas. *Reading in the Brain: the New Science of How We Read*. Kindle ed. New York: Viking Penguin, 2009.
- DEHAENE, Stanislas; CHANGEUX, Jean-Pierre. Experimental and theoretical approaches do conscious processing. *Neuron*, v. 70, p. 200–227, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 10.000 av. j.-c. - La Géologie de la morale (pour qui elle se prend, la terre?). *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980. p. 53–94.
- DEL SARTO, Ana; RÍOS, Alicia; TRIGO, Abril (Org.). *The Latin American Cultural Studies Reader*. Durham, London: Duke University Press, 2004.
- DENNET, Daniel. *Consciousness Explained*. Kindle ed. London: Penguin, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *De La Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967a.
- _____. La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines. *Écriture et différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967b. p. 409–428.
- _____. Différance. *Margins of Philosophy*. Tradução Alan Bass. Sussex: Harvester, 1982. p. 1–28.
- _____. *Essa estranha instituição chamada literatura*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DEWEY, John. *Art as Experience*. New York: Milton, Balch & Company, 1934.

- _____. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Boston, New York: Back Bay, 1976.
- DICK, Philip K. *Time Out of Joint*. Boston, New York: Mariner, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Gestes d'air et de pierre: corps, parole, souffle, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.
- DINIZ, Ligia Gonçalves. A literatura nos livros didáticos de ensino médio: uma análise quantitativa de textos e questões. *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*, v. 1, n. 11, p. 526–547, 2013.
- DORFMAN, Eran. *Réapprendre à voir le monde: Merleau-Ponty face au miroir lacanien*. Dordrecht: Springer, 2007.
- DUFRENNE, Mikel. *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Tradução Edward S. Casey et al. Evanston: Northwestern University Press, 1973. (Northwestern University Studies in Phenomenology & Existential Philosophy).
- DURAS, Marguerite. *La Douleur*. Paris: Gallimard, 1985.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- ELLIOTT, Anthony; URRY, John. *Mobile Lives*. New York: Routledge, 2010.
- ÉLUARD, Paul. *Capitale de la douleur*. Paris: Gallimard, 2000.
- EVANS, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London, New York: Routledge, 1996.
- EVERSON, Stephen. *Aristotle on Perception*. Oxford: Oxford University Press, 1999. (Oxford Aristotle Studies).
- FERNANDES, Fernanda Pires Alvarenga. *O público na cultura contemporânea: tempos e lugares de uma audiência imaginada*. 2015. Tese de doutorado em Estudos Literários – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora-MG, 2015.
- FITZGERALD, Ella. *Ev'ry Time We Say Goodbye*. Santa Monica: Verve. , 1956
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FLUCK, Winfried. The Search for Distance: negation and negativity in Wolfgang Iser's literary theory. *New Literary History*, v. 31, n. 1, p. 175–210, 2000.
- FORSTER, Paul. *Peirce and the Threat of Nominalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREDE, Dorothea. The Cognitive Role of Phantasia in Aristotle. In: RORTY, Amélie Oksenberg; NUSSBAUM, Martha C. (Org.). *Essays on Aristotle's De Anima*. Oxford: Clarendon, 1995. p. 280–296.

FREUD, Sigmund. Algumas observações sobre o conceito de inconsciente na psicanálise. *Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ("O caso Schreber")*, artigos sobre técnica e outros textos (1911-1913). Obras completas. Tradução Paulo César Lima De Souza. Kindle ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. v. 10.

_____. O inconsciente. *Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras completas. Tradução Paulo César Lima de Souza. Kindle ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. v. 12.

_____. O mal-estar na civilização. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos*. Obras completas. Tradução Paulo César Lima De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. v. 18.

_____. The Dream-Work. *The Interpretation of Dreams*. Tradução James Strachey. New York: Basic Books, 2010d. p. 295–512.

_____. O eu e o id. *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Obras completas. Kindle ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. v. 16.

_____. O delírio e os sonhos na Gradiva. *O delírio e os sonhos na Gradiva, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos (1906-1909)*. Obras completas. Tradução Paulo César Lima De Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. v. 8. p. 13–122.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: four essays*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. 2. ed. London, New York: Continuum, 2004.

GAILLARD, Raphaël *et al.* Nonconscious semantic processing of emotional words modulates conscious access. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 103, n. 19, p. 7524–7529, 2006.

GALERA, Daniel. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GANS, Eric Lawrence. Staging as an Anthropological Category. *New Literary History*, v. 31, n. 1, p. 45–56, 2000.

GARRAMUÑO, Florencia. O outro avança sobre mim: dimensões da vida anônima e impessoal na cultura latino-americana. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 48, p. 11–28, 2016.

GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

GORLÉE, Dinda L. A sketch of Peirce's Firstness and its significance to art. *Sign Systems Studies*, v. 37, n. 1, p. 205–269, 2009.

GREGORIC, Pavel. *Aristotle on the Common Sense*. Oxford: Oxford University Press, 2007. (Oxford Aristotle Studies).

GUAJARDO, Ivan. *Imagination Redux: a Phenomenological Investigation*. 2015. Tese de doutorado em Filosofia – Michigan State University, Ann Arbor, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Rhythm and Meaning. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig (Org.). *Materialities of Communication*. Tradução William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994. p. 170–182.

_____. Epiphany of Form: on the beauty of team sports. *New Literary History*, v. 30, n. 2, p. 351–372, 1999.

_____. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

_____. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2003a.

_____. Teaching. *The Powers of Philology: Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2003b.

_____. “Lost in Focused Intensity”: Spectator Sports and Strategies of Re-Enchantment. In: LANDY, Joshua; SALER, Michael (Org.). *The Re-Enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*. Stanford: Stanford University Press, 2009. p. 149–158.

_____. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2010.

_____. *Atmosphere, mood, Stimmung: on a hidden potential of literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012a.

_____. Presence. In: GREENE, Roland (Org.). *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*. 4. ed. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2012b. p. 1105–1107.

_____. Essay, Life, Lived Experience: The Early Georg Lukács and the Situation of Literary Criticism Today. *Republic of Letters*, v. 4, n. 1, p. 1–14, 2014a.

_____. *Our Broad Present*. New York: Columbia University Press, 2014b.

_____. Debates sobre tudo e nada ou “justaposição indefinida”: sintomas do desespero das ciências humanas? Entrevista a Fernanda Pires Alvarenga Fernandes e Ligia Gonçalves Diniz. *Ipotesi*, v. 19, n. 1, p. 1–10, 2016. Acesso em: 17 jul. 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; SUTOWSKI, Michal. Gumbrecht: “We have to rethink political organization”. *Political Critique*, 23 jan. 2015. Disponível em: <<http://politicalcritique.org/world/2015/h-u-gumbrecht/>>. Acesso em: 1 maio 2016.

HADDOCK-LOBO, Rafael. Notas sobre o trajeto aporético da noção de experiência no pensamento de Derrida. *Educação e Filosofia*, v. 27, n. 53, p. 259–274, 2013.

HASSON, Uri *et al.* Neurocinematics: The Neuroscience of Film. *Projections*, v. 2, n. 1, p. 1–26, 2008.

HEIDEGGER, Martin. *The Fundamental Concepts of Metaphysics: World, Finitude, Solitude*. Tradução William McNeill; Nicholas Walker. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

_____. *Elucidations of Hölderlin's Poetry*. Tradução Keith Hoeller. New York: Humanity Books, 2000.

_____. *Being and Time*. Tradução John Macquarrie; Edward Robinson. Oxford, Cambridge: Blackwell, 2001.

_____. *Conversation on a Country Path. Discourse on Thinking*. Tradução John M. Anderson; E. Hans Freund. New York: Harper & Row, 2009.

_____. *The Origin of the Work of Art. Poetry, Language, Thought*. Tradução Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 2013. p. 15–86.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegomena to a Theory of Language*. Tradução Francis J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin Press, 1961.

HÖLDERLIN, Friedrich. *Poems and Fragments*. Tradução Michael Hamburger. London: Anvil, 2013.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2007.

HOOKWAY, Christopher. *Peirce*. New York: Routledge, 1985.

HUBER, Irmtraub. *Literature after Postmodernism: reconstructive fantasies*. Hampshire, New York: Palgrave Macmillan, 2014.

HUGHES, Ted. *New Selected Poems 1957-1994*. London: Faber and Faber, 2010a.

_____. O jaguar. *Suplemento Literário*, n. 1332, p. 40, 2010b. Tradução Sérgio Alcides. Acesso em: 2 set. 2015.

HUSSERL, Edmund. *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*. Tradução F. Kersten. The Hague: Nijhoff, 1982. v. First Book: General Introduction to a Pure Phenomenology.

_____. *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893-1917)*. Tradução John B. Brough. Dordrecht: Kluwer Academic, 1991. v. IV. (Collected Works).

_____. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898-1925)*. Tradução John B. Brough. Dordrecht: Springer, 2005. v. XI. (Collected Works).

HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

ISER, Wolfgang. *The act of reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980.

_____. *Changing Functions of Literature. Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989a. p. 197–214.

_____. Representation: a performative act. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989b. p. 236–248.

_____. The Play of the Text. *Prospecting: from reader response to literary anthropology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989c. p. 249–261.

_____. *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

_____. Mimesis/Emergência. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: Editora Uerj, 1999. p. 239–256.

_____. *The Range of Interpretation*. New York: Columbia University Press, 2000a.

_____. What Is Literary Anthropology? The Difference between Explanatory and Exploratory Fictions. In: CLARK, Michael P. (Org.). *The Revenge of the Aesthetic: the place of literature in theory today*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2000b. p. 157–179.

ISER, Wolfgang; OORT, Richard Von. The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology: an interview with Wolfgang Iser. *Anthropoetics*, v. 3, n. 2, 1998. Disponível em: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/ap0302/Iser_int.htm>. Acesso em: 16 jun. 2015.

JAKOBSON, Roman. Two Aspects of Language. *Literary Theory: an anthology*. Oxford, Maiden: Blackwell, 2004. p. 76–80.

JAMES, Henry. The Altar of the Dead. *Complete Stories, 1892-1898*. New York: Library of America, 1996. p. 450–485.

JAMES, William. *Principles of Psychology*. New York: Dover, 1950. v. 1.

JANSEN, Julia. Phenomenology, Imagination and Interdisciplinary Research. In: GALLAGHER, Shaun; SCHMICKING, Daniel (Org.). *Handbook of Phenomenology and Cognitive Science*. Dordrecht, New York: Springer, 2010. p. 141–158.

JASPERS, Karl. *General Psychopathology*. Tradução J. Hoenig; Mary Hamilton. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997. v. 1.

JONZE, Spike. *Her*. [S.l.]: Warner Bros. , 2013

JULLIEN, François. *Tratado da Eficácia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

KANDEL, Eric R. *Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. Kindle ed. New York: W. W. Norton & Company, 2007.

KLOOGER, Jeff. *Castoriadis: Psyche, Society, Autonomy*. Leiden, Boston: Brill, 2009.

KOCH, Christof. *Consciousness: Confessions of a Romantic Reductionist*. Cambridge, MA: MIT Press, 2012.

KORZYBSKI, Alfred. *Science and Sanity: an introduction to non-aristotelian systems and general semantics*. 5. ed. Brooklyn: Institute of General Semantics, 1994.

KRIEGER, Murray. The “Imaginary” and Its Enemies. *New Literary Studies*, v. 31, n. 1, p. 129–162, 2000.

KUZMICOVA, Anezka. Presence in the Reading of Literary Narrative: a Case for Motor Enactment. *Semiotica*, v. 189, n. 1, p. 23–48, 2012.

LACAN, Jacques. The Instance of the Letter in the Unconscious, or Reason Since Freud. *Écrits*. Tradução Bruce Fink. New York, London: W. W. Norton & Company, 2006a. p. 412–441.

_____. The Mirror Stage as Formative of the I Function as Revealed in Psychoanalytic Experience. *Écrits*. Tradução Bruce Fink. New York, London: W. W. Norton & Company, 2006b. p. 75–81.

LACAN, Jacques; GRANOFF, Wladimir. Fetishism: the symbolic, the imaginary and the real. In: BALINT, Michael (Org.). *Perversions: psychodynamics and therapy*. New York, London: Random House, Tavistock, 1956. p. 265–276.

LANDES, Donald A. *The Merleau-Ponty Dictionary*. London, New York: Bloomsbury, 2013.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *The Language of Psycho-Analysis*. Tradução Donald Nicholson-Smith. London: Hogarth, Institute of Psycho-Analysis, 1973.

LAUB, Michel. *Diário da queda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LEDER, Drew. Flesh and blood: a proposed supplement to Merleau-Ponty. *Human Studies*, n. 13, p. 209–219, 1990.

LEFEBVRE, Henri. *The Production of Space*. Tradução Donald Nicholson-Smith. Oxford, Cambridge: Blackwell, 1991.

LEM, Stanislaw. *Solaris*. Tradução Joanna Kilmartin; Steven Cox. New York: Faber and Faber, 1970.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Leçon d’écriture. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955. p. 347–360.

_____. La Science du concret. *La Pensée Sauvage*. Paris: Plon, 1962. p. 3–47.

LEYS, Ruth. The Turn to Affect: a critique. *Critical Enquiry*, n. 37, p. 434–472, 2011.

LIBET, Benjamin *et al.* Time of conscious intention to act in relation to onset of cerebral activity (readiness-potential). *Brain*, v. 106, p. 623–642, 1983.

LIBRANDI-ROCHA, Marília. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O Eixo e a Roda*, v. 21, n. 2, p. 179–202, 2012.

LIMA, João Carlos Felix de. *Cultura, imaginação literária e resistência em Afredo Bosi*. 2012. Tese de doutorado em Literatura – Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

LIMA, Luiz Costa. *O fingidor e o censor: no ancien régime, no iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

_____. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. A praga do beletismo. *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*, v. 1, n. 4, 2009a. Disponível em: <<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/1805/pdf>>. Acesso em: 4 mar. 2014.

_____. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

_____. *A ficção e o poema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *Frestas: a teorização em um país periférico*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-Rio, 2013.

_____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2014a.

_____. Teoria da não conceitualidade – Introdução. *Cosmos & Contexto*, n. 23, jun. 2014b. Disponível em: <<http://cosmosecontexto.org.br/teoria-da-nao-conceitualidade-introducao/>>. Acesso em: 25 maio 2016.

_____. *Os eixos da linguagem: Blumenberg e a questão da metáfora*. São Paulo: Iluminuras, 2015.

LIMA, Natalie Araujo. A crítica literária e o campo expandido: uma proposta interventora para o cenário brasileiro a partir de Flora Sussekind. *Antares*, v. 6, n. 12, p. 127–139, 2014.

LINGIS, Alphonso. Sensations. *Philosophy and Phenomenology Research*, v. 42, n. 2, p. 160–170, 1981.

LIPOVETSKY, Gilles. *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2007b.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Sabiá, 1964.

LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. Indianapolis: Hackett, 1996. v. 1.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2000.

MACHADO, Ana Maria. *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leituras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MASSUMI, Brian. *Parables of the Virtual: movement, affect, sensation*. Durham, London: Duke University Press, 2002.

MELO NETO, João Cabral. *O cão sem plumas e outros poemas*. São Paulo: Alfaguara, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Visible et l'invisible: suivi de Notes de travail*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro De Moura. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução Sílvio Rosa Filho; Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MILLER, Greg. A Suprising Connection between Memory and Imagination. *Science*, v. 315, n. 5810, p. 312, 2007.

MIRANDA, Mariana Lage. *Tônus da Presença*. 2015. Tese de doutorado em Filosofia – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

MISAK, Cheryl. Introduction. In: MISAK, Cheryl (Org.). *The Cambridge Companion to Peirce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 1–26.

MONTENEGRO, Tércia. *Turismo para cegos*. Epub ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MOREIRAS, Alberto. *The Exhaustion of Difference: the politics of Latin American cultural studies*. Durham, London: Duke University Press, 2001.

MORICONI JR., Ítalo. A reinvenção do fetiche literário. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 nov. 2010. CulturaDisponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-reinvencao-do-fetiche-literario-341915.html>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

_____. Entrevista: Ítalo Moriconi fala sobre os estudos de Literatura e Letras. *Globo Universidade*, 14 fev. 2012. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/02/entrevista-italo-moriconi-fala-sobre-os-estudos-de-literatura-e-letras.html>>. Acesso em: 2 jun. 2016.

MORRIS, David. Body. In: DIPROSE, Rosalyn; REYNOLDS, Jack (Org.). *Merleau-Ponty: key concepts*. London, New York: Routledge, 2014. p. 111–120.

MOTTA, Leda Tenório Da. *Sobre a crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

MOTZKIN, Gabriel Gideon Hillel. Iser's Anthropological Reception of the Philosophical Tradition. *New Literary History*, v. 31, n. 1, p. 163–174, 2000.

NAGEL, Thomas. What is it like to be a bat? *The Philosophical Review*, v. 83, n. 4, p. 435–450, 1974.

NANCY, Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Tradução Brian Holmes. Stanford: Stanford University Press, 1993a.

_____. The Heart of Things. Stanford: Stanford University Press, 1993b. p. 167–188.

_____. Corpus. *Corpus*. New York: Fordham University Press, 2008a. p. 2–121.

_____. Fifty-eight Indices on the Body. *Corpus*. Tradução Richard A. Rand. New York: Fordham University Press, 2008b. p. 150–160.

_____. Naître à la présence. *Le Poids d'une pensée, l'approche*. Strasbourg: La Phocide, 2008c. p. 105–110.

_____. The Intruder. *Corpus*. Tradução Richard A. Rand. New York: Fordham University Press, 2008d. p. 161–170. Disponível em: <<http://www.maxvanmanen.com/files/2014/10/Nancy-LIntrus.pdf>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

NASIO, Juan-David. *5 lições sobre a teoria de Jacques Lacan*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da Anpoll*, v. 38, p. 75–85, 2015a.

_____. “A vida oblíqua”: o hetairismo ontológico segundo G.H. *O Eixo e a Roda*, v. 24, n. 1, p. 139–154, 2015b.

NOË, Alva. *Varieties of Presence*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2012.

NOLAN, Christopher. *Interstellar*. [S.l.]: Warner Bros. , 2014

NUSSBAUM, Martha C. De Motu Animalium. *Aristotle's De Motu Animalium*. Princeton: Princeton University Press, 1978. p. 221–270.

O'HARA, Frank. *Poems Retrieved*. San Francisco: Grey Fox, 2001.

PÉCORA, Alcir. Impasses da literatura contemporânea. *O Globo*, Rio de Janeiro, 23 abr. 2011. ProsaDisponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/impasses-da-literatura-contemporanea-por-alcir-pecora-376085.html>>. Acesso em: 23 jun. 2016.

_____. “Os bons autores não de surgir quando surgirem”. Entrevista a Luiz Rebinski Junior. *Cândido - Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, n. 30, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.candido.bpp.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=354>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

_____. A musa falida. *Peixe Elétrico*, n. 1, p. 38–66, 2015.

PECORA, Vincent. Be Here Now: Mimesis and the History of Representation. *Presence: Philosophy, History and Cultural Theory of the Twenty-First Century*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974. v. I - Principles of Philosophy.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas : escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Domínio Público ed. [S.l.: s.n.], 2016. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/pe000004.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2016.

PINHO, Davi. As ondas quebram em Bernard: por uma nova leitura de “The Waves”. *Gragoatá*, n. 39, p. 454–464, 2015.

PINTO, Aline Magalhães. Entrevista sobre Mimesis: desafio ao pensamento. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014. p. 313–327.

POLANSKY, Roland. *Aristotle’s De anima*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

PONTES JR., Geraldo Ramos. Os estudos culturais e a crítica literária no Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 44, p. 17–36, 2014.

PORRO, C. A. *et al.* Primary motor and sensory cortex activation during motor performance and motor imagery: a functional magnetic resonance imaging study. *Journal of Neuroscience*, v. 16, n. 23, p. 7688–98, 1996.

PRIEST, Stephen. *Merleau-Ponty*. London, New York: Routledge, 2003. (The Arguments of the Philosophers).

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução Mario Quintana. 21. ed. São Paulo: Globo, 2001.

PUCHEU, Alberto. Pelo colorido, para além do cinzento (quase um manifesto). *Pelo colorido, para além do cinzento (A literatura e seus entornos interventivos)*. Rio de Janeiro: Azougue, 2007. p. 10–26.

_____. Dois críticos, para que servem? *O amante da literatura*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010. p. 13–36.

_____. Uma tese sobre a crítica literária brasileira (por uma crítica poética). *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. p. 155–182.

PULVERMULLER, Friedemann. Brain mechanisms linking language and action. *Nature Reviews Neuroscience*, v. 6, n. 7, p. 576–582, 2005.

RAMACHANDRAN, Vilayanur S.; HIRSTEIN, William. The perception of phantom limbs. *Brain*, n. 121, p. 1603–1630, 1998.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RESENDE, Beatriz. Estudos literários, estudos nacionais, estudos culturais: reflexões em diálogo. *Semear*, n. 10, 2004. Disponível em: <http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/semiar_10.html>. Acesso em: 2 jul. 2016.

RICH, Nathaniel. Hit Charade: Meet the bald Norwegians and other unknowns who actually create the songs that top the charts. *The Atlantic*, n. October, 2015. Disponível em: <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/hit-charade/403192/>>. Acesso em: 21 abr. 2016.

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

_____. The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling. *Critical Enquiry*, v. 5, n. 1, p. 143–159, 1978.

_____. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1994. v. 1.

_____. *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

ROBERTS, Robert. Emotions in the Christian Tradition. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, v. Spring, 2014. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/emotion-Christian-tradition>>. Acesso em: 11 jun. 2016.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*. Chapecó: Argos, 2011.

_____. Considerações sobre a crítica literária. *Celeuma*, v. 2, n. 4, p. 24–43, 2014.

RODRIGUES, Fabricia Wallace. *Memórias engendradas, ficções do eu: António Lobo Antunes, José Eduardo Agualusa, Milton Hatoum*. 2013. Tese de doutorado em Estudos Literários – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

RODRIGUES, Sérgio. *A crítica de mal com a literatura. Todo Prosa*. [S.l: s.n.]. Disponível em: <<http://todoprosa.com.br/a-critica-de-mal-com-a-literatura/>>. Acesso em: 5 jan. 2016. , 1 maio 2010

ROHLF, Michael. Immanuel Kant. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2016 Edition)*. Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/entries/kant/>>. Acesso em: 4 mar. 2016.

RORTY, Richard. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

ROSA, Edson; DURÃO, Fabio Akcelrud. Editorial. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 18, n. 1, p. 9, 2016.

ROSA, João Guimarães. Meu tio o iauaretê. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p. 191–253.

ROTH, Veronica. *Divergente*. Tradução Lucas Peterson. Epub ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

RUNIA, Eelco. Spots of Time. *History and Theory*, n. 45, p. 35–316, out. 2006.

RUSHDIE, Salman. September 2001: Telluride. *Step across this Line: Collected Nonfiction 1992-2002*. New York: Random House, 2002. p. 333–335.

RYAN, Chris. “Stranger Things” Phones Home. *The Ring*, 18 jul. 2016. Disponível em: <<https://theringer.com/stranger-things-netflix-80s-duffer-brothers-279deac579a9#.4o7x14cgg>>. Acesso em: 18 jul. 2016.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. O homem dos sonhos. *Prosa: Edição Comemorativa 100 anos*. Lisboa: Dom Quixote, 2016.

- SACKS, Oliver. *Hallucinations*. Kindle ed. New York, Toronto: Alfred A. Knopf, 2012.
- SAID, Edward W. Introduction to the Fiftieth-Anniversary Edition. In: AUERBACH, ERICH. *Mimesis: the representation of reality in western literature*. Fiftieth-Anniversary ed. Princeton: Princeton University Press, 2003. p. ix–xxxii.
- SANT’ANNA, Alice. *Pé do ouvido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. *Rabo de baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- SARTRE, Jean-Paul. *The Imaginary: a Phenomenological Psychology of the Imagination*. Tradução Jonathan Webber. London, New York: Routledge, 2004.
- _____. *The Imagination*. Tradução Kenneth Williford; David Rudrauf. London, New York: Routledge, 2012.
- SCARRY, Elaine. *Dreaming by the Book*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1999.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível: o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. Realismo afetivo: evocar realismo além da representação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 39, p. 129–148, 2012.
- SCHUTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. *The Structures of the Life-World*. Tradução Richard M. Zaner; J. Tristram Engelhardt Jr. Evanston: Northwestern University Press, 1973. v. 1.
- _____. *The Structures of the Life-World*. Tradução Richard M. Zaner; David J. Parent. Evanston: Northwestern University Press, 1989. v. 2.
- SCHWAB, Gabriele. “If only I were not obliged to manifest”: Iser’s aesthetics of negativity. *New Literary History*, v. 31, n. 1, p. 73–89, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2000. p. 9–32.
- SEIDEL, Frederick. *Poems 1959-2009*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2009.
- SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa. An Inventory of Shimmers. In: SEIGWORTH, Gregory J.; GREGG, Melissa (Org.). *The Affect Theory Reader*. Durham, London: Duke University Press, 2010. p. 1–15.
- SHAKESPEARE, William. *Measure for Measure*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SILVA, Denilson Lopes. Afectos pictóricos ou em direção a Transeunte, de Eryk Rocha. *Revista Famecos*, v. 20, n. 2, p. 255–274, 2013.

SILVERMAN, Jacob. “Pics or it didn’t happen’ – the mantra of the Instagram era: How sharing our every moment on social media became the new living. *Terms of Service: Social Media and the Price of Constant Connection*. Epub ed. New York: Harper Collins, 2015. p. 53–70.

STEINBECK, John. *Journal of a Novel: the East of Eden letters*. Kindle ed. New York: Penguin, 1990.

_____. *East of Eden*. New York: Penguin, 2002.

_____. *A Leste do Eden*. Tradução Roberto Muggiati. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

STEVENSON, Leslie. Twelve Conceptions of Imagination. *British Journal of Aesthetics*, v. 43, n. 3, p. 238–260, 2003.

STEVENS, Wallace. Imagination as Value. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York: Alfred A. Knopf, 1951. p. 131–156.

_____. *The Collected Poems*. New York: Alfred A. Knopf, 1971.

SÜSSEKIND, Flora. A crítica como papel de bala. In: CORDEIRO, Sergio *et al.* (Org.). *A crítica literária brasileira em perspectiva*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013. p. 299–306.

TARKOVSKIAEI, Andraeai Arsensevich. *Esculpir o tempo*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TAVOLARI, Bianca. Direito à cidade: uma trajetória conceitual. *Novos Estudos Cebrap*, n. 104, p. 92–109, mar. 2016.

THOMAS, Dylan. *The Collected Poems*. London: J. M. Dent, 1996.

TINTI, Tauan Fernandes. Sobre o envelhecimento de Lolita no mundo adminstrado. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 18, n. 1, p. 127–143, 2016.

TONONI, Giulio. Consciousness as Integrated Information: a Provisional Manifesto. *Biological Bulletin*, v. 215, p. 216–242, 2008.

UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento tragico de la vida; La agonía del cristianismo*. Madrid: Akal, 1983.

URRY, John. *Mobilities*. Cambridge, Malden: Polity, 2007.

VALÉRY, Paul. Discours prononcé au Deuxième Congrès International d’Esthétique et de Science de l’Art. *Variété IV*. Paris: Gallimard, 1938. p. 235–264.

VELOSO, Caetano. *A Tua Presença*. , Qualquer Coisa. Rio de Janeiro: Philips. , 1975

VIANNA NETO, Arnaldo Rosa. Apresentação. *Gragoatá*, n. 39, p. 335–353, 2015.

VIGNEMONT, Frederique de. Body schema and body image: pros and cons. *Neuropsychologia*, n. 48, p. 669–680, 2010.

- WARNOCK, Mary. *Imagination*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1978.
- WARREN, Nicolas De. *Husserl and the Promise of Time: subjectivity in transcendental phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- WEIL, Simone. *La Pesanteur et la Grace*. Kindle ed. Paris: Rugged, 1993.
- WHEELER, Mark E.; PETERSEN, Steven E.; BUCKNER, Randy. Memory's echo: Vivid remembering reactivates sensory-specific cortex. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, v. 97, n. 20, p. 11125–11129, 2000.
- WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass: first and "death-bed" editions*. Epub ed. New York: Barnes & Noble Classics, 2004.
- _____. *Folhas de relva*. Tradução Bruno Gambarotto. São Paulo: Hedra, 2011.
- WILLIAMS, John. *Stoner*. New York: New York Review of Books, 2006.
- WISNIK, José Miguel. A primeira aula e a segunda. In: MONTEIRO, Pedro Meira (Org.). *A primeira aula*. Kindle ed. São Paulo: Itáu Cultural, 2014.
- WOOD, James. *How Fiction Works*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008.
- ZWAAN, Rolf A. The Immersed Experiencer: Toward An Embodied Theory Of Language Comprehension. *Psychology of Learning and Motivation*, v. 34, p. 35–62, 2004.