

ALBEIRO MEJIA TRUJILLO

**A BASE TRIÁDICA DA OBRA DE ARTE
LITERÁRIA**

Brasília, maio de 2009.

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

A BASE TRIÁDICA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

Tese defendida no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura.

DOUTORANDO: ALBEIRO MEJIA TRUJILLO

ORIENTADOR: Prof. Dr. JOÃO FERREIRA

Brasília, maio de 2009

A BASE TRIÁDICA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

Albeiro Mejia Trujillo

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Ferreira (Orientador – TEL/UnB)

Prof. Dr. João Hilton Sayeg de Siqueira (Examinador – PUC-SP)

Prof. Dr. Henryk Siewierski (Examinador – TEL/UnB)

Prof^a. Dr^a. Heloisa Maria Moreira Lima Salles (Examinadora – LIP/UnB)

Prof. Dr. Ricardo Araújo (Examinador – TEL/UnB)

Prof. Dr. Jaime de Almeida (Suplente – His/UnB)

Organizzando una società, queste o quelle strutture comprendono inevitabilmente tutti i membri della società stessa: ogni uomo in particolare, per el fatto stesso di appartenere a un collettivo storico, è posto di fronte alla crudele necessità di essere parte di questo o quel raggruppamento, di entrare in uno dei sottoinsieme presenti in un dato insieme sociale.

Jurij Lotman

A verdade e a abertura do que propriamente é não se dão em si, como não há idéias em si, mas a abertura se dá e só se dá numa conexão intrínseca e essencial com o homem. Somente enquanto o homem existe, numa determinada história, é que se dá sendo e acontece verdade. Não há nenhuma verdade em si, mas verdade é sempre decisão e destino do homem, é algo humano.

Martin Heidegger

Em poética, a composição da ação pelo poeta rege a qualidade ética dos caracteres. O que constitui o objeto da representação é o homem segundo a ética. As qualificações éticas vêm do real.

Paul Ricoeur

Há aqueles que dão vida e entregam a sua própria existência para que a sua obra exista bela, sábia e justa. Há os que se dão incondicionalmente ao outro na certeza de poder construir uma sociedade harmoniosa, coerente e sincera. Há aqueles que existem como dádivas preciosas e que mudam nossa vida porque nos tornam apreciadores da perfeição, garimpeiros da verdade e defensores do sumo bem que emana do fundo do nosso ser. Não sei dizer com palavras eloqüentes o quanto representam para mim as pessoas a quem dedico esta realização que não é somente minha, mas de todos nós. A minha mãe Orfilia, a minha esposa Francisca e a minhas filhas Juliana, Ana Carolina e Letícia.

Deixo aqui registrado o meu mais profundo agradecimento a todos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente para que a minha caminhada fosse o mais proveitosa possível. De modo muito especial devo eterna gratidão ao Professor João Ferreira por seu despojamento e total disposição em me orientar pelo caminho certo com sabedoria, respeito e humildade. Igualmente sou grato à Professora Elizabeth Hazin, ao Professor Ricardo Araújo, ao Professor Henryk Seiwierski, ao Professor João Hilton Seyeg, à Professora Heloisa Salles, ao Professor Jaime de Almeida e a todos aqueles cujo nome omito por temor de esquecer alguém injustamente.

A BASE TRIÁDICA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

Albeiro Mejia Trujillo

RESUMO

A tese da tríade fundante da obra de arte literária começa a ser desenvolvida expondo o discurso literário, em alguns de seus aspectos, focalizando a complexidade como um dos principais elementos constitutivos da natureza da obra literária. A noção de complexidade, aqui trabalhada, não acompanha os chamados paradigmas complexos desenvolvidos por Edgar Morin, mas é definida como um conjunto de elementos interagindo simultaneamente no interior da obra. A idéia de natureza complexa da obra literária funda-se na pluralidade de elementos que integram o fenômeno literário como são: as perspectivas de análise, aspectos espaço-temporais, elementos essenciais à constituição da obra como autor, artefato e leitor etc. Aos elementos indicados como constitutivos da natureza complexa da obra literária, acrescenta-se o tripé em que se alicerça o processo de criação e existência literária que é composto pela estética, epistemologia e ética. A definição desse tripé como base genética da obra literária constitui o objeto desta tese em que se trabalha o conceito de estética como sendo uma verdade ontológica que desvenda os mundos possíveis à existência humana, numa linguagem que nem a filosofia nem a ciência conseguem desvendar. Desconsidera-se aqui a noção de estética como ciência do belo. A epistemologia como base da obra literária não equivale à teoria do conhecimento desenvolvida pela filosofia, nem à descrição dos processos psicológicos de desenvolvimento cognitivo, mas segue-se uma linha de raciocínio que se fundamenta na linguagem como estrutura que expressa saberes socialmente acumulados. As epistemes que a linguagem literária transmite se diferenciam de outras ordens de saber por não dependerem de espaços e tempos definidos e pela abertura de significação. A respeito da base ética da obra literária trabalha-se o fato desta não fixar leis nem modos de comportamento como sendo certos ou errados, mas caracteriza-se a ética, ao nível da obra literária, como expressão das manifestações interiores que desvendam o mais profundo universo humano. Em cada um dos cinco capítulos em que se estrutura a tese são referenciadas teorias e obras literárias que servem de sustentáculo para a composição da tese.

Palavras-chave: Literatura, Complexidade, Estética, Epistemologia, Ética

THE TRIAD BASIS OF THE LITERARY WORK

Albeiro Mejia Trujillo

ABSTRACT

The thesis of the triad basis of the literary work starts to be developed by displaying the literary speech, in some of its aspects, focusing the complexity as one of the main constituent elements of the literary work nature. The notion of complexity worked here does not follow what is called complex paradigms developed by Edgar Morin, but it is defined as a set of elements interacting simultaneously inside the literary work. The idea of complex nature of the literary work is established in the plurality of elements that integrate the literary phenomenon as they are: the analysis perspectives, the space-temporary aspects, essential elements to the constitution of the literary work, such as author, device and reader etc. To the indicated elements as constituent of the complex nature of the literary composition, it is added the tripod, which founds the process of creation and literary existence and that is composed of the esthetic, epistemology and ethics. The definition of this tripod as genetic base of the literary composition constitutes the object of this thesis, which studies the concept of esthetic works as an ontological truth that unmask the possible worlds to the human being existence, in a language that nor philosophy, nor science can unmask. The notion of esthetic as the science of the beauty is not followed here. The epistemology as base of the literary composition is not equivalent to the theory of the knowledge developed by the philosophy, nor to the description of the psychological processes of cognitive development, but it is followed a thought which bases on the language as a structure that expresses accumulated socially knowledge. The learning that literary language transmits differentiates of other knowledge because they do not depend on definite space and time and because of the opening of the signification. Regarding the ethical basis of the literary composition, it is presented the fact of this work do not follow any laws nor behavior ways as right or wrong, but it is characterized the ethics at the level of the literary composition, as expression of the interior manifestations that unmask the deepest human universe. In each one of the five chapters, how is the thesis structured, there are appointed theories and literary compositions that serve of support for the construction of the thesis.

Keywords: Literature, Complexity, Esthetic, Epistemology, Ethic

LA BASE TRIÁDICA DE LA OBRA DE ARTE LITERARIA

Albeiro Mejia Trujillo

RESUMEN

La tesis de la triade fundante de la obra de arte literaria comienza a ser desarrollada exponiendo el discurso literario, en algunos de sus aspectos, focalizando la complejidad como uno de los principales elementos constitutivos de la naturaleza de la obra literaria. La noción de complejidad, aquí abordada, no acompaña los llamados paradigmas complejos desarrollados por Edgar Morin, sino que es definida como un conjunto de elementos interactuando simultáneamente en el interior de la obra. La idea de naturaleza compleja de la obra literaria se fundamenta en la pluralidad de elementos que integran el fenómeno literario como son: las perspectivas de análisis, aspectos espacio-temporales, elementos esenciales para la constitución de la obra como autor, artefacto y lector, etc. A los elementos indicados como constitutivos de la naturaleza compleja de la obra literaria se le acrecienta el tripee en que se apoya el proceso de creación y existencia literaria que es compuesto por la estética, epistemología y ética. La definición de ese tripee como base genética de la obra literaria constituye el objeto de esta tesis en que se trabaja el concepto de estética como siendo una verdad ontológica que desvenda los mundos posibles a la existencia humana, en un lenguaje que ni la filosofía, ni la ciencia consiguen desvendar. Se desconsidera aquí la noción de estética como ciencia de lo bello. La epistemología como base de la obra literaria no equivale a la teoría del conocimiento desarrollada por la filosofía, ni a la descripción de los procesos psicológicos de desarrollo cognitivo, sino que se sigue una línea de raciocinio que se fundamenta en el lenguaje como estructura que expresa saberes socialmente acumulados. Los saberes que el lenguaje literario transmite se diferencian de otros órdenes de saber por no depender de espacios y tiempos definidos y por la abertura de significación. A respecto de la base ética de la obra literaria se trabaja el hecho de esta no fijar leyes ni modos de comportamiento como siendo ciertos o errados, mas se caracteriza la ética, al nivel de la obra literaria, como expresión de las manifestaciones interiores que desvendan el más profundo universo humano. En cada uno de los cinco capítulos en que se estructura la tesis son referenciadas teorías y obras literarias que sirven de sustentáculo para la composición de la tesis.

Palabras-clave: Literatura, Complejidad, Estética, Epistemología, Ética

SUMÁRIO

Introdução _____	11
Capítulo I A Natureza da Obra de Arte Literária _____	18
Capítulo II Literatura e Estética _____	68
Capítulo III Literatura e Epistemologia _____	116
Capítulo IV Literatura e Ética _____	166
Capítulo V Validação da tríade fundante da Obra de Arte Literária _____	214
Conclusão _____	265
Bibliografia _____	270

INTRODUÇÃO

O contato com obras literárias de diferentes gêneros e espécies, assim como com textos de variados estilos, épocas e de referências a lugares diversos, apontaram uma ampla gama de possibilidades de leituras do texto literário como são os focos: psicológico, sociológico, filosófico, histórico, ideológico, político etc. Aceitar que essas e outras interpretações sejam factíveis, sem esgotar, porém, a totalidade de leituras possíveis, torna necessário acolher, também, as contribuições da teoria da literatura quanto aos três elementos constitutivos da obra literária que são: o autor (emissor), o leitor (receptor) e o texto ou artefato que se serve de diversos suportes (meios e instrumentos) de expressão.

As discussões seculares sobre obras sublimes e triviais; grandes obras e obras menores; autores inspirados e autores “sem aura”; temáticas nobres e temáticas vulgares (baixas); obras abertas e obras fechadas; autores e textos engajados por oposição à condição meramente formal da esfera de circulação discursiva em que se encontram as obras literárias; assim como as análises da formação, características e influências dos estilos de época levam à percepção de que todos esses elementos têm papel relevante para a compreensão do fenômeno literário. Todavia, os dados fornecidos por esses níveis de abordagem, embora sendo de vital importância para a prática literária, não chegam a estabelecer as bases em que se assenta a obra de arte literária, não como unidade textual, mas enquanto fenômeno cujas características básicas são universais e indissociáveis.

A análise do discurso presente em textos literários enquanto providos de um arcabouço lingüístico, hermenêutico, ideológico, estrutural, poético, de uma forma e de um conteúdo; o estudo de biografias e contextos sócio-históricos de autores; e a caracterização das influências e motivações de leitores de obras literárias conduziu à necessidade de desvendar elementos que fossem constantes em qualquer obra literária. A base triádica, constituída pela estética, a epistemologia e a ética, passou a ser para nós a esfera de circulação discursiva que serve de fundamentação necessária para a sustentação da obra de arte literária.

A construção da tese da tríade fundante da obra de arte literária deu-se dentro de uma proposta teórica sem deixar, no entanto, de utilizar as referências literárias e críticas que se fizeram necessárias para a ilustração dos dados teóricos. A exposição dos argumentos apresentados teve como fundamentação o recurso a obras de história e teoria literária, filosofia, sociologia, lingüística e, naturalmente, textos literários de diversos períodos históricos que serviram de base para a aplicação e ilustração dos conceitos utilizados. A tese, desenvolvida em cinco capítulos, apresenta proposições que emergiram como resultado de vários anos de discussões dentro do magistério e a partir de leituras pessoais, de participação em grupos de estudo e do próprio desenvolvimento de idéias por escrito que culminaram na publicação de artigos e comunicações acadêmicas.

A compreensão da natureza da obra literária como fenômeno complexo que permite aprofundar as estruturas inerentes ao sistema literário conduz ao descortinamento da noção triádica em que se alicerça a obra de arte literária e que tem por pilares genéticos a estética, a epistemologia e a ética. A generalização dessa tese provém das análises de um amplo espectro de obras clássicas da literatura universal, além de grandes nomes da literatura brasileira sendo que, o recorte das obras da literatura universal utilizadas como referência não obedece a critérios diversos da representatividade desses textos no panorama literário mundial. Quanto à literatura brasileira, embora não tenhamos escolhido uma única obra para a aplicação dos conceitos teóricos, deu-se prioridade à utilização de *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha. A opção por essa obra tem como única motivação o fato de ser um texto mais conhecido no âmbito da sociologia da cultura do que propriamente no meio literário. Qualquer outra obra poderia ser trabalhada sem prejuízo das análises contidas nos capítulos desta tese.

Compreender a natureza da obra de arte literária, apresenta-se como elemento fundamental para se poder avançar no conhecimento do fenômeno literário e, por isso, para a estruturação geral da exposição deste trabalho pensou-se, estrategicamente, em começar no primeiro capítulo abordando a noção de complexidade como um dos elementos constitutivos da natureza da obra de arte literária. A noção de complexidade desenvolvida, nesse capítulo, aponta para a idéia de correlação de diversos elementos agindo direta ou indiretamente de modo

simultâneo na estrutura do discurso literário. Apresentar a complexidade literária como primeiro capítulo faz parte de uma proposta metodológica que identifica o fenômeno literário como processo de desenvolvimento lingüístico que perpassa diversos ciclos históricos, que desempenham variadas funções na esfera social.

A linguagem desenvolve-se dentro de processos de simbolização que permitem ao homem aprimorar o conhecimento que este possui da realidade fenomênica, desenvolver mecanismos de valorização de si e de seu entorno e, expressar a percepção que o ser humano tem dos diversos segmentos do universo a que tem acesso real ou virtual. O primeiro capítulo constitui um ponto essencial para melhor compreender o caminho trilhado até se chegar a um nível de amadurecimento que permita defender uma idéia original e que traga contribuições, mesmo que singelas, para a “ciência literária” e áreas de interface. Após mostrarmos a literatura em geral e a obra literária, em particular, como fenômeno complexo, dá-se início à exposição dos três capítulos que constituem o centro da tese que são: Literatura e Estética, Literatura e Epistemologia e Literatura e Ética.

O segundo capítulo: “Literatura e estética”, coloca-nos diante de uma realidade aparentemente óbvia, pois parece pouco provável que se chegue a questionar o fato de a estética ser um dos pilares da obra literária (quando não o único suporte). No entanto, a discussão não é tão simples quanto parece, devido à imprecisão do conceito de estética que durante séculos vem sendo utilizado e que apresenta esta como “ciência do belo”. O primeiro questionamento diz respeito ao termo “ciência”, já que no sentido desta tese entende-se que há três ordens de conhecimento que são: o científico, o filosófico e o estético. Sendo assim, não se poderá conceituar um nível de conhecimento (estético) utilizando a denominação de outra ordem de saber (científica) que não é superior nem inferior, mas diferente. Denominar o saber estético como “ciência” do belo, já constitui um equívoco conceitual.

A segunda indagação refere-se à noção de “belo” como objeto da estética, haja vista que desde os tempos socráticos a idéia de “belo” estava associada à simetria e à proporcionalidade. Todavia, se a estética cuida do belo, pode-se perguntar se existe outro nível de saber que cuide do feio (assimétrico). O caráter subjetivo e limitado da idéia de belo torna parcial e inválida a noção antes mencionada de estética. Feitas

as duas ponderações anteriores, pode-se apresentar o conceito de estética como sendo a mesma “um saber ontológico que se serve de uma forma específica e uma linguagem singular para expor epistemes que não podem ser expressas nos níveis do conhecimento científico e filosófico”. A particularidade de forma e meios de expressão não implica uma hierarquização dos saberes científico, filosófico e estético que são complementares e necessários para uma maior compreensão do todo.

O pilar estético da obra literária utiliza-se de uma fôrma para expor um conteúdo que não pode ser dito de outro modo. Não há sobreposição entre epistemologia e estética como mecanismos de transmissão de saberes, pois a epistemologia caracteriza os fatos que podem ser ditos e percebidos dentro de contextos de validação histórica, enquanto a estética mergulha no mundo indizível em linguagem comum e a validade de sua função enunciativa não é absoluta nem limitada às circunstâncias espaciais e temporais de seus fatos. Pode-se afirmar que os dados epistêmicos têm de ser ajustados mediante novas leituras da realidade, enquanto o conteúdo estético transforma-se pela autonomia que adquire o texto literário ao ser interpretado por diversos leitores em seus espaços e tempos próprios.

O terceiro capítulo intitulado: “Literatura e epistemologia” aborda um dos pilares fundamentais da obra de arte literária, pois sabe-se que todo o texto deste campo parte de um conjunto de saberes socialmente organizados e são esses conhecimentos que o escritor utiliza ora como elementos credibilizadores, ora como referências para o desenvolvimento de suas idéias. Ao usar a noção de epistemologia como um dos pilares da obra literária, não se entende por tal a teoria do conhecimento enquanto disciplina própria da filosofia que se fundamenta em raciocínios que tentam explicar mediante modelos abstratos a forma como se processa o conhecimento humano. Diversamente da noção de que o pensamento científico, à medida que se configura como instância autônoma, divorcia-se do registro estético e de todos os códigos religiosos, morais ou aqueles pertinentes ao senso comum; utilizamos a idéia de que o pensamento científico torna-se estéril quando se esquia da força criadora do poder da imaginação, sustentando-se na asserção de que a simples metodologia adequada seria suficiente para o desenvolvimento científico.

A concepção empirista do filósofo inglês David Hume, segundo a qual, a capacidade infinita que o homem tem de criar, restringe-se à possibilidade de misturar elementos já conhecidos, serve como um dos fundamentos da perspectiva aqui utilizada ao expor a noção de epistemologia; sem que isso implique a negação de outras teorias do conhecimento como o racionalismo, idealismo, criticismo etc., que igualmente têm importância para a compreensão dos processos cognitivos. O argumento humeano sobre o processo de criação evidencia o fato de que qualquer autor quando escreve uma obra literária parte de uma realidade concreta e essa circunstância não diminui a importância do ato criador, mas pelo contrário, afirma sua validade por ter como referência um piso concreto e não simples devaneios carentes de sentido.

A produção literária tem na linguagem seu principal meio de expressão e sem esta não existiria o fenômeno literário. Ao afirmar a epistemologia como uma das bases genéticas do tripé em que se ancora a obra literária, entende-se que os diversos saberes são constituídos e expressos enquanto atos lingüísticos e, por isso, a argumentação sobre o segundo pilar do discurso literário segue a perspectiva de uma epistemologia da linguagem que não se pode entender como simples explorações da “ciência da linguagem” (Lingüística), mas como a superação da mesma mediante os processos hermenêuticos que permitem impostar um diálogo interdisciplinar que desvende os saberes contidos e constituintes do fato literário.

O quarto capítulo: “Literatura e ética”, apresenta o pilar que talvez seja o que encontre maiores dificuldades de aceitação pela banalização por que tem passado esta área da filosofia ao longo dos séculos e, pela associação imediata que se faz, quando se fala de ética, com o mundo da religião, da moral e da compulsoriedade dos atos normativos. Para minimizar prováveis resistências a esta terceira âncora da obra literária, antecipamos que a noção de ética aqui utilizada não equivale ao conceito de moral religiosa ou jurídica, assim como tampouco corresponde a abstrações filosóficas universalizantes. A ética como base da obra literária refere-se à busca de um bem em si mesmo que se encontra no mais íntimo dos sujeitos particulares, mas que não constitui valores subjetivos; pois os “valores” e as noções de “bem” que desvendam os discursos literários são generalizáveis a qualquer povo nos diversos espaços e tempos em que se dá o agir humano.

Ao colocar a ética como um dos três pilares em que se apóia a obra literária buscou-se referências em diversos contextos históricos, religiosos, políticos, culturais, ideológicos etc. O agir conforme a noção de “bem” constituída por todos os povos, independentemente do estágio de desenvolvimento em que se encontrem, permite afirmar que há uma “ética relativa” que pode ser descortinada nas personagens de qualquer obra literária e; que o autor e o leitor concebem o produto literário dentro de um corpo de valores aos quais não podem escapar porque determinam a condição de “ser” e “existir” de determinado modo no mundo. Aquilo que vem de dentro e determina o agir humano constitui o arcabouço da ética que serve de alicerce da obra de arte literária.

O quinto capítulo faz o fechamento momentâneo da tese da tríade fundante da obra literária cuja discussão, longe de se encerrar, está sendo iniciada. As noções de espírito, identidade, liberdade, engajamento, desconstrução, complexidade entre outros, constituem elementos que ajudam a entender como do tripé estético – epistemológico – ético emerge todo e qualquer fundamento que valida a obra de arte literária como um saber próprio e não como mero registro histórico, sociológico ou formalidade vazia a serviço da simples recreação e do lazer.

Neste último capítulo mostra-se que tanto a natureza complexa da obra de arte literária quanto seu arcabouço triádico quando sujeitas a um processo de “desconstrução” permitem-nos reencontrar no discurso literário seus sentidos perdidos ou não alcançados pela exposição a períodos de alienação. A desconstrução a que se refere o quinto capítulo não tem a teoria derridiana como instrumento delimitador de conceitos, mas, antes, serve de pretexto para introduzir noções e interpretações próprias que tragam contribuições novas para o estudo da obra de arte literária. Se a obra literária, entendida na sua complexidade, não for desconstruída, perde-se o sentido de muitos dos seus elementos intrínsecos, correndo-se o risco de que a mesma permaneça no campo da subjetividade e da simples formalidade, fato esse que comprometeria a noção de obra literária como unidade de forma e conteúdo em que nos apoiamos.

Poderia surgir aqui a pergunta sobre o que fazer com um texto desconstruído, e a resposta tem de alertar para o fato de que tal processo não constituirá um mero mecanismo formal e metodológico, mas terá por finalidade desmistificar autores e obras; assim como reparar “injustiças” que levaram a que outros autores e obras ocupassem lugares secundários e, até, caíssem no esquecimento devido a circunstâncias próprias dos períodos históricos em que surgiram. Não se tem, absolutamente, a pretensão de contestar ou, ainda, refazer o cânone literário, mas, pelo contrário, busca-se possibilitar novos entendimentos das obras já clássicas, assim como valorizar diversos gêneros, estilos e autores que passaram por uma avaliação, talvez adequada, para sua época, não, porém, para períodos posteriores. A desconstrução implica, necessariamente, a reconstrução que nunca trará como resultado a reconstituição “do mesmo”, porque os instrumentos, o espaço e o tempo, assim como os leitores são diferentes; além do fato de que quando se dá início a uma empreitada desconstrucionista, tem-se por finalidade reificar ou restituir sentidos da obra literária que se haviam perdido, ou não tinham sido percebidos, depois de passar por períodos de alienação.

Se as análises *ad-intra* ora da filosofia ora da literatura são complexas por si mesmas, quanto maior se torna o nível de complexidade quando se lida simultaneamente com dois campos do saber tão abrangentes como os aqui abordados, isto é, a literatura e a filosofia. Tendo essa consciência, o leitor saberá posicionar-se diante de um texto que não pode ser visto na perspectiva de simplicidades temáticas e conceituais, mas perceberá que a construção do argumento tem uma impossibilidade intrínseca de unidirecionalidade conceitual, sendo preciso não perder de vista que em cada etapa da leitura a tese inspiradora destas páginas é que: “toda obra literária na sua complexidade intrínseca alicerça-se no tripé constituído pela estética, a epistemologia e a ética”.

CAPÍTULO I

A NATUREZA DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

A obra de arte literária possui características que lhe são próprias e a diferenciam de outras espécies e finalidades discursivas como são as composições didáticas, historiográficas, filosóficas, técnicas e cujo propósito é estabelecer a comunicação direta entre sujeitos que partilham uma mesma competência lingüística. Cada tipo de discurso é definido por caracteres intrínsecos que constituem a sua “natureza”, e a obra literária é composta por um conjunto de fatores que permitem identificá-la como sendo de natureza complexa. Dessa forma, pode-se abordar a complexidade como um dos elementos integrantes da natureza da obra literária.

Para apreender a obra de arte literária como um fato complexo é necessário perceber que os processos de construção intelectual se iniciam com a percepção de uma realidade que a pouco e pouco vai se mostrando: primeiro como simples dado observável e, depois, revelando que há enigmas que devem ser desvendados até alcançar uma compreensão razoável dos dados apresentados, que satisfaçam as necessidades cognitivas de cada estágio de desenvolvimento de um povo. A cada instante o cosmos humano, social, e astronômico vai se revelando, mas para que esse descortinar do exterior exista em termos de realidade é imprescindível que haja sujeitos “capazes de consciência”¹ que possam ordenar as simplicidades primeiras para entender as complexidades últimas e isso é feito mediante mecanismos hermenêuticos.

O termo *literatura*, em suas diversas acepções, pode remontar seu sentido apelando à filologia, à palavra grega *litografia* – referindo-se a inscrições em pedra –, cujo significado deriva de (λίθωζ) pedra, e, (γραφωίv) descrição; referente aos pictogramas, hieróglifos, ideogramas e fonogramas como primeiras formas de escrita. Tais formas de expressão foram evoluindo tornando-se cada vez mais abstratas até constituir-se, na língua latina, num vocabulário específico como: *littera-ae* (letra do alfabeto, maneira de escrever); passando pelo seu plural *litterae-arum*,

¹ Utilizamos a expressão: “capazes de consciência”, para denotar o sentido de racionalidade própria do ser humano, entendendo na linha hegeliana e heideggeriana que é a “consciência-de-si” a que permite que o homem se torne um “Ser” e não exista simplesmente na condição de “ente” (coisa) carente de sentido.

no sentido de qualquer obra escrita, registro, livro de contas etc.; até chegar a *litteratura-ae* entendida como ciência relativa às letras, arte de escrever e ler e; finalmente, *litteratus-i*, como intérprete dos poetas, crítico.

Conhecer o processo de formação do termo *litteratura* no sentido utilizado nos tempos modernos ajuda a entender que a mesma, constitui uma forma de satisfazer a necessidade imperiosa que o ser humano tem de se comunicar. O mito constituiu um dos mais importantes instrumentos de formação de valores e transmissão de saberes. Isso era feito na chamada “época heróica”, mediante a utilização de versos que, com o passar do tempo, chagaram a ser estruturados em grandes poemas épicos como a *Ilíada* e a *Odisséia*, de Homero, na Literatura Grega e, com a *Eneida*, de Virgílio, na Literatura Latina.

A literatura como todo processo de construção intelectual foi ganhando diversos níveis de complexidade, pois sua abrangência era tal que versava sobre a arte da guerra; estratégias militares; estruturas sociais; relações jurídicas; sistemas religiosos; exploração do universo psíquico mediante a auscultação de categorias estéticas e metafísicas. Essa possibilidade de explorar os mais diversos aspectos da vida humana foi tornando a arte literária cada vez mais complexa, elevando-a a um patamar de instrumento educativo por excelência e os poetas, naturalmente, assumiram um lugar de destaque na sociedade.

O discurso da obra literária possui uma linearidade constante que poderia ser descrita como a metáfora do mar que aparentemente é sempre o mesmo. A impressão de fixidade do discurso literário institui um caráter de necessidade no sentido de que a compreensão que se busca do texto encontra-se dentro do quadro que lhe estabelece seus limites. O marco que define as fronteiras do entendimento discursivo não faz do conjunto da obra uma entidade frágil como poderia parecer: nada a interrompe, ela é sempre “una” na pluralidade e, sempre está acompanhada de outros discursos paralelos que a cada instante pressionam buscando sua desintegração como acontece com as leituras ideológicas no espaço e no tempo em que a obra é lida.

As noções de profundidade e complexidade não são necessariamente equivalentes, já que o segundo termo implica o primeiro, mas o profundo não precisa ser complexo. Um texto de História ou de Psicologia possui uma linguagem particular, é construído segundo métodos específicos e busca a maior precisão e objetividade possível na transmissão de seu conteúdo que também é próprio. A univocidade do discurso técnico exige clareza e comporta profundidade; no entanto, a complexidade entendida como pluralidade de elementos agindo simultaneamente no interior de uma obra, embora possa acontecer em textos científicos, não é a característica nem o valor principal do discurso técnico ou científico, diversamente do que acontece na obra literária em que a sua natureza é definida pelo seu caráter de complexidade inerente.

O texto literário se instala dentro de uma mensagem sistemática que nada faz para partir de si mesma ou para confrontar seu conteúdo na busca de uma densidade temática. Tal fato ajuda-nos a entender por que o autor como elemento constitutivo do fenômeno literário é importante, porém, relativo, pois nas obras anônimas (*El Lazarillo de Tormes*), as mesmas não perdem nem ganham por não haver dados referentes à autoria que levem a pensar em intencionalidade do autor. Por sua vez, o leitor atualiza a obra em seu tempo e espaço, mas não determina a essência da mesma, já que ela é por natureza sempre “una” e diversa. Sem cair na ilusão normativa, o texto tal como ele é não possui palavras que definam seu perfil e que se prestem a estabelecer noções de correção ou incorreção, pois por seu caráter de complexidade ele pode ser analisado a partir de um prisma estilístico-formal buscando estabelecer o enquadramento em categorias de gêneros, subgêneros e espécies literárias². Outra possibilidade de estudo da obra literária é estabelecer as perspectivas de abordagem que esta permite, sendo que o discurso artístico na sua pluralidade complexa não se define a si mesmo como histórico, psicológico, sociológico, econômico, religioso, político, ideológico etc., mas simplesmente como literário.

² Não entramos no mérito da conceitualização das noções de gênero, subgênero, e espécies literárias porque já possuem estrutura definida no campo da teoria literária; além de não termos por objetivo questionar esses instrumentos de classificação literária quanto à forma, conteúdo, finalidades etc. A nossa finalidade, neste ponto do trabalho, é mostrar que a perspectiva de análise estilístico-formal possui em si mesma uma profundidade descritiva que lhe é própria.

Os estudos literários ora na análise estilístico-formal, ora nas diversas perspectivas de abordagem são complexos em si mesmos. Todavia, esses tipos de abordagem permanecem no nível da discussão sobre forma e conteúdo da obra literária; sem chegar a estabelecer qual é a natureza, o arcabouço e os pilares sobre os quais se ergue um discurso para que não seja confundido com simples relatos e exposição de dados históricos, ideológicos, psicológicos etc. O texto literário possui todas essas ordens de informação; porém, as mesmas não são suficientes para identificar a essência de um texto literário por permanecerem no âmbito das concepções críticas, importantes, porém, insuficientes para se alcançar uma visão mais abrangente da natureza da obra literária. A abordagem teórica do fenômeno literário mostra que o ápice da complexidade da obra literária encontra-se na sua configuração triádica sobre a qual se assenta qualquer forma e conteúdo que compõem os discursos literários, sendo que esse arcabouço do texto literário é constituído pelos pilares estético, epistemológico e ético.

Para tratar o fenômeno literário numa perspectiva teórica torna-se necessário ressaltar que com o amadurecimento das ciências, a atividade teórica recupera importância passando a ser tratada como elemento não desvinculável da prática. De fato, teorizar sobre a literatura sem referências concretas torna essa atividade mais árida, por isso torna-se necessário o exercício prático de análise de obras, mesmo correndo o risco de ficar a beirar a crítica na tentativa de desvendar a natureza da obra literária. A construção teórica deriva de fatos concretos e estes devem inspirar teorias como meios explicativos de situações que serão verificadas para sua confirmação e/ou negação. Após a verificação retorna-se à teoria que é uma generalização de observações mais ou menos constantes e, sendo assim, o processo científico parte da teoria e a ela volta: “De qualquer modo, estava justificado perante sua consciência, (...) Se os brancos faziam, quanto mais os negros! É que nem todos têm força para resistir: a natureza pode mais que a vontade humana...” (Caminha: s.d., p. 63). A citação anterior mostra-nos a influência direta de teorias como o determinismo biológico, que estão presentes denotativamente no texto literário e que servem de referências que validam o conteúdo da obra.

O século XIX borbulhou em teorias em quase todos os domínios da ciência sendo que, a partir da primeira guerra mundial houve uma mudança de perspectiva e a teoria, geralmente associada à Filosofia como “ciência inútil”, mais uma vez torna a perder importância, entre outras coisas, pelo fato de a maioria dos cientistas estarem interessados nos fatos concretos, verificáveis e manipuláveis; sendo que, as pesquisas de campo e laboratoriais tomaram conta das diversas ciências. A influência do positivismo na ciência chegou à História que se voltou para os fatos verificáveis, servindo-se para isso, da Arqueologia, Paleontologia e a Química. A construção da “história viva” talvez seja um pouco o reflexo dessa orientação no sentido que somente tem validade, como dado histórico, aquele fato que foi verificado e confirmado como real quando ele aconteceu. Na literatura, por sua vez, verifica-se o aumento de narrativas sobre instituições, fatos reais e personagens que são transformadas em modelo para a sociedade numa espécie de hagiografia laica. Nesse contexto surge o Realismo francês com a noção de romance de tese e a atividade literária como resultante de uma atividade de pesquisa segundo o modelo de Flaubert.

Os estudos literários, com uma profusão maior de pesquisas de índole crítica do que teórica, conseguem mostrar a influência exercida por diversas teorias como o positivismo, evolucionismo, materialismo, pessimismo etc., sobre a produção literária. Todavia, a identificação da influência de teorias de diversas orientações e campos do saber sobre o fenômeno literário, pouco tem contribuído para o avanço na compreensão da natureza da obra literária. A título ilustrativo, o surgimento da Teoria Crítica Genética, na década de 1970, passa a ocupar um novo lugar na pesquisa literária francesa. Esta teoria surge com a consciência de que precisa de outras ciências que lhe dêem sustentação como a sociologia, história, psicologia, mas está ligada de modo especial à Lingüística. No Brasil a crítica genética inicia-se em 1985 e; por sua vinculação à Lingüística, parte do prototexto – esboço da obra, diferentemente do para-texto – texto explicativo da obra literária: “Mas, como já viu o leitor, não há, nessa época, história assim sem final trágico. Pois Aleixo deixa-se seduzir pela senhoria – Carolina, uma ex-prostituta – e, roído de ciúme Amaro o mata. Ambos são vítimas, na tradição da época, do amor trágico, amor traído, amor impossível, amor de novela” (Del Priore: 2005, p. 214). A crítica genética apóia-se na filologia e instaura um novo olhar sobre a literatura, que se dá em oposição à fixidez

e ao fechamento textual do estruturalismo, do qual ainda herdou os métodos de análise e as reflexões sobre a textualidade, constituindo uma réplica à *estética da recepção* ao definir eixos de leitura para o ato de *produção textual*. Enquanto o estruturalismo focava a organização textual; a estética da recepção, o leitor e suas condições históricas de entendimento do texto; a teoria crítico genética realça a importância de conhecer as condições reais em que o autor produziu o seu texto para obter uma melhor compreensão do processo criador.

A construção de teorias e/ou a identificação das mesmas, enquanto elementos que se fazem presentes influenciando os mecanismos de produção e recepção de textos literários têm trazido contribuições no âmbito da crítica; porém, as teorias sobre a literatura apresentam contornos de retração ou estagnação mostrando deficiências na produção de novos dados que ajudem a aprimorar a compreensão da natureza da obra literária. O novo olhar da crítica genética implica em definir prioridades da produção sobre o produto; da escrita sobre o escrito; da textualização sobre o texto; do múltiplo sobre o finito; do virtual sobre o não variável; do dinâmico sobre o estático; da operação sobre a obra; da gênese sobre a estrutura; da enunciação sobre a força do impresso. Essa perspectiva de análise hiper-valoriza as condições que levaram o autor a produzir determinado texto condicionando, de certa forma, o fenômeno literário aos fatos que marcaram a vida do autor e, por isso, entende-se a valorização de informações como: “(...) foi trazido para o Rio por um tio, que o matriculou na Escola da Marinha onde, como estudante, aos 19 anos, lançou um manifesto contra a lei da chibata na Marinha. Desse tempo e dessa vivência germinaria o material de *Bom-Crioulo*, e aí começava sua luta” (Caminha: s.d. In. orelha da capa do livro). Certamente esses são dados importantes, já que em determinado momento puderam exercer influência sobre o autor na produção de sua obra.

Entretanto, as prioridades da crítica genética levam à procura de seu objeto que são os manuscritos literários, na medida em que estes contêm o traço de uma dinâmica, a do texto em progresso; também conduzem à definição de seu método que é o desnudamento do corpo e do curso da escrita e a construção de uma série de hipóteses sobre as operações de escrita e; à percepção de sua mira que é a literatura como um fazer, como atividade e, esse movimento que implica uma leitura

dos manuscritos literários tendo essas prioridades como base, tende a objetivar a compreensão do texto a partir das referências autorais. Todavia, o objeto, método e mira da crítica genética até aqui descritos são mecanismos, não de desvendamento da natureza da obra, mas sim de compreensão e interpretação do fato literário que contribuem com a justificação estética, epistemológica e ética da obra de arte literária. Segundo Stein (1990), o contexto de justificação é uma parada metodológica em que a antecipação de proposições é ou não confirmada em sua coerência interna que se dá como situação hermenêutica; ou, dito de outra forma, o texto literário pode, em seu tempo de produção, expressar, por exemplo, as convicções políticas e ideológicas do autor. No entanto, o conteúdo da obra de arte supera as contingências espaço – temporais que serviram de inspiração ao autor. O trecho a seguir ilustra o momento vivenciado por Ítalo Calvino no ano de 1956 em que a Europa estava sob a influência do comunismo e que, no entanto, não determina o sentido de seu romance *Se una notte d'inverno un viaggiatore* porque a obra é maior do que as simples vivências e expectativas circunstanciais de um escritor.

Noi comunisti italiani eravamo schizofrenici. Sì, credo proprio che questo sia il termine esatto. Con una parte di noi eravamo e volevamo essere i testimoni della verità, i vendicatori dei torti subiti dai deboli e dagli oppressi, i difensori della giustizia contro ogni sopraffazione. Con un'altra parte di noi giustificavamo i torti, le sopraffazioni, la tirannide del partito, Stalin, in nome della Causa. Schizofrenici. Dissociati. Ricordo benissimo che quando mi capitava di andare in viaggio in qualche paese del socialismo, mi sentivo profondamente a disagio, estraneo, ostile. Ma quando il treno mi riportava in Italia, quando ripassavo il confine, mi domandavo: ma qui, in Italia, in questa Italia, che cos'altro potrei essere se non comunista?³ (Calvino: 1994, p. XXX – cronologia)

Talvez a maior limitação da crítica genética seja a conservação dos manuscritos e a compreensão lingüística e cultural dos mesmos, quando é possível ter acesso a eles. Todavia, mesmo partindo do fato de se possuírem os manuscritos de uma obra, faz-se necessário indagar se a publicação de esboços e rascunhos estaria constituindo um novo gênero literário ou se simplesmente estaríamos diante da produção de textos de ordem historiográfica que utilizaria a análise do fato da produção literária como campo de pesquisa histórica. As respostas a essas

³ Nós comunistas italianos éramos esquizofrênicos. Sim, acredito que este seja o termo exato. Uma parte de nós era e desejava ser testemunha da verdade, os defensores dos fracos e dos oprimidos, os defensores da justiça contra toda prepotência. A outra parte de nós justificava os defeitos, os prepotentes, a tirania do partido, Stalin, em nome da Causa. Esquizofrênicos. Alienados. Lembro-me muito bem que quando viajava a qualquer país socialista, me sentia profundamente incomodado, estranho, hostil. Mas quando o trem me trazia de volta a Itália, me perguntava: aqui na Itália, nesta Itália, que mais poderei ser, senão comunista? (Tradução da minha autoria).

inquirições devem deixar claro que o trabalho com o prototexto é uma atividade meta-literária que ajuda na compreensão, interpretação e validação do texto literário, porém, suas contribuições permanecem no campo da crítica sem alcançar níveis desejados de compreensão da natureza da obra literária como fenômeno complexo. Contudo, se de um lado o interesse pelo manuscrito como novo objeto de estudo testemunha um interesse pela literatura em ato que acompanha uma vontade de dessacralizar e desmistificar o texto dito definitivo por intermédio da utilização de critérios históricos de credibilização; de outro lado, teríamos de concordar que este tipo de abordagem estaria limitando o âmbito das possibilidades do texto, do leitor, e do próprio autor, haja vista que mesmo de posse do meta-texto, o caráter de criação supera uma compreensão sincrônica, já que quem escreve é sujeito em movimento e a sua produção está em constante transformação; assim como os leitores de épocas diversas terão perspectivas de análise, no mínimo, reformuladas quando não contrárias às da época da escrita. Esse fato evidencia-se na abordagem que faremos a seguir da obra *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, enquanto obra de natureza complexa que permite ampla diversidade de possíveis leituras, independentemente das circunstâncias autorais.

A Divina Comédia, escrita por Dante Alighieri entre 1307 e 1321, não possui os elementos tradicionais da epopéia em que as personagens não têm vontade própria nem consciência de seus atos, sendo simples brinquedos a serviço dos deuses. Tampouco é possível caracterizar a obra como uma tragédia já que não há mortes heróicas, mas vidas de desgraça eterna ou, então, caminhada em direção à vida e não à morte. A comédia, como terceiro gênero literário clássico não aparece ao longo da obra, sendo esta profundamente “séria”, pois não aborda, em momento algum, nenhum traço de ironia que sirva de instrumento de ridicularização das pessoas nela descritas. Se *A Divina Comédia* não se enquadra em nenhum dos gêneros literários clássicos, talvez possamos seguir os critérios de classificação utilizados por Kundera que apresenta O Romance como um novo gênero literário surgido na idade moderna e que desvenda as mais diversas manifestações do “Eu”. As perspectivas contemporâneas de abordagem de uma obra literária abrem as possibilidades de leitura da obra de Dante, não como epopéia ou como doutrina religiosa própria da Idade Média, mas como texto literário complexo por abordar uma pluralidade de elementos que, sob a forma estética, desvenda uma série de

características eminentemente humanas dentro de um contexto social; o dado estético revela certo conhecimento do homem (epistemologia) e seus processos sociais, assim como o conjunto de valores (ética) que envolvem o agir social.

Em *A Divina Comédia* encontra-se um elemento particularmente significativo quanto à classificação dessa obra como Romance, que diz respeito ao modo como o autor interage com o leitor e; que evidenciará os níveis de conhecimento que o escritor possui tanto da realidade social, psicológica, cultural quanto dos mecanismos de percepção que permitem a recepção por parte do leitor de determinada narrativa:

(...) o homem sábio evita sempre dizer a verdade quando ela possa parecer mentira, a fim de não ser injustamente tido por mentiroso. Mas nada posso omitir, **leitor**, do que vi” (Dante: 2003, p. 71);

ou, então:

Leitor, já vês como elevo o tom do meu estilo. Não te seja estranho se com mais arte, com mais brilho doravante procure sublimar minha arte (Dante: 2003, p. 180).

Esse tipo de corte na narrativa corresponde a um momento importante na valorização dos elementos constitutivos da obra de arte que são: o autor, o leitor e o texto. O diálogo do autor com o leitor dentro da obra é evidente, assim como os momentos em que as personagens e o autor se confundem por força da sensibilidade do escritor, que torna real e vital sua narrativa; como também, pela naturalidade com que a personagem impregnada do mundo concreto encarna e espelha o “Eu” simplesmente humano que vai do ato individual ao coletivo e, deste, constitui os sujeitos em suas individualidades inexpressáveis. Este panorama, despercebido ao longo dos séculos de existência de *A Divina Comédia*, mostra-nos um dentre os muitos elementos complexos na obra de Dante Alighieri. Estudos recentes destacam em Machado de Assis as mesmas características já presentes na obra dantesca em que o texto é efetivado pelo ato de leitura, pelo modo como o autor interage com o leitor. O destaque dado ao autor brasileiro deve-se ao fato de o mesmo antecipar-se ao que no século XX a Estética da Recepção expressara ao referir-se à literatura como sendo produto de uma forma de leitura. Entretanto, as digressões e os cortes na narrativa contribuem para que a obra literária seja mais claramente identificável como fenômeno de natureza complexa:

Aqui chego a um ponto, que esperei viesse depois, tanto que já pesquisava em que altura lhe daria um capítulo. Realmente, não cabia dizer agora o que só mais tarde presumi descobrir; mas, uma vez que toquei no ponto, melhor é acabar com ele. É grave e complexo, delicado e sutil, um destes em que o autor tem de atender ao filho, e o filho há de ouvir o autor (...). Basta de prefácio ao capítulo; vamos ao capítulo (Assis: 1991, p. 94).

Ou,

Parei no corredor, a tomar fôlego; buscava esquecer o defunto, pálido e disforme, e o mais que não disse para não dar a estas páginas um aspecto repugnante, mas podes imaginá-lo (Assis: 1991, p. 99).

Voltando à *Divina Comédia*, a simbologia das cores presente na obra do autor florentino, se apelarmos a um exemplo que esteja mais próximo do Romance moderno, como é a sociedade conjugal, permite-nos associar os diversos degraus na caminhada descrita por Dante em que o mármore alvo manifesta a lisura e a transparência de um empreendimento em que tudo parece perfeito, o “Eu” e o “Tu” comportam-se como espelho um do outro; a pedra tosca e requeimada, de cor escura, expressa o meio do caminho em que as dificuldades que vão surgindo no decurso do tempo acabam por empalidecer a imagem que não reconhecemos mais no espelho que perdeu seu brilho e; a cor vermelha “que lembra o sangue jorrado por uma artéria rompida” (Dante: 2003, p. 181). A metáfora das cores surge como símbolo da vida perdida, ou, força que se esvai deixando a sensação cinzenta de terra árida e improdutiva da qual poucos indivíduos conseguem tirar coragem para resistir; mas que, quando se consegue sobreviver, redescobre-se o esplendor do “Eu” – pela chave branca – e o valor do “Tu” que completa a riqueza da relação – pela chave amarela (áurea). Da mesma forma que a simbologia pode ser aplicada a um relacionamento conjugal, igualmente pode ser estendido o sentido a uma caminhada profissional ou ao próprio processo da vida humana, tanto física quanto psíquica, constituindo uma alta rede de relações complexas.

Elementos de valor incalculável na estrutura do Romance são os fatos e referências credibilizadoras da obra como: “sabes, porém, se os partidos inimigos colocam Florença, já tão degradada, em risco? Por que motivo?” (Dante: 2003, p. 30). A sede de vingança e as traições políticas são apontadas como causa da desgraça política de Florença, em uma referência direta à Batalha de Campaldino onde Dante lutou, em 1289, com o exército guelfo de Florença. Esse fato histórico, associado a uma

narrativa de ficção eleva o nível de credibilidade e de complexidade da abordagem romanésca. Em citações como: “o Sol já começava a surgir na fímbria do horizonte da ilha do purgatório, cujo meridiano é o ponto mais alto de **Jerusalem**; já a noite, que traça itinerário oposto, eleva sobre o **Ganges** a constelação da balança” (Dante: 2003, p. 151). “(...) em **Nápoles** que recebeu meu corpo de **Brindisi**” (Dante: 2003, p. 155). Além de trabalhar com elementos de credibilização (epistêmicos) como as referências a lugares concretos, o autor nos revela que inferno, céu e purgatório não são topos metafísicos, mas relações e modos de existir (ethos) que podem ser encontradas aqui na terra, e não em um mundo celestial.

Talvez um dos dados mais importantes para a desmistificação de “*A Divina Comédia*” como sendo uma referência a *locus* além-terra possa ser encontrado no trecho em que Virgílio fala: “supondes sejamos conhecedores deste sítio, mas peregrinos somos, tal como vós (...). Então aquelas almas notaram, pelo meu respirar (Dante), que eu vivia” (Dante: 2003, p. 152). A questão que pode ser colocada, inicialmente, é o sentido da expressão “alma” que, pela origem latina *anima* (*ae*) faz referência a movimento e é uma palavra até poucas décadas utilizada em línguas neolatinas para referir-se genericamente a pessoas indeterminadas.

Uma segunda questão a ser levantada é acerca da transitoriedade da vida numa referência ao eterno movimento ou “tudo flui” expresso por Heráclito, ou, se buscarmos explicação em Tales de Mileto quando afirma que “a morte não difere da vida” (Laêrtios: 1977, p. 22), poderemos entender por que Dante e as “almas” que ele vai encontrando em seu peregrinar são vistos como seres vivos, embora uns se encontrem em circunstâncias diferentes dos outros. A referência mais intrincada da narrativa dantesca remete-nos a uma leitura psicológica de sua obra onde, as almas do inferno; do purgatório e do céu não ultrapassariam a relação de estados alérgicos em que a gula, soberba, arrogância, avareza etc., condicionariam o nível de consciência e a paz interior que cada sujeito poderá alcançar tendo, assim, uma obra de alta complexidade por refletir as percepções, saberes e agires dos estados psíquicos e sociais através de uma narrativa de “aparente” fundo religioso.

A relação luz *versus* sombra em *A Divina Comédia* remete-nos à figura utilizada por Platão no livro VII de *A República*:

E se o arrancarem à força da sua caverna, o obrigarem a subir a encosta rude e escarpada e não o largarem antes de o terem arrastado até a luz do sol, não sofrerá vivamente e não se queixará de tais violências? (...) terá, creio eu, necessariamente de se habituar a ver os objetos da região superior. Começará por distinguir mais facilmente as sombras; em seguida, as imagens dos homens e dos outros objetos que se refletem nas águas; por último os próprios objetos. Depois disso, poderá, enfrentando a claridade dos astros e da lua, contemplar mais facilmente, durante a noite, os corpos celestes e o próprio céu do que, durante o dia, o Sol e a sua luz (...) por fim, suponho eu, será o Sol, e não as suas imagens refletidas nas águas ou em qualquer outra coisa, mas o próprio Sol, no seu verdadeiro lugar, que poderá ver e contemplar tal como é (Platão: 1999, p. 227).

O texto platônico conhecido como “mito da caverna”, tradicionalmente tem sido entendido como uma metáfora epistemológica em que, trevas e escuridão simbolizam a ignorância e, a luz e o sol equivalem ao conhecimento e a sabedoria. Todavia, pelo contexto histórico em que Dante escreveu *A Divina Comédia*, as figuras inferno/trevas/sombras e, céu/luz foram associadas aos dogmas do cristianismo, sendo a obra prejudicada na sua interpretação, haja vista que no início do século XIV, Dante poderia ser lido como expoente do renascimento e, isto se justifica à luz de um cotejamento do texto dantesco com o de Platão, pois em *A Divina Comédia* encontramos referências próximas às passagens platônicas como:

O mestre mandou: ergue-te! Vamos! A jornada é longa, o caminho ruim e meia – terça já esplende o Sol (...) quando pude pôr-me em pé murmurei: antes que deixe o escuro abismo, dissipa-me, ó mestre, dúvida que me atormenta (...) À luz do Sol que vai nascendo, descobrirás o melhor caminho para remontar a montanha (...) Andávamos por deserta planície, como quem volta à estrada antes perdida, tornando o caminho inútil. Quando alcançamos um ponto em que a luz não lograra espancar a sombra e pela relva ainda havia rocío, o mestre sobre a erva molhada deslizou a mão (...) Enfim chegamos à erma praia, cujas águas jamais haviam sido domadas por homem nenhum (Dante: 2003, pp. 143 e 149).

O sofrimento e a dor a que se refere Platão como resultado da saída da caverna e das trevas para transpor a montanha e chegar à contemplação do Sol em plenitude tem uma relação direta com a longa jornada para deixar o obscuro abismo e descobrir o melhor caminho para remontar a montanha. A praia é o ponto seguro onde as águas terão sido domadas e não mais serão o espelho que nos engana com suas falsas imagens da realidade. Dessa forma Dante não teria construído uma representação de lugares metafísicos expressão de dogmas do cristianismo, senão que teria produzido uma obra prima de epistemologia, tomando como base a ética, numa linguagem estética refinada, isto porque a estética é uma forma de expressar uma verdade ontológica que não pode ser comunicada em linguagem comum.

A trilogia da barca de Gil Vicente: Auto da Barca do Inferno; Auto da Barca do Purgatório e; Auto da Barca da Glória pode ser entendida como uma aplicação, no teatro popular português, da obra de Dante:

Singrado em águas favoráveis, a barca do meu engenho alçou velas, deixando para trás o pélagos cruel (...) avançamos ainda ao longo do mar; éramos como aqueles que, embevecidos, apressam apenas a mente, ficando seus pés lentos (...) percebi a correr sobre o mar, com tal velocidade que vôo de ave alguma se lhe compara (Dante: 2003, pp. 147 e 151).

A referida trilogia vicentina utiliza os mesmos elementos de *A Divina Comédia* em que, de forma mais explícita, se recolocam as mazelas da sociedade que Dante já havia exposto largamente. Avareza, arrogância, injustiça, vaidade etc., constituem alguns elementos de fundo moral que, independentemente da religião condicionam o convívio social. Os mortos vivos, as barcas, os juízes, os crimes (pecados) são metáforas presentes em *A Divina Comédia* e que aparecerão futuramente no desenvolvimento do Romance em Camões, Flaubert, Tolstói, Unamuno, Kafka somente para mencionar alguns autores de referência na literatura como romancistas complexos. A complexidade como elemento constitutivo da natureza da obra literária interliga a estética como manifestação de uma verdade ontológica caracterizada pela utilização de uma linguagem e uma forma particulares; a epistemologia enquanto expressão de diversas ordens de saberes e; a ética como manifestação da busca interior do ser humano dos modos de existir que lhe sejam indicativos de um “bem”, seja qual for sua concepção desse bem.

Historicamente, um campo de pesquisa que se está constituindo, ou um modelo de conceitualização que está nascendo sempre têm sido marcados por “metáfora vivas”. O discurso da crítica genética se encontra atravessado, de modo particular, por duas séries metafóricas que são: uma de tipo organicista, a outra de tipo construtivista. O primeiro tipo de metáfora da escrita (a organicista) é mais antigo: à imagem de Deus e da Criação do mundo, o autor procede à gênese, ao nascimento do texto. Da criação divina, o vocabulário dos geneticistas passa à (pro) criação humana, que produz então toda uma série de novas metáforas: *gestação, parto, geração, concepção, embrião, aborto*. A plena identificação com essa série metafórica pode ser encontrada em afirmações como: “quem gera um filho, não escolhe o sexo e nem o que ele fará de sua vida”, e assim, a obra nasce como uma

criança que foi concebida, nutrida, carregada, parida; mas a sua sobrevivência e as condições de perpetuação que lhe dão vida ou a relegam ao esquecimento (morte), constituem enigmas insondáveis para o autor: uns morrem assim que nascem; outros morrem depois de muitos anos e; ainda, restam os poucos que conseguem passar para a eternidade histórica.

A sobrevivência e perpetuação da obra *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio não aconteceu sem traumas. Pelo contrário, os modelos estéticos vigentes, as posturas epistemológicas e a concepção de homem pregada no período em que a obra viera à luz agiram como forças repulsoras da mesma. Durante vários séculos foi questionada a classificação da obra quanto a seu gênero literário. Todavia, essa parece ser uma questão irrelevante nos dias atuais, pois desloca a importância e o mérito de uma obra ao simples fato de, arbitrariamente, caracterizá-la como conto, novela, crônica, comédia etc.; estaria se deixando de aproveitar a riqueza do conhecer e do valorar que o autor nos transmite por intermédio de sua análise dos fatos sociais, históricos e culturais, apesar de serem apresentados numa narrativa que apesar de ser leve é altamente complexa, para destacar elementos meramente classificatórios.

Como é bem sabido, todavia, o conceito de 'renascimento' da cultura, das artes e da poesia em Itália, a partir do século XIV, remonta a Petrarca, Boccaccio etc. (...) aparecem nas literaturas européias da Idade Média, extensas composições romanescas das quais podemos discriminar duas grandes correntes: o romance de cavalaria por um lado e, por outro, o romance sentimental que tem entre seus modelos *Madonna Fiammetta* de Boccaccio. (...) A literatura narrativa medieval não se circunscreve ao romance. Entre outras formas menores merece particular relevo a *novela*, narrativa curta, sem estrutura complicada, avessa a longas descrições. A novela alcançou grande esplendor na literatura italiana do século XIV, tendo-se então fixado o seu modelo com o *Decamerão* de Boccaccio (Silva: 1996, pp. 432 e 673/5).

A periodização literária constitui uma das grandes dificuldades para a fixação de parâmetros interpretativos da obra de arte literária que contribuam com a compreensão dos diversos aspectos que fundamentam a natureza do texto artístico, sendo um dos elementos de maior influência na configuração do cânone literário e das implicações que este tem no processo de valorização do produto estético. Se *Decamerão* for considerada uma obra medievalesca será excluída do contexto renascentista mesmo que, Aguiar e Silva, afirme que Boccaccio faz parte do Renascimento italiano, desenvolvido a partir do século XIV. Tal exclusão implica, por

sua vez, na fixação de modelos de leitura pré-determinados que decorrem dos padrões fixados pela crítica para cada período, sendo que os elementos inerentes à natureza da obra e que são constantes terminam por ocupar lugares irrelevantes na análise literária.

As contradições presentes na conceitualização de gênero e espécie literária acrescentam mais um elemento ao já problemático estado de obras e autores que terminam sendo eclipsados pelos preconceitos decorrentes das intervenções canônicas. Milan Kundera ao afirmar que o romance é uma invenção da modernidade, estaria opondo-se a Aguiar e Silva quando afirma que nas literaturas européias da Idade Média aparecem abundantes composições romanescas? Ou quando o autor português afirma que a literatura narrativa medieval não se circunscreve ao romance, mas que, também merecem destaque outras espécies literárias como a novela, colocando *Decamerão* como modelo, estará fazendo uma classificação morfológica e tipológica que exclui a possibilidade de aceitar a idéia de que, romance e novela não têm variações essenciais; mas que, essas denominações referem-se a um único gênero cuja nomenclatura diversa deriva da utilização de palavras de origem diferente que provêm da tradição inglesa e francesa respectivamente? Como se vê, a periodização literária e a classificação genômica, em muitos casos têm causado danos irreparáveis não somente a autores particulares, mas acima de tudo à humanidade ao valorizar ou eclipsar obras de grande mérito que por vezes conseguem sobreviver até que a história lhes faça justiça. *A Divina Comédia* e *Decamerão*, embora sendo consideradas obras clássicas da literatura universal, assim como *Don Quijote de La Mancha*, merecem releituras que possam dar-lhes um novo sentido pelas possibilidades que detêm de desvendar o que há de mais profundamente humano.

O autor italiano, Boccaccio, inicia sua obra *Decamerão*, narrando os fatos que se sucederam em 1348 quando a cidade de Florença foi infectada por uma devastadora peste: “nenhuma prevenção foi válida, nem valeu a pena qualquer providência dos homens” (Boccaccio: 1971, p. 13). Tendo como referência *A Peste*, de Albert Camus, em que a prefeitura de Oran declara o “estado de peste” e manda fechar a cidade percebe-se que o isolamento da cidade tem por finalidade conter o avanço da peste e evitar com isso que as pessoas entrassem e saíssem servindo de veículo de contaminação.

Nem um único veículo entra na cidade. O porto apresentava também um aspecto singular para aqueles que o olhavam do alto das avenidas. Viam-se ainda alguns navios, mantidos de quarentena (...) as pilhas solitárias de barris ou de sacos testemunhavam que também o comércio tinha morrido de peste (Camus: s.d., p. 56).

Camus apresenta um Estado atuante que assume posturas radicais para defender a maioria da população; Boccaccio, de outro lado, apresenta uma sociedade individualista em que falta a presença atuante do Estado, e em que as leis são desarticuladas facilmente na medida em que seus representantes são afetados de modo particular. Isto é, nem o Estado nem suas instituições são suficientemente fortes para superar as contingências que possam surgir. Quando em *Decamerão* se afirma que “a cidade ficou purificada de muita sujeira (...) a entrada nela de qualquer doente era proibida. Muitos conselhos foram divulgados para a manutenção do bom estado sanitário. Pouco adiantaram as súplicas humildes, feitas em número muito elevado” (Boccaccio: 1971, pp. 13/4). O autor coloca em evidência uma estrutura social diferente daquela apresentada por Camus, já que em *Decamerão*, a idéia geral não é a de preservação da sociedade; senão a de salvaguardar as minorias privilegiadas que não haviam sido contaminadas pela peste, sendo que para essa finalidade deveria ser sacrificado quem quer que fosse e não sacrificar-se pelo outro como mostra o autor francês.

Os modelos de organização social esboçados por Boccaccio e por Camus não nos autorizam a afirmar que uma ordem social seja melhor ou mais evoluída do que a outra, já que as duas obras refletem sobre aquilo que há de mais recôndito no espírito humano e evidenciam o quanto é imprevisível o comportamento do homem de quem qualquer coisa é possível esperar, boa ou má. Estado de peste, violência, fome, sofrimento etc., servem de material para uma construção estética porque esta, como já foi dito, expressa uma verdade ontológica que, por sua vez, transmite o conhecimento que uma sociedade tem de si mesma e do espaço que a circunda, assim como expõe valores que se podem encontrar em qualquer época e local por serem manifestações próprias do ser humano.

A atitude descrita no texto de Boccaccio nada tem de nobre ou benevolente, mas reflete o mais profundo estado de egoísmo daqueles que ainda não sendo atingidos pela peste, optam por desprezar aqueles que já davam sinais de contaminação. Na

obra de Camus, conta-se a história do Bispo Belzunce que durante a peste de Marselha, ao julgar que já não havia remédio, trancou-se na sua casa que mandou murar. As pessoas que por ele tinham grande admiração mudaram de sentimento diante de sua atitude e começaram a cercar-lhe a casa de cadáveres para infectá-lo e chegaram até a atirar corpos por cima dos muros para fazê-lo morrer (Cf. Camus: s.d., p. 158). Esse trecho faz parte de um todo em que se busca fazer com que o povo tome consciência e se torne solidário, pois:

Assim o bispo, numa última fraqueza, tinha julgado isolar-se da morte no mundo e os mortos caíam-lhe do céu sobre a cabeça. Esse era também o nosso caso, já que devíamos persuadir-nos de que não havia ilha na peste. Não, não havia meio termo. (...) Diante desta imagem terrível, é preciso que nos igualemos (Camus: s.d., p. 158).

Existe uma grande diferença entre a proposta de união apresentada por Camus e o estado de individualismo e indiferença narrado em *Decamerão*. Todavia, a tese segundo a qual a complexidade como expressão da natureza da obra literária encontra seu alicerce na tríade constituída pela estética, epistemologia e ética sai reforçada ao analisar *A Peste*, de Camus e; *Decamerão*, de Boccaccio, por manifestarem atitudes profundamente éticas e que revelam largo conhecimento da essência humana mediante a utilização de estruturas artísticas como pode ser constatado na citação anterior e se evidencia no trecho a seguir:

Vamos pôr de lado a circunstância de um cidadão ter repugnância de outro; de quase nenhum vizinho socorrer o outro; de os parentes, juntos, pouquíssimas vezes ou jamais se visitarem, e, quando faziam visita um ao outro, ainda assim o fazerem de longe. Tal inquietação entrara, com tanto estardalhaço, no peito dos homens e das mulheres, que um irmão deixava o outro; o tio deixava o sobrinho; a irmã, a irmã; e, freqüentemente, a esposa abandonava o marido. Pais e mães sentiam-se enojados em visitar e prestar ajuda aos filhos, como se não o foram (Boccaccio: 1971, p. 16).

Entre as leituras possíveis que se pode fazer dessas duas obras, temos a de nível político, sendo que Boccaccio estaria representando uma sociedade altamente individualista, de valores aristocráticos e burgueses, em que cada sujeito cuidaria exclusivamente de seus interesses, reduzindo o estatuto social a uma mera circunstância. A ordem societária seria comandada por elites dominantes que imporiam sua visão de mundo, não tendo um Estado capaz de intermediar as relações públicas e muito menos de traçar políticas que cuidassem do ordenamento privado. Por sua vez, o contexto em que Camus produziu sua obra remete-nos a

uma ordem social construída na perspectiva de um Estado capaz de intervir e limitar a vida dos indivíduos que integram o corpo social; em função do coletivo renunciase até às liberdades particulares mais íntimas. Esse ideal de Estado está muito próximo no tempo da revolução socialista que ocorrera em 1917 e que se estava espalhando por diversos lugares do mundo. As realidades políticas vivenciadas pelos dois autores são bem diferenciadas, porém, as atitudes humanas, universalmente encontráveis em qualquer sociedade constituem expressão do tripé estético, epistêmico e ético em que se apóia o fato literário como fenômeno complexo.

Em *Decamerão* fala-se de um Direito Natural quando as sete moças e os três rapazes que compõem as dez personagens principais da obra se encontram depois de muita gente haver fugido e outros tantos haverem morrido por causa da peste:

Direito natural de todo ser nascido é o de auxiliar a sua própria existência; de mantê-la e defendê-la tanto quanto possível (...) Com justiça maior, e sem ofender a quem quer que seja, cabe-nos, a nós, assim como a qualquer outra pessoa honesta, o direito de adotarmos as providências que estiverem ao nosso alcance para a preservação de nossa existência (...) ouvi contar e fiquei sabendo, mais de uma vez, que essas pessoas, sem fazer qualquer distinção entre os atos honestos e os que não o sejam, visto que apenas se orientam pelas exigências do próprio apetite, fazem, seja quando estão sozinhas, seja acompanhadas, de dia e de noite, somente as coisas que mais prazeres lhes dão (...) Fazem-se lascivas e dissolutas (Boccaccio: 1971, pp. 20/1).

A situação das pessoas que se unem em busca do prazer e do bem particular, assume uma conotação diferente em *A Peste*, de Camus, pois todos os indivíduos têm um objetivo comum que está além das crenças ou das circunstâncias sociais. Pese a diferença de orientação das duas obras, as ações humanas são de ordem ética porque buscam um bem que, embora diferente, tem em comum a procura do bem-estar como princípio fundamental de toda vida feliz ao qual ninguém pode furtar-se:

(...) Também para mim o espetáculo é insuportável [padre]. – É verdade – disse. E há horas, nesta cidade, em que nada sinto senão a minha revolta [médico]. (...) isso é revoltante, pois ultrapassa a nossa compreensão. Mas talvez devêssemos amar o que não conseguimos compreender (...). Não, padre – disse ele. – Tenho outra idéia do amor. E vou recusar até à morte amar esta criação em que as crianças são torturadas (...) Não quero discutir isso com o senhor [com o padre]. Trabalhamos juntos para qualquer coisa que nos una para além das blasfêmias e das orações. Só isso é importante (...) também o senhor [diz o padre] trabalha para a salvação do homem (...). A salvação do homem é, para mim, uma palavra demasiado grande. Não vou tão longe. É sua saúde que me interessa, a saúde em primeiro lugar (...) como sabe, o que eu odeio é a morte e o mal. E, quer queira, quer não, estamos juntos para sofrê-los e combatê-los. Como vê [disse o médico ao padre] nem mesmo Deus pode separar-nos agora (Camus: s.d., pp. 152/3).

A luta pela sobrevivência exige a cooperação de todos e, nos momentos mais altos de crise provocada pela peste, não havia idade, nacionalidade, ideologia política, crença religiosa ou profissão que separasse as pessoas, somente havia um objetivo comum que era a superação do mal que afetava a todos sem fazer distinção de nenhuma espécie. A perspectiva do Direito Natural descrita por Boccaccio e a de um Direito Societário exposto por Camus não são antagônicas nem contraditórias, pelo contrário, são expressões do conhecimento dos mais recônditos sentimentos humanos. As situações limite fazem desvendar, no ser humano, reações que nem o próprio sujeito tem noção de que fosse capaz de fazer, mas o importante é ter consciência de que o agir humano é altamente imprevisível. Não há cálculos matemáticos, nem regras divinas absolutas capazes de definir o que o homem é capaz de fazer ou deixar de realizar. Individualismo ou Socialismo: importa-nos saber que o fantástico mundo literário desvenda-nos fatos complexos em estruturas igualmente complexas como o conhecer que temos do ser humano e seus valores, tudo colocado numa forma estética.

Boccaccio, da mesma forma que foi dito de Dante Alighieri representa, na literatura, um exemplo de ousadia e grandeza pela capacidade que tivera, na sua época, de nos revelar uma condição humana natural e que antes era forjada sob aspectos sacralizados. Dante utilizando metáforas dos próprios dogmas cristãos; Boccaccio, por intermédio de uma narrativa leve e direta, mostra-se grande conhecedor do espírito humano apropriando-se, de modo muito feliz, das tendências filosóficas pré-cristãs que são o estoicismo e o epicurismo, para nos descrever as diversas atitudes assumidas pelas mais variadas pessoas:

Pessoas havia que julgavam que o viver com moderação e o evitar qualquer superfluidade muito ajudavam para se resistir ao mal. Formando o seu grupo exclusivista, tais pessoas viviam longe das demais. (...) Moderadamente faziam uso de alimentos simples, assim como de vinhos muito bons. Fugiam a qualquer ato de luxúria. Não ficavam a palestrar com ninguém, nem queriam ouvir falar de nenhum caso de morte, ou de doença, daqueles que estavam do lado de fora da casa que habitavam. (...) outras pessoas, levavam uma opinião diversa desta, declaravam que, para tão imenso mal, eram remédios eficazes o beber abundantemente, o gozar com intensidade, o ir cantando de uma parte a outra, o divertir-se de todas as maneiras, o satisfazer o apetite fosse de que coisa fosse, (...) cada um, quase como se não houvesse mais viver, já deixara ao léu as suas coisas, assim como deixara ao deus-dará a própria pessoa (...) E, com este proceder inteiramente bestial, as pessoas punham-se sempre longe dos doentes, tanto quanto possível (Boccaccio: 1971, p. 15).

Seja adotando uma vida de continência e privacidades ou de luxúria e libertinagem, as pessoas descritas em *Decamerão* somente tinham por finalidade a auto-preservação e a busca de uma tranqüilidade que não encontravam no outro, porque seus valores eram profundamente egocêntricos. Não podemos saber até que ponto Thomas Hobbes teve Boccaccio como fonte de inspiração para desenvolver a idéia do *homo hominis lupus* trabalhada em *Leviatã*, assim como o pensamento referente ao Direito Natural. No entanto, o pensamento político contratualista apresenta muitos pontos em comum com o estilo e as características do homem apresentadas por Boccaccio em *Decamerão*, sendo assim uma obra que merece muito mais do que o rótulo de uma coleção de contos engraçados, escritos por um autor “desaforado”, de quem poucas coisas se sabe. A obra continua a ser lida e interpretada independentemente de conhecermos as condições da escrita e/ou a intencionalidade do autor e; por isso, reiteramos as limitações da teoria crítico-genética nos aspectos referentes à contribuição para a compreensão da natureza da obra de arte literária.

O segundo tipo de metáfora, a construtivista, opõe-se à primeira (organicista) como o artificial se opõe ao natural, o cálculo à pulsão, a coerção ao desejo. Historicamente surgiu da reação contra a imagem do poeta inspirado, contra a poesia como dom dos Deuses. Nenhum ponto de composição pode ser atribuído ao acaso ou à intuição, e não é possível dizer que a obra caminhou passo a passo para sua solução, com a precisão e a rigorosa lógica de um problema matemático: um poema não nasce por inspiração, ele é fabricado. Como entender essas duas séries metafóricas como caminhos antagônicos quando se sabe que todo processo natural obedece a uma lógica intrínseca e que não pode fugir das condições necessárias sem as quais não é possível perpetuar a existência? Para que uma criança seja gerada é preciso que se tenha um óvulo fecundado por um esperma e que haja um útero que alimente o feto durante o período necessário para viver com relativa autonomia. No entanto, o fato de existirem essas condições *sine qua non*, não garante a procriação ou a gestação de um feto; pois, quando se fala de criação literária pensamos em “entidades poderosas que na produção textual nos condicionam a escolhas que não podem ser totalmente livres nem aleatórias, seja do ponto de vista léxico, grau de formalidade ou natureza do tema” (Marcuschi: 2005, p. 18).

Do ponto de vista construtivista poderia afirmar-se que não basta ter vontade de gerar um filho para que ele nasça, já que existem condições internas e externas que podem possibilitar ou, então, inviabilizam o processo de gestação. Este contraponto leva-nos a entender que as séries metafóricas antes mencionadas não são antagônicas entre si, mas que, pelo contrário, constituem duas formas complementares de compreender o processo e as condições de produção literária. Todavia, faz-se necessário ressaltar que a Crítica Genética constitui um instrumento que embora importante, não substitui outros sistemas de análise, pois, o estudo sincrônico da gênese de um texto literário ajuda a compreender certos contextos de base credibilizadora da obra, mas de modo algum define a verdade ontológica expressa na gnosiologia estética. Servindo-nos, por exemplo, de *Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra; obra que teve sua primeira edição no ano de 1604 (desaparecida), superados os quatro séculos de existência, tornara-se a obra mais traduzida e mais vendida na história da literatura universal independentemente dos contornos autorais que acompanharam o desenvolvimento da obra. O Quixote tem vida própria porque se tornara expressão de humanidade ou, então como descrevera Aguiar e Silva:

No concerto das literaturas européias do século XVII, a espanhola ocupa um lugar cimeiro no domínio da criação romanesca. O Dom Quixote de Cervantes, espécie de anti-romance centrado sobre a crítica dos romances de cavalaria, representa a sátira desse mundo romanesco, quimérico e ilusório, característico da época barroca, e ascende à categoria de eterno e patético símbolo do conflito entre a realidade e a aparência, entre o sonho e a vileza da matéria (Silva: 1996, p. 676).

O autor antes citado parte do contexto histórico e de elementos de classificação próprios da crítica literária para, posteriormente, identificar dois elementos essenciais da natureza da obra literária: o epistemológico (símbolo do conflito entre realidade e aparência) e; o ético (conflito entre sonho e vileza da matéria). Existem muitas interpretações sobre o que quer dizer o romance de Cervantes que para compreendê-lo leva-nos a ver o mundo como ambigüidade, a ter que confrontar, ao invés de uma só verdade absoluta, uma grande variedade de verdades relativas que se contradizem; a possuir, portanto, como única certeza, a *sabedoria da incerteza* e, isso nos exige uma força não menor:

Há os que pretendem ver nesse romance a crítica racionalista do idealismo obscuro de Dom Quixote. Outros, que vêem nele a exaltação do mesmo idealismo. Ambas as interpretações são errôneas porque pretendem encontrar na base do romance não uma interrogação, mas um preconceito moral⁴ (Kundera: 1988, p. 12).

Dom Quixote, de Cervantes, relata uma série de aventuras que se fosse seguida a classificação de *Decamerão*, de Boccaccio, forçosamente seriam classificadas como novela no sentido de ser uma obra constituída por uma cadeia de episódios que podem sofrer acréscimos ou supressões sem que isso altere a estrutura da obra. A dúvida que nos trazem estudiosos da obra de Cervantes, acerca da legitimidade da autoria da segunda parte do Quixote, publicada em 1615, reforça a tese básica de que a referida obra seria uma novela que tivera acrescido mais um volume inteiro, com variações que apontam para o fato de não serem as duas partes da obra de autoria do mesmo escritor. A mesma questão genológica levantada na obra de Boccaccio ressurgue no texto de Cervantes, haja vista que sua estrutura episódica conduziria a colocá-la, com Aguiar e Silva, como novela, enquanto Milan Kundera aponta o Quixote como sendo a obra iniciadora do Romance que é, segundo o autor tcheco, uma invenção da modernidade.

Seja qual for a conclusão a respeito da autoria e gênero do Quixote, essa questão ocupa um segundo lugar no plano de importância da análise do texto cujo conteúdo, ao longo de quatro séculos, tem sido lido como chistes e episódios engraçados vivenciados por um louco que “de dormir pouco e tanto ler, seu cérebro secou-se e perdeu o juízo” (Cervantes: 2000, p. 37) e, por um homem humilde que acompanhara o “fidalgo” em suas aventuras. As personagens Quixote e Sancho têm sido vistas como sendo dois sujeitos com interesses e personalidades diferentes. Embora essa perspectiva de análise não seja errada e nos ofereça uma vasta riqueza de dados; a perspectiva que aqui seguimos tem sido menos explorada e, como tal, oferece-nos possibilidades de entendimento da obra que a tornam mais rica no processo de interpretação do “Eu”, como realidade complexa, apresentada nos três elementos que sustentam a obra de arte literária que são: a estética, a epistemologia e a ética.

⁴ A afirmação kunderiana segundo a qual a interpretação do Quixote como preconceito moral está errada, não contradiz a nossa proposta de que a ética é um dos alicerces da obra de arte literária. Pelo contrário, fortalece a nossa idéia pelo fato de estabelecermos clara distinção entre ética e moral. Essa temática, desenvolvida no capítulo IV deste trabalho, encontra-se com maiores detalhes conceituais de ordem filológica e filosófica no livro da minha autoria *Ética numa perspectiva transdisciplinar*.

Da mesma forma que Dante se vale das figuras inferno, purgatório e céu para representar os diversos estados do Eu; podemos afirmar que Cervantes se vale das imagens das tradições carolíngia, arturiana e de *El Cid*, entre outras lendas de cavalaria que lhe servem como meio para desvendar mistérios profundos do interior humano que não haviam sido explorados como ele o faz. Nesta perspectiva, Cervantes não é, como afirma Aguiar e Silva, um simples crítico das novelas de cavalaria, nem um expositor de figuras “baixas” e anti-heróicas ou cômicas; assim como a obra *Dom Quixote*, não é meramente um amontoado de histórias aleatórias que termina com o desgaste da personagem e o enfraquecimento do foco narrativo. Antes, autor e obra constituem uma unidade indissociável em que, falar de um, já leva o outro implícito ou; ainda, o narrador não se confunde com a personagem porque os episódios levam uma seqüência que vai da origem da personagem até o desgaste da mesma.

O movimento do discurso que termina com o desgaste da personagem não representa, necessariamente, um dado negativo, mas, pelo contrário, se na tragédia a personagem tem de morrer heroicamente, no romance uma mudança na essência da personagem pode caracterizar o fim do foco narrativo e conduzir ao fechamento da obra. Embora o autor não se confunda com a personagem, existem trechos na narrativa que, pela intervenção marginal na ação de alguma personagem, como sucede no capítulo XXXIX em que se conta a vida do “cautivo”, revela um caráter autobiográfico, já que se conta na vida de Cervantes, que também estivera em cativo. O trecho a seguir constitui um mero exemplo da participação do autor na obra sem se confundir com a identidade da personagem principal:

Me hallé solo entre mis enemigos, a quien no pude resistir, por ser tantos; en fin me rindieron lleno de heridas. Y como ya habréis, señores, oído decir que el Uchalí se salvó con toda su escuadra, vine yo a quedar cautivo en su poder, y solo fui el triste entre tantos alegres y el cautivo entre tantos libres; porque fueron quince mil cristianos los que aquel día alcanzaron la deseada libertad, que todos venían al remo en la turquesca armada⁵ (Cervantes: 2000, p. 399).

⁵ Encontrei-me só entre meus inimigos, aos quais não pude resistir, por serem tantos; finalmente me dominaram cheio de feridas. E como já haveis, senhores, ouvido dizer que o Uchalí se salvou com toda sua esquadra, eu terminei ficando cativo em seu poder, e só fui o triste entre tantos alegres e o cativo entre tantos livres; porque foram quinze mil cristãos os que naquele dia alcançaram a desejada liberdade, que todos vinham ao remo na “turquesca armada”. (Tradução da minha autoria).

Informações biográficas podem fornecer dados que ajudem na interpretação de possíveis influências que o autor recebera no ato da produção textual. Todavia, o desconhecimento de detalhes sobre o autor ou contextos históricos específicos não determinam nem afetam a pluralidade de possíveis leituras da obra. Uma das questões históricas relatadas por Cervantes está vinculada ao fato de que a intolerância religiosa e cultural desenvolvida no seio do cristianismo constitui o reflexo de atitude semelhante assumida no mundo muçulmano em que, talvez, a irreduzibilidade destes com relação ao cristianismo tivesse sido responsável pela perda das tradições da cultura helênica do oriente que pereceu, sobretudo na queima, no Egito, da Biblioteca de Alexandria, que continha mais de quatrocentos mil volumes. Tal fato apresenta seu semelhante na obra de Cervantes quando o barbeiro, o padre, a empregada e a sobrinha do Quixote, para salvá-lo da loucura, fazem uma análise de sua biblioteca e a queimam sob pretexto de estarem afastando o mal que provocara a loucura no “Fidalgo de la Mancha”:

Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había en el corral y en toda la casa, y tales debieron de arder que merecían guardarse en perpetuos archivos; mas no lo permitió su suerte y la pereza del escrutinador, y así, se cumplió el refrán en ellos de que pagan a las veces justos por pecadores⁶ (Cervantes: 2000, p. 77).

Saberes históricos e ações humanas produto de processos sociais são perpetuados na forma estética. O episódio anterior bem pode ser uma crítica direta ao *index* católico, ou mecanismo de controle exercido pela igreja sobre o conhecimento que poderia ou não circular entre a população. Se o interesse da crítica estiver direcionado contra a instituição eclesiástica católica a análise do conteúdo da obra não ultrapassará esses limites. No entanto, tentando encontrar outras perspectivas de análise, poderemos achar uma referência direta ao procedimento dos muçulmanos, no trecho supracitado segundo o qual: se as informações contidas nos livros referem a mesma coisa que está no *Al Corão*, não fazem falta e; se o que dizem os textos não sagrados, contradiz o livro sagrado, deverá ser eliminado.

⁶ Aquela noite queimou e seguiu a empregada quantos livros havia no curral e na casa inteira, e tais livros que mereciam ser guardados em perpétuos arquivos, tiveram de arder; mas não permitiu sua sorte e a preguiça do escrutinador, e assim, cumpriu-se o ditado neles de que às vezes pagam justos por pecadores. (Tradução da minha autoria).

Como na análise literária não se pretende mostrar níveis de culpabilidade e gravidade, nem responsabilidade dos acontecimentos históricos, mas perceber o conhecimento que o autor de uma obra literária pode nos transmitir; uma referência de início do século XVII perfeitamente pode conduzir a outro tipo de dogmatismo que é constituído pela intolerância científica que se inicia com a postura acadêmica de Francis Bacon (1991), que no *Novum Organum* afirma que: “a lógica tal como é hoje usada mais vale para consolidar e perpetuar erros, fundados em noções vulgares, que para a indagação da verdade, de sorte que é mais danosa que útil”. Essa lógica, que inicialmente fazia referência às construções intelectuais próprias da idade média, posteriormente será aplicada às formas de conhecimento não positivas, entre as quais se encontra a literatura. Mesmo assim, os avanços, sobretudo na epistemologia, têm nos permitido valorizar e desmitologizar o potencial cognitivo da obra literária e as diversas formas de compreensão estética.

O Quixote, como obra, apóia-se numa grande dualidade encarnada em seus personagens: o fidalgo Dom Quixote de la Mancha *versus* o escudeiro Sancho Pança. As duas personagens podem representar, de maneira sábia, as duas faces de uma mesma moeda que constituem o ser humano. Conhecer o que há de mais humano em cada sujeito implica em desvendar o que cada ser humano tem de quixote e de sancho. Há pessoas que vivem no mundo do quixotismo, enquanto outras no popular e simples “sanchismo”, sendo que o equilíbrio da vida humana dá-se no encontro Quixote/Sancho como aparece no relato em que Sancho chega a tornar-se governador de uma ilha depois de demonstrar ao “Duque” que tinha condições de governar um território, mesmo que isso não fizesse parte do seu projeto de vida:

Lo que puedo dar os doy, que es una ínsula hecha y derecha (...) Venga esa ínsula (...) y esto no es por codicia que yo tenga de salir de mis casillas ni de levantarme a mayores, sino por el deseo que tengo de probar a qué sabe el ser gobernador. (...) si una vez lo probáis, Sancho – dijo el Duque –, comeros heis las manos tras el gobierno, por ser dulcísima cosa el mandar y ser obedecido. (...) Señor – replicó Sancho –, yo imagino que es bueno mandar, aunque sea a un ható de ganado⁷ (Cervantes: 2000, p. 838).

⁷ O que posso dar lhes dou que é uma ilha bem formada (...) Venha essa ilha (...) e isso não é por cobiça que eu tenha de perder a minha identidade, nem exaltar-me, mas pelo desejo que tenho de experimentar o gosto de ser governador. (...) se uma vez o experimentares, Sancho – disse o Duque –, havereis de comer as mãos atrás do governo, já que é docíssima coisa mandar e ser obedecido. (...) Senhor – replicou Sancho –, eu imagino que seja bom mandar, mesmo que seja um rebanho de gado. (Tradução da minha autoria).

Sancho, que não sabendo mais do que grafar seu nome, e que sempre se mostrara totalmente humilde e dependente do Quixote, subitamente se depara com a possibilidade de assumir o governo de um território, dando claras manifestações de que a vontade de poder é própria da natureza humana e; o fato de alcançar o poder desperta o sentimento de inveja em seu heróico Senhor, como se depreende do trecho a seguir:

Yo, que en mi buena suerte te tenía librado la paga de tus servicios, me veo en los principios de aventajarme, y tú, antes de tiempo, contra la ley del razonable discurso, te vees premiado de tus deseos. Otros cohechan, importunan, solicitan, madrugan, ruegan, porfían, y no alcanzan lo que pretenden; y llega otro, y sin saber cómo ni como no, se halla en el cargo y oficio que otros muchos pretendieron⁸ (Cervantes: 2000, p. 839).

O Quixote, o fidalgo, o Senhor, depara-se com a realidade que desperta nele sentimentos pouco nobres para a pessoa que tentou forjar, mas que não tem como mudá-la em se tratando de fenômenos humanos como são: a inveja, a hipocrisia, a arrogância, a necessidade de tirar vantagens e cobrar favores daqueles de quem se servira sob pretexto de benevolência. As reclamações e intrigas de seu Senhor fazem com que Sancho expresse toda a força dos valores que guiam sua vida e estão acima do poder, do conhecimento e da riqueza:

Si a vuestra merced le parece que no soy de pro para este gobierno, desde aquí le suelto; que más quiero un solo negro de la uña de mi alma, que a todo mi cuerpo; y así me sustentaré Sancho a secas con pan y cebolla, como gobernador con perdices y capones; y más, que mientras se duerme, todos son iguales, los grandes y los menores, los pobres y los ricos; y si vuestra merced mira en ello, verá que sólo vuestra merced me ha puesto en esto de gobernar: que yo no sé más de gobierno de ínsula que un buitres; y si se imagina que por ser gobernador me ha de llevar el diablo, más me quiero ir Sancho al cielo que gobernador al infierno⁹ (Cervantes: 2000, pp. 847/8).

⁸ Eu que em minha boa sorte te havia garantido o pagamento de teus serviços, vejo-me com a possibilidade de sobressair, e tu, antes de tempo, contra a lei do razoável discurso, te vês premiado em teus desejos. Outros plantam, importunam, solicitam, madrugam, rogam, teimam, e não alcançam o que pretendem; e chega outro, e sem saber como nem como não, depara-se no cargo e ofício que muitos outros pretenderam. (Tradução da minha autoria).

⁹ Se a Vossa Mercê lhe parece que não sou indicado para este governo, já lhe digo que prefiro uma sujeira na unha da minha mão [“alma” no texto espanhol], do que no corpo inteiro; e assim me sustentarei Sancho a duras penas com pão e cebola, como governador com perdizes e leitões; e, ainda, que enquanto se dorme, todos são iguais, os grandes e os menores, os pobres e os ricos; e Vossa Mercê olhe isso, verá que só Vossa Mercê me colocou nisso de gobernar: que eu não sei mais de governo de ilha que um abutre; e se imagina que por ser governador o diabo há de me levar, mais prefiro ir Sancho ao Céu que governador ao inferno. (Tradução da minha autoria).

Prevalece, dessa forma, a força dos valores e a humildade, sobre as prescrições externas e os rituais formais que comandam as diversas esferas da sociedade, mostrando o autor, que o ser humano, apesar de sua complexidade interior, sempre nos surpreende com as decisões que emanam do seu livre arbítrio que não deixa de ser uma incógnita. Qual a decisão final? O que vai nos revelar um sujeito? Só resta esperar para ver, pois o homem é inacabado, imprevisível e sempre em construção. Se de um lado a imprevisibilidade e a subjetividade humana que revela Cervantes, constitui um dado importante na construção da obra literária, o filósofo Baruch de Espinoza (1632/77) introduz, no seu pensamento, o conceito de “identidade” aplicado às leis gerais da natureza, tendo como referência os modelos geométricos:

Como da natureza do triângulo, segue-se desde a eternidade que a soma de seus três ângulos equivale a dois ângulos retos (...). Isto é simplesmente identidade, já que o que se segue da natureza do triângulo não é outra coisa senão o triângulo mesmo. A chamada “conseqüência” não é tal, mas antes, uma afirmação da “identidade” (Hirschberger: 1988, pp. 172/3).

Não há perguntas que condicionem e exijam respostas finais do trecho literário, pois este mostra aquilo que é em cada espaço e tempo, sem fixar uma fidelidade mecânica que defina somente conformidades preestabelecidas por imposições de quaisquer ordens. O dado profundo apresenta-se como um enigma ou uma máscara que pese as incógnitas geradas, consegue desvendar um fato específico, de difícil acesso, mas com respostas previsíveis. É comum que se apresente o texto literário como uma superfície lisa e decorativa, enganosa na sua perfeição; contudo, a aparente transparência do texto literário possui alto nível de complexidade porque ele se dá uno e múltiplo simultaneamente, com uma pluralidade semântica e temática que não se pode aplicar aos textos científicos sem que percam sua natureza. É o que acontece, por exemplo, com as informações técnicas do engenheiro Euclides da Cunha, em *Os Sertões*, que embora tendo valor científico, levam a qualificar seu conteúdo como literário e não de índole científica, conforme se constata no trecho a seguir:

Demonstram-nos os resultados mais recentes, e são os únicos dignos de fé, das indagações meteorológicas. Estas o subdividem em três zonas claramente distintas: a francamente tropical, que se expande pelos estados do norte até o sul da Bahia, com uma temperatura média de 26º; a temperada de S. Paulo ao Rio Grande, pelo Paraná a Santa Catarina, entre os isoterms 15º e 20º; e, como transição, - a subtropical, alongando-se pelo centro e norte de alguns estados, de Minas ao Paraná (Cunha: 2000, pp. 71/2).

Para conhecer a obra literária é preciso identificar os problemas nela colocados e retirar a máscara que os esconde, mediante um processo decodificador de sentidos. A interpretação é dada como resposta às necessidades do leitor ou de um grupo social receptor do conteúdo da obra em determinado tempo e espaço e, como tal o entendimento que se tem de uma obra está condicionado aos fatores sincrônicos, não podendo afirmar uma dada interpretação como sendo única e definitiva. Ao atravessar o texto descobre-se que por trás da escrita encontra-se o “discurso”, que não é unívoco nem inocente, que se mostra e se esconde, se dá como sendo ele mesmo ou outro diverso daquilo que está escrito como se depreende do seguinte trecho de Cervantes:

(...) pidió las llaves, a la sobrina, del aposento donde estaban los libros autores del daño (...); No – dijo la sobrina – no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores; mejor será arrojarlos por las ventanas al patio, y hacer un rintero dellos, y pegarles fuego; y si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo. (...) parece cosa de misterio ésta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego¹⁰ (Cervantes: 2000, pp. 66/7).

O mesmo discurso de Cervantes que durante vários séculos foi lido como um texto cômico que mostrava a oposição entre a glória do herói de cavalaria e os devaneios da loucura de um anti-herói cavaleiresco; abre-se em outros tempos e locais mostrando que há novas e diversas perspectivas de análise em que o discurso diz tudo e não diz nada. Pode-se, por exemplo, pensar que o autor estaria fazendo uma crítica às diversas formas de dogmatismo. Na referência feita ao livro *Amadis de Gaule*, como “dogmatizador que merece ser condenado ao fogo”, remete às práticas da inquisição de queimar as pessoas causadoras do “mal” (hereges – dogmatizadores). A intolerância política, religiosa e cultural, como mostra o texto acima, prevalece sobre o equilíbrio daqueles que procuravam agir com prudência e justiça, colocando em evidência atos epistêmicos e éticos que estão na base da obra literária.

¹⁰ (...) pediu as chaves, à sobrinha, do aposento onde estavam os livros autores do dano (...); Não – disse a sobrinha – não há porque perdoar nenhum deles, porque todos têm sido causadores do dano; melhor será jogá-los pela janela ao pátio, e empilhá-los, e tocar-lhes fogo; e se não, levá-los ao curral, e ali se fará uma fogueira, e não ofenderá a fumaça. (...) parece coisa de mistério esta; porque, segundo tenho ouvido dizer, este livro foi o primeiro de cavalarias que se imprimiu na Espanha, e todos os demais têm se baseado e originado deste; e assim, parece-me que, como a dogmatizador de uma seita tão má, devemos, sem excusa alguma, condená-lo ao fogo. (Tradução da minha autoria).

A intransigência intelectual daqueles que se arrogavam o poder de condenar ou exaltar o que deve ser tido como verdadeiro ou como falso, salutar ou maléfico aparece na obra de Cervantes de modo tão evidente que, para sua época (1604), parece pouco provável que alguém tivesse a coragem de se expor tanto. Todavia, se o autor não pensou nessas possibilidades mencionadas, o texto é sempre ele mesmo (aquilo que está nas linhas escritas) e; outro diverso de si (o discurso sempre aberto a novas possibilidades de leitura e o que está por trás do texto), mas a certeza que se pode ter é que o Quixote não é meramente uma obra engraçada, senão que é um texto de alta complexidade, pois nele estão presentes dados pertinentes ao conhecimento histórico, psicológico, ideológico, religioso, político, moral etc. Todos esses vieses e outros possíveis encontram-se no texto escrito ou no fundo do discurso implícito.

A idéia de uma verdade explícita ou de um sentido oculto da obra literária tropeça na ideologia do cânone que faz ver umas obras como sendo sublimes enquanto caracteriza outras como menores. A profundidade ou superficialidade do texto literário não se define pela utilização e/ou presença de termos mais ou menos rebuscados, assim como tampouco é o engajamento ou tomada de posturas explícitas o que torna um discurso mais comprometido do que o texto que aparentemente não assume um posicionamento diante de determinados fatos sociais, pois:

A obra nunca deixa de ser social e nunca deixa de envolver o ideológico, mas a grande obra de arte sempre transcende a ideologia de um determinado grupo social e as necessidades inerentes de um momento histórico. "Transcender" não significa indiferença, significa ir além, através de (Kothe: 1981, p. 55).

A literatura desempenha um papel de problematizadora e transmissora de saberes amplamente disseminados, que compostos de unidades simples, formam uma intrincada complexidade. O denominado "Pensamento Simples", diversamente do "Pensamento Complexo", só expressaria a idéia daquilo que pensa, como não podendo estar a sua distinção em outro lugar que não seja a noção mesma de "problema". O texto literário recebe a denominação de "simples" pelas condições em que ele é recebido por um leitor que nem sempre está preparado para desvendar o que está por trás das palavras escritas. O ataque ao que seria "Pensamento

Simples” é falho porque o *Pathos*¹¹ não é noção isolável, mas realidade imutável, inacabada e em dinâmica interação com outros *Pathos* que tampouco são irreduzíveis a si mesmos. Simples não equivale a superficial, pois uma estrutura de pensamento simples pode ser profunda, embora não seja complexa como se verifica em discursos próprios da ciência: “A língua não constitui, pois, uma função do falante: é o produto que o indivíduo registra passivamente; não supõe jamais premeditação (...) A fala é, ao contrário, um ato individual de vontade e inteligência (...)” (Saussure: 1986, p. 22). O exemplo anterior da Lingüística serve para ilustrar que um discurso pode ser simples sem ser superficial e que o caráter de simplicidade não nega a natureza profunda de um ato comunicativo, embora não implique necessariamente em complexidade.

A noção de Problema é construída a partir da relação dialógica progressiva que, da apreensão de uma realidade material ou perceptiva leva à construção da “idéia” pelo cérebro que, para expressá-la, precisa de uma comunidade complexa que consensualmente fixe os termos nominativos. Dessa primeira etapa do processo do pensamento passa-se à elaboração de juízos que implica na combinação de idéias; e os juízos são expressos por proposições que já envolvem a conjunção de diversos termos com funções sintáticas diferentes. Depois do juízo opera-se o raciocínio que envolve uma série de juízos concatenados em ordem referencial. O argumento é a expressão lingüística do raciocínio e sempre está em constante transformação porque a Lógica fixa relações, não, porém, valores sobre verdade nem determinações das experiências perceptivas e sensoriais. O texto literário, que na sua configuração formal é constituído por termos, proposições, e argumentos, é intrinsecamente complexo. Porém, a argumentação que precisa de estruturas lógicas para se alicerçar no mundo das relações comunicacionais necessita, igualmente, das referências epistêmicas e éticas para que o discurso constituído não seja carente de sentido e mera formalidade retórica.

A aparente transparência e facilidade de um texto literário induz a pensar que seu discurso diz somente o que as palavras explicitam. No entanto, pensar a obra a partir do campo das oposições: realidade *versus* aparência leva a derrubar a ilusão

¹¹ A palavra “pathos” deriva do grego e genericamente designa qualquer tipo de distúrbio, doença, transtorno ou problema que afeta estrutural e ou sistematicamente o funcionamento de um organismo. No contexto aqui utilizado a referida palavra tem a conotação geral de “problema” como inquietação de ordem intelectual.

normativa para cair na ilusão interpretativa: é substituir a ordem do “real” por uma linha de livre compreensão. Esse fato torna perigosa a postura ideológica de impor leituras possíveis como sendo verdades absolutas em detrimento de outras, também, possíveis leituras que tendenciosamente não são colocadas em evidência. Nesse caso tanto o autor quanto o texto e o leitor tornam-se objeto de manipulação dos agentes ideológicos:

Ainsi on institue l'image d'un espace du texte (c'est l'espace en lequel se joue cet échange), d'une profondeur; mais cette nouvelle dimension n'est que la répétition de la précédente: cette profondeur est le produit d'un dédoublement, idéologiquement fécond, stérile théoriquement (puisque, plaçant seulement l'oeuvre *en perspective*, il ne nous instruit pas véritablement sur ce qui la détermine). Mais le livre n'est pas comme une forme qui cacherait aussi simplement un fond. Le livre ne cache rien, ne retient, ne garde aucun secret: il est tout entier *lisible*, offert à la vue, livré. Cependant, ce don n'est pas facile à recevoir, et ne s'accommode guère d'un accueil spontané. Bavarde d'un silence tenace, l'oeuvre ne se donne pas simplement à voir telle qu'elle est: elle ne saurait tout dire en *même temps*; elle n'a d'autre moyen que son discours étalé pour réunir, pour recueillir ce qu'elle dit.¹² (Macherey: 1974, p. 120).

Se a complexidade de uma seqüência é, essencialmente, o comprimento da menor seqüência que a codifica, então o termo, a proposição e o argumento seriam a complexidade da idéia, do juízo e do raciocínio, respectivamente, por serem as expressões codificadas destes. Todavia, cada complexidade por sua vez teria e tem outras seqüências codificadoras menores como os fonemas, sintagmas etc., o que tornaria a “Complexidade”, uma simples redução codificadora de seqüências maiores ou, “Pensamentos Simples”. Isto é, a Complexidade seria a aglutinação de simplicidades codificadas. Aplicando a noção anterior de complexidade, como exemplo, pode-se verificar na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que a menor seqüência que codifica a obra andradina gira em torno das características ressaltadas na personagem “Macunaíma”; mas, ao redor dessa unidade que dá sentido e acompanha a obra como um todo, há unidades menores codificadas como acontece com o “gigante Piaimã comedor de gente” ou simplesmente o garimpeiro peruano que roubou a *muiriquitã* que constitui a fonte do poder que Macunaíma

¹² Dessa forma se institui a imagem de um espaço do texto (é o espaço no qual se julgam estas mudanças) de uma profundidade; mas esta nova dimensão não é a repetição da precedente: esta profundidade é o resultado de um desdobramento, ideologicamente profundo, porém estéril teoricamente (já que mostra a obra somente em perspectiva e não nos mostra aquilo que ela verdadeiramente determina). No entanto, o livro não é uma simples forma que esconde seus fundamentos. O livro não esconde nada, não guarda nenhum segredo: ele é inteiramente legível, se oferece à vista, livre. No entanto, este presente não é fácil de se receber, e não se acomoda quase nada a uma recepção espontânea. Loquaz de um profundo silêncio, a obra não se dá a ver simplesmente tal como ela é: ela não expressa tudo o que tem a dizer ao mesmo tempo, ela não tem outro meio que seu discurso para expandir e recolher o que ela diz. (Tradução da minha autoria).

herdara de seu pai: tanto o Piaimã quanto a muiriquitã constituem duas codificações de seqüências menores, mas que possuem alto nível de complexidade já que condensam e prevêm a perda da unidade cultural e territorial para as forças externas manifestas por intermédio do Piaimã.

Pelo texto andradino torna-se evidente que não se pode confundir “ver” com “compreender”, pois tanto o leitor quanto o próprio autor podem fazer uma folclorização da personagem Macunaíma que foi caracterizada como “herói sem nenhum caráter”. No entanto, a “falta de caráter” como mera referência à perda da identidade cultural da personagem, símbolo dos povos que se encontram à margem da “civilização”, torna-se expressão dos pilares fundamentais da obra de arte literária que são a estética, a epistemologia e a ética; fato esse que torna complexo um discurso aparentemente cômico e folclórico, do qual não se pode afirmar até que ponto seu autor tinha consciência de tal complexidade, pois a linha do texto se percorre em mais de um sentido, sendo que nela, fim e começo estão necessariamente entrelaçados. Contrariamente do que se poderia pensar esta linha não é única, mas se organiza seguindo uma ampla diversidade de formas e conteúdos.

L'oeuvre littéraire ne peut, par nécessité de sa nature, dire une chose à la fois: mais deux au moins, qui s'accompagnent et se mêlent sans qu'on doive les confondre. Sa forme est donc complexe: la ligne de son discours plus épaisse qu'il ne paraît à première vue, est chargée de réminiscences, de repentirs, de reprises, et aussi d'absences; et l'objet de ce discours, lui aussi, multiple, n'est pas replié sur lui-même dans un parfait redoublement, mais déployé au contraire dans ces mille faces qui sont autant de réalités séparées, discontinues, hostiles. Ce discours, loin de dire, ou de ne pas dire, une chose qui serait son secret, s'échappe à lui-même, ne s'appartient plus, tendu comme il l'est entre toutes ces déterminations opposées¹³ (Macherey: 1974, p. 120).

Mais do que sobre sua profundidade é preciso interrogar a obra a respeito de sua real complexidade, pois apreendendo os limites de uma estrita diversidade se sujeita a uma exigência essencial: por dizer uma coisa, ao mesmo tempo diz outra que não

¹³ A obra de arte literária não pode, devido a sua natureza, dizer uma coisa de cada vez, mas duas ou mais que se acompanham e entrelaçam sem se confundir: sua forma é, pois, complexa. A linha de seu discurso é mais densa que o que parece à primeira vista, está carregada de reminiscências, arrependimentos, retomadas e afastamentos; e o objeto deste discurso também é múltiplo, não recai sobre si mesmo, mas ao contrário, desdobra-se em suas múltiplas faces que são tantas quanto as realidades em separado, descontínuas, hostis. Este discurso longe de dizer ou não dizer uma coisa que será seu segredo, se esconde em si mesmo, não se afasta mais, apresenta-se como ele é entre todas suas determinações opostas [uno e múltiplo, profundo e complexo – grifo meu]. (Tradução da minha autoria).

necessariamente é da mesma natureza, isto é, enquanto afirma um conteúdo essencialmente estético, também expõe elementos constitutivamente epistêmicos e éticos; ela faz a ligação de um único texto com suas mais diferentes linhas que não podem ser divididas: não se trata, pois, de separar aquilo que é “necessário”, mas de fazer ver sua boa disposição. O que a obra diz não é uma ou outra de suas linhas, mas suas diferenças e contrastes, o fundo que a separa e que a junta. Por tanto, como exemplo “l’activité de l’écrivain n’est ni seulement ni directement ‘régie’ par des lois stylistiques, définies pour elles-mêmes: bien au contraire, c’est elle qui détermine ces lois. L’écrivain n’est pas quelqu’un qui ‘fait de la stylistique’, le sachant ou ne le sachant pas: son oeuvre n’a pas le statut d’une stricte application”¹⁴ (Macherey: 1974, p. 121). O escritor reencontra certos problemas específicos com os quais ele contribui escrevendo, tentando achar respostas. Contrariamente da estilística, os problemas e as soluções que constituem efetivamente a obra de arte literária, nunca são simples. Sempre o escritor dá alternativas plurais simultaneamente e em níveis diferentes. Nenhuma coisa é por si mesma e por isso é preciso interpretar, sendo que tal ato consiste em reduzir a explicação à identificação de um só dos problemas sugeridos pelo texto:

O texto literário não é uma espécie ou uma subdivisão do texto lingüístico, susceptível de ser descrito na sua integridade por uma gramática textual apta a explicar o funcionamento dum texto pertencente à “língua normal”. Digamos apenas, por agora, que o texto literário se constitui mediante a utilização dos mesmos sinais e das mesmas regras que geram o texto lingüístico, mas introduzindo eventualmente modificações facultativas nas regras de formação deste último e apresentando superestruturas específicas (sêmicas, estilísticas, retóricas, etc.) que o tornam irreduzível ao texto lingüístico (...). Deste modo, o texto literário só pode ser descrito por uma gramática literária que compreende a gramática textual normal, os elementos eventualmente modificadores das regras da gramática textual normal e as superestruturas literárias (Silva: 1974, p. 24).

O texto literário supera as limitações do texto lingüístico, sendo que uma explicação ou interpretação confiável parte sempre de uma realidade composta onde se encontram necessariamente várias determinações; a hermenêutica ajusta os efeitos do distanciamento, afastando as diferentes regiões da realidade, pois “o texto literário não é fruto de uma epifania miraculosa, nem uma entidade esfingicamente cerrada sobre si mesma e assim condenada à inefabilidade. O texto literário não existe à margem dum circuito de comunicação” (Silva: 1974, p. 25). No trecho

¹⁴ A atividade de escrever não é só e nem diretamente regida pelas leis da estilística definidas por elas mesmas: bem pelo contrário, é a escrita a que determina estas leis. O escritor não é qualquer pessoa que ‘faz da estilística’ seu estilo ou seu não estilo: sua obra não tem o estatuto de uma estrita aplicação. (Tradução da minha autoria).

literário cada leitor encontra lacunas e contradições que são responsáveis por dar vida real à obra de arte literária. Pode-se afirmar que o movimento do discurso é sistemático, mas nunca pode ser reduzido à instituição de um sistema simples e completo. Uma das razões da complexidade literária é que a obra nunca vem sozinha: ela sempre é determinada pela existência de outras obras que podem partir de outras áreas do conhecimento. “Il n’y a pas de premier livre, ni de livre indépendant absolument innocent: la nouveauté, l’originalité, en littérature comme ailleurs, se définissent toujours par des rapports”¹⁵ (Macherey: 1974, p 122):

Pode-se conceber o que ainda não foi visto ou ouvido, porque não há nada que esteja fora do poder do pensamento, exceto o que implica absoluta contradição. Entretanto, embora nosso pensamento pareça possuir esta liberdade ilimitada, verificaremos, através de um exame mais minucioso, que ele está realmente confinado dentro de limites muito reduzidos e que todo poder criador do espírito não ultrapassa a faculdade de combinar, de transpor, aumentar ou de diminuir os materiais que nos foram fornecidos pelos sentidos (Hume: 1992, p. 70).

Macherey e Hume com suas noções de “relação” e “combinação” respectivamente, encontram uma alternativa para a desmistificação do fenômeno artístico, pois ao se falar da suposta inacessibilidade cognitiva quando referida ao meio estético, apresentam-se dados fugidios que se escondem como mecanismo próprio deste saber para poder revelar-se paulatinamente conforme os diversos graus de compreensão alcançados pela sociedade. A obra de arte literária coloca-nos numa esfera aparentemente menos problemática do que campos específicos como o religioso, por tratar as mesmas realidades por intermédio de prismas diversos, já que se serve de saberes diferentes para desvendar as realidades fáticas e entitativas, como acontece com o trecho literário. O texto que o leitor aprecia como simples trama ou narrativa ficcional torna o mesmo leitor um criador de fatos, sentidos, idéias e realidades que vão se modificando dentro dos diversos crono-topos marcados por elementos psicossociais. O leitor dialoga com o texto e põe em ação seus valores, conhecimentos e percepções, com aqueles que a obra a cada instante lhe oferece.

O autor, por sua vez, serve-se de uma “forma” para transmitir certo tipo de saber que complementa os outros níveis de conhecimento, mas que não pode ser dito de outra maneira. O autor que desenvolve o conhecimento estético está impregnado de

¹⁵ Não há um primeiro livro, nem um livro independente, absolutamente inocente e original, tendo com isso que a novidade e a originalidade na literatura como em outros campos se define por suas relações. (Tradução da minha autoria).

valores e possui conhecimentos já explorados em outros domínios e que consciente ou inconscientemente os coloca ao serviço do seu fazer literário. A obra de arte literária, o texto, embora possa ser manipulada por pessoas ou grupos sociais, tem na sua natureza intrínseca o poder de ser sempre escorregadia, havendo a cada instante a possibilidades de novas leituras e outras infinitas recriações. Ler verdadeiramente é dessecar o texto em suas diversas possibilidades; consiste em não deixar escapar nada de sua multiplicidade; nomear os elementos que o constituem; implica em ver mais do que as suas discordâncias, a sua harmonia ou sua unidade presente nas deformações ou nas idealizações. A obra não se abala, ainda que descubra outras estruturas latentes, pois a sua natureza é ser plural e os elementos latentes serão como um índice de sua essência: mais que firmar sua ausência, o autor é aquele que tece a real complexidade da obra literária.

Alors peut-être pourront être exorcisées les formes d'illusion qui ont retenu jusqu'ici la critique littéraire dans les liens de l'idéologie: illusion du secret, illusion de la profondeur, illusion de la règle, illusion de l'harmonie. Décentrée, exposée, déterminée, complexe: reconnue comme telle, l'oeuvre risque de recevoir sa théorie¹⁶ (Macherey: 1974, p 122).

Da mesma forma que existem processos de maturação nas estruturas dos seres vivos, por analogia, também o fato literário vai se aperfeiçoando e alcançando maiores níveis de complexidade na medida em que o autor não constrói uma narrativa meramente formal; mas ele junto com o leitor desenvolve a capacidade de dar sentidos ao texto literário que deixa de ser produzido e interpretado como mero ato de inspiração e torna-se constructo consciente resultado de um trabalho de investigação. A complexidade da obra literária, em tal contexto, determina novos contornos para a produção artística na medida em que, com Macherey, possamos exorcizar as formas de ilusões que têm prendido a crítica a disputas ideológicas que reforçam a idéia de segredo, regra e harmonia, indizibilidade etc., dando ao fenômeno literário a premência de um papel formal cujo único fim é a ludicidade. Nesse contexto de superação (não de negação) da crítica, emerge com força a noção de uma base triádica que sustenta a esfera literária.

¹⁶ Agora podem ser descartadas e exorcizadas as formas de ilusão que têm retido até aqui a crítica literária dentro de suas disputas ideológicas: ilusão de segredo, ilusão de profundidade, ilusão de regra, ilusão de harmonia. Descentrada, exposta, determinada, complexa: reconhecida como tal, a obra expõe sua teoria. (Tradução da minha autoria).

A realidade social tradicionalmente foi compartimentalizada entre os binômios: objeto *versus* sujeito ou, racional *versus* irracional. Essas fragmentações do mundo têm contribuído com a compreensão da noção de complexidade aplicada à obra literária. O discurso literário surge como uma expressão da pluralidade de indagações e suas respectivas tentativas de respostas apontadas pelo ser humano às suas inquietações. Todavia, a complexidade aparece como um fenômeno explícito na idade moderna com o advento de correntes de pensamento filosófico como o Racionalismo e o Empirismo que surgem como relações extensivas em que o ato de conhecimento envolve o mundo interno ou sujeito e; o mundo externo ou objeto. Mesmo na hipótese de que essas duas teorias do conhecimento sejam expressões de simples Pensamentos Profundos, o Idealismo com a noção de espírito que suprassume o objeto para depois distanciar-se dele, abstraindo-o como real – ideal, traz em si a idéia de uma relação epistêmica complexa. Ainda o dualismo psicofísico de que fala Bérqson ou as doze categorias *a priori* do entendimento kantianas seriam suficientes para entender a noção de complexidade, por serem expressões de uma totalidade. No entanto, o caráter de multiplicidade desenvolvido na filosofia não supera os níveis de complexidade da obra de arte literária, já que a primeira busca uma totalidade única e universalizante, enquanto a segunda não procura discursos unívocos e nem verdades absolutas. A literatura propõe possíveis leituras, nunca “a verdade”.

As fragmentações do mundo filosófico referidas no parágrafo anterior acontecem igualmente no âmbito literário com a dicotomização forma *versus* conteúdo. Quando se assiste a uma peça teatral, se recita uma poesia, ou se deambula pelas páginas de uma narrativa contemplando uma simples estrutura formal cuja finalidade seria meramente a aplicação de regras métricas e a exploração de disposições sintáticas, semânticas e retóricas cujo único objetivo se concretizaria no êxtase alcançado pelo leitor (recepção da obra); tem-se o esvaziamento da obra de arte literária, tirando-lhe qualquer valor referente ao agir e ao saber transmitido pela mesma, tornando-a inútil e fútil, validando com isso a crítica que Platão fizera aos artistas em *A República*:

Devemos, assim, considerar agora a tragédia e Homero, que é o seu pai, visto que ouvimos certas pessoas dizerem que os poetas trágicos são versados em todas as artes, em todas as coisas humanas relativas à virtude e ao vício e até nas coisas divinas. Dizem elas que é necessário que o bom poeta, se quer criar uma obra bela, conheça os assuntos de que trata, pois, de outro modo, não será capaz de criar. Precisamos, assim, ver se essas pessoas, tendo deparado com

imitadores desta natureza, não foram enganadas pela contemplação das suas obras, não notando que estão afastadas no terceiro grau do real e que, mesmo desconhecendo a verdade, é fácil executá-las, porque os poetas criam fantasmas, e não seres reais, ou se a sua afirmação tem algum sentido e se os bons poetas sabem realmente aquilo de que, no entender da multidão, falam tão bem. (...) Ora, se Homero não prestou serviços públicos, diz-se, ao menos, que tenha, durante a vida, estado à frente da educação de alguns particulares, que o tenham amado ao ponto de se prenderem à sua pessoa e tenham transmitido à posteridade um plano de vida homérica, como foi o caso de Pitágoras, que inspirou uma profunda dedicação deste gênero e cujos seguidores ainda hoje chamam pitagórico ao modo de existência pelo qual parecem distinguir-se dos outros homens? (Platão: 1999, pp. 326-327).

Importa esclarecer que Platão julgara o saber estético pelo prisma do saber filosófico, sendo que esses níveis de compreensão do mundo são diferentes, porém, não antagônicos como pretendia mostrar o autor de *A República*. A postura platônica de negação do valor cognitivo da arte é ideológica, já que esta desvenda, desde seus primórdios, a natureza humana e; contrariamente do que afirmara o filósofo grego, os versos homéricos eram utilizados como instrumento de educação. A contextualização do que seria um “problema” contemporâneo visto a partir do prisma de qualquer área do conhecimento serve-nos de base para afirmar que a literatura já fizera o enraizamento do humano no biológico ao longo de diferentes períodos históricos; pois, a autopunição de Édipo (Rei de Tebas) pelo parricídio e pela prática de incesto mostra que o fato do conhecimento deixa o ser humano numa situação chamada pelos filósofos contratualistas de “estado de natureza”. Além de Sófocles, em outro contexto, Apuleio descrevera em *O asno de ouro*, o prazer com que as pessoas assistiam na arena pública ao ato degradante de expor uma mulher promíscua à punição em que era obrigada a ter relações sexuais com um burro. Igualmente no período denominado de Naturalismo, na literatura do século XIX, acontece o mesmo enraizamento do humano na sua animalidade como aparece claramente no trecho de *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, transcrito a seguir:

(...) em voltas das bicas era um zumzum crescente; uma aglomeração tumultuosa de machos e fêmeas. (...) A primeira que se pôs a lavar foi a Leandra, por alcunha a “Machona”, portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, anca de animal do campo (...) A Leocádia, portuguesa pequena e socada, de carnes duras (...) a Florinda tinha quinze anos, beiços sensuais, bonitos dentes, olhos luxuriosos de macaca. Aquela [Rita baiana] não endireita mais! ... Cada vez fica até mais assanhada (...) Parece que tem fogo no rabo! Mas, lá no fim, (...) alguns trabalhadores dormiam à sombra (...) a respiração forte e tranqüila de animal sadio, num feliz e pletórico resfregar de besta cansada (Azevedo: 1990, pp. 28-39).

A citação anterior revela características de um momento histórico em que a produção literária é influenciada por movimentos de diversa ordem como o evolucionismo oriundo da Biologia, o pessimismo provindo da Filosofia, e o materialismo que surge como ideologia que fundamenta a economia política. A descrição de aglomerados de pessoas que sobrevivem em condições de penúria, sem nenhuma expectativa de transformação social, sendo que uns se aproveitam das fraquezas dos outros, reproduzindo os ciclos da vida, sem mais esperanças que o desfrute do prazer fisiológico que não ultrapassa os níveis da animalidade sensitiva; constitui um exemplo da elevada ordem de complexidade do discurso literário em que podem ser encontrados elementos de natureza estética, epistemológica e ética, como se aprofundará nos capítulos referentes a cada uma dessas temáticas que constituem a tríade fundante da obra de arte literária.

Como foi dito anteriormente, a literatura acompanha e espelha os conceitos e teorias que vão surgindo no decorrer dos tempos. Pode-se afirmar que Machado de Assis em *O Alienista* deixa sentir a forte influência do positivismo francês do século XIX, fato que aparece claramente na sua personagem Doutor Bacamarte:

Simão Bacamarte explicou-lhe (a seu tio) que D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriu com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes (Assis: 1994, p. 15).

O positivismo aparece como um traço ilustrativo da época em que o conto machadiano fora escrito. Todavia, a temática geral descrita pelo autor, embora tendo a “ciência” como elemento central, apresenta-nos outro elemento de maior problematidade como é a noção de loucura com suas implicações. Mediante essa temática é possível estabelecer o diálogo entre duas complexidades que são: a literária e a filosófica. O conceito de loucura, como abordado por Foucault, soma-se à perspectiva nominalista de criação de termos indicativos para as coisas ou comportamentos; pois, o autor francês, na *Genealogia da Loucura* afirma que o conceito de Loucura fora criado ideologicamente para combater as idéias das pessoas que pensavam diferente do mundo dominante e; nesse sentido, o *homo demens* não pode ser dissociado do *homo sapiens*, afinal, o pensar diferente sempre foi motivo de “escândalo para os néscios”, e dessa forma encontramos-nos diante de um fator de epistemologia literária indissociável das diversas percepções de eticidade.

Daí em diante foi uma coleta desenfreada. Um homem não podia dar nascença ou curso à mais simples mentira do mundo, ainda aquelas que aproveitavam ao inventor ou divulgador, que não fosse logo metido na Casa Verde. Tudo era Loucura. Os cultores de enigmas, os fabricantes de charadas, de anagramas, os maldizentes, os curiosos da vida alheia, os que põem todo seu cuidado na tafalaria, um ou outro almotacé enfumado, ninguém escapava aos emissários do alienista (Assis: 1994, p. 55).

As construções literárias partindo de mitos, lendas e narrativas de toda espécie implicam relações complexas porque não se escreve de “mim para mim” sem passar pelo universo do “outro”. Toda produção literária visa, em maior ou menor grau, dialogar com os fatos, sejam estes psíquicos ou sociais que envolvem um emaranhado de relações complexas, sendo que complexo não adquire a conotação de incognoscível, mas de relação de elementos diversos girando em órbitas caracterizadas pela sua harmoniosa sobreposição. Com o surgimento da “Literatura Digital” vêm códigos auto-explicativos que parecem indicativos de uma limitação do horizonte da comunicabilidade textual. No entanto, essa ordem de discurso (eletrônico) muda seu suporte material e o “artefato”¹⁷ que não é mais produzido em papel, mas por intermédio de instrumentos digitais que acrescentam mais um componente a esse universo que já é complexo por natureza.

Como afirmara Hjelmslev: “não passa de lugar-comum afirmar, por exemplo, que o dinamarquês falado, o dinamarquês escrito, o dinamarquês telegrafado pelo código Morse, o dinamarquês sinalizado conforme o código internacional de sinalização com bandeiras das marinhas de guerra sejam, em todos esses casos, uma só e mesma língua e não, essencialmente, quatro línguas diferentes (Hjelmslev: 1991, p. 38)”. As mesmas perspectivas expressas na filosofia e na lingüística aplicam-se ao fenômeno literário, no sentido de que o discurso estético sempre será artístico mesmo que por natureza carregue implicitamente uma multiplicidade de possíveis compreensões. A relação psicofísica exposta por Bérqson segundo a qual não haverá psique sem cérebro e, este sem aquela será simplesmente um mecanismo carente de possibilidades operativas de consciência, tem seu equivalente na Literatura nas funções desempenhadas pelos três agentes do fato literário que são: autor, leitor e texto. Desse modo, os agentes literários têm nas personagens animadas ou inanimadas um referencial que, para alcançar seu fim, precisa de uma base estética, epistêmica e ética.

¹⁷ “**Artefato** é o texto produzido pelo autor (...) a obra de arte decorre de um encontro tenso entre o artefato produzido pelo autor e o **objeto estético** construído pela percepção do leitor” (Kothe: 1981, p. 17).

Conforme a noção de complexidade cerebral e lingüística torna-se possível agrupar as unidades básicas que compõem o sistema literário e codificá-las em um macro-sistema complexo que permeie todas as esferas da vida humana e, é assim como em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, mais do que simples relato de um romance homossexual encontra-se: 1) a problematização das relações inter-raciais; 2) a explicitação de conflitos psicológicos como ciúmes, insegurança pessoal, possessividade, agressividade entre outros que são vistos como “normais” em relacionamentos heterossexuais e que, quando apresentados na perspectiva da homossexualidade passam a ser desqualificados como elementos patológicos; 3) desmistificação do caráter de perfeição e equilíbrio atribuído aos membros das instituições militares e, especialmente da Marinha brasileira no século XIX. Parece evidente que na obra mencionada há mais do que elementos formais, existindo igualmente, uma base epistêmica e ética como se pode confirmar no trecho a seguir:

Diziam uns que a cachaça estava deitando a perder “o negro”; outros, porém, insinuavam que Bom-Crioulo tornara-se assim, esquecido e indiferente, dès que “se metera” com o Aleixo, o tal grumete, o belo marinheiro de olhos azuis, que embarcara no sul. – O ladrão do negro estava mesmo ficando sem vergonha! (...) Sua amizade ao grumete nascera, de resto, como nascem todas as grandes afeições, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento fatal em que seus olhos se fitaram pela primeira vez. Esse movimento indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de sexos contrários, determinado o desejo fisiológico da posse mútua, essa atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea, sentiu-a Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho (Caminha: s.d., pp. 34/5).

A obra de Caminha, supracitada, não somente relata fatos do cotidiano social, mas a exposição de eventos de “ficção” revela um conhecimento fático da sociedade com as suas instituições, e a natureza humana. Esse saber não é exclusivamente inerente a dados científicos, mas desvela valores próprios de uma época e um lugar. A forma como são apresentados os diversos elementos da obra ultrapassa os limites dos saberes positivos, dando novos sentidos aos conteúdos expressos quando o autor se serve de outro nível de conhecimento como o estético, que tem por finalidade a exposição de um dado ontológico que complementa o que outros saberes não conseguem expressar ou; então, que sua natureza inerente não lhes permite perceber. A compreensão da complexidade literária exige que se tenha uma noção sólida do tripé que sustenta a obra de arte literária como será abordado em capítulos posteriores em que se desdobrarão a Estética, a Epistemologia e a Ética em suas inter-relações com a literatura.

A complexidade literária, aqui analisada, não está associada ao grau de dificuldade de compreensão dos elementos morfo-lingüísticos, mas à capacidade e possibilidades de desvendar o universo do real mediante o tripé Estético, Epistêmico e Ético que sustenta a obra de arte literária através dos três elementos que participam na construção e perpetuação do discurso literário: autor, leitor e a obra com sua autonomia mutável nas relações espaço – temporais¹⁸. Na matemática a noção de complexidade aplica-se às relações operativas que envolvem mais de uma unidade (3 horas, 40 minutos, 30 segundos). Assim, também, na literatura fala-se de estruturas complexas, porque esta possui como base uma pluralidade de elementos que na sua diversidade compõem uma unidade “una” e plural. Dessa forma, numa obra de arte reconhecida pelo cânone literário pela validação estética que é feita dela, existem simultaneamente componentes de ordem epistêmico e ético que vão desvendar os saberes e valores próprios de uma cultura dentro de determinado espaço e tempo. A percepção, o conhecer, e o valorar constituem elementos que podem provir do campo histórico, político, econômico, religioso, psicológico, lingüístico, etc., tanto do momento e lugar em que a obra foi construída, quanto das circunstâncias que permitiram a recriação da mesma mediante o ato de leitura.

Milan Kundera apresenta-nos o processo de consolidação do Romance na modernidade, mediante uma trajetória em que vão surgindo diversos componentes, sendo que cada um deles corresponde a uma situação histórica com suas especificidades temporais:

Dom Quixote partiu para um mundo que se abria amplamente diante dele. Ali podia entrar livremente e regressar à casa quando quisesse. Os primeiros romances europeus são viagens através do mundo, que parece ilimitado. O início de *Jacques o fatalista* surpreende os dois heróis no meio do caminho; não se sabe nem de onde eles vêm nem para onde vão. Encontram-se em um tempo que não tem começo nem fim, em um espaço que não conhece fronteiras, no meio da Europa para a qual o futuro não pode acabar nunca. Meio século após Diderot, em Balzac, o horizonte longínquo desapareceu como uma paisagem atrás dos edifícios modernos que são as instituições sociais: a polícia, a justiça, o mundo

¹⁸ O trecho a seguir ajuda-nos a entender a noção de complexidade da obra de arte literária, embora seu autor não esteja abordando diretamente a temática que nos ocupa: “A divisão de todos os objetos em ideais e reais parece ser a mais universal e, ao mesmo tempo, completa. Poderíamos, portanto, julgar ter afirmado algo de decisivo quanto à obra literária, após a solução deste problema. (...) Pelas observações precedentes [sobre o *Fausto*, de Goethe] deveríamos considerar a obra literária como um objeto real. Mas quem poderá negar ao mesmo tempo que o *Fausto* é um objeto ideal? Pois o que será ele senão uma multiplicidade de frases em determinada ordem? Uma frase, porém, não é nada de real; deve ser um determinado sentido ideal, composto por uma multiplicidade de significações ideais que, todas juntas, constituem uma unidade *sui generis*” (Ingarden: 1965, pp. 25 e 27).

das finanças e do crime, o exército, o Estado. O tempo de Balzac não conhece mais a ociosidade feliz de Cervantes ou de Diderot. Ele embarcou no trem que denomina História. (...) esse trem ainda não tem nada de apavorante, possui até um encanto; (...) Mais tarde, para Ema Bovary, o horizonte se estreita a tal ponto que parece uma clausura. As aventuras estão do outro lado e a nostalgia é insuportável. No tédio do cotidiano, os sonhos e devaneios adquirem importância. O infinito perdido do mundo exterior é substituído pelo infinito da alma. (...) Mas o sonho sobre o infinito da alma perde sua magia no momento em que a História, ou o que dela restou, força supra-humana de uma sociedade onipotente, se apossa do homem. Ela não mais lhe promete o cetro de marechal, promete-lhe apenas um posto de agrimensor. K. diante do tribunal, K. diante do castelo, que pode fazer? (...) a trama da situação é terrível demais e absorve como um aspirador todos os seus pensamentos e todos os seus sentimentos (...). (Kundera: 1988, pp. 13-14).

O surgimento de diferentes componentes ao longo da história do Romance, como apresentado por Kundera, não implica necessariamente que *O Castelo*, de Kafka, seja uma obra mais complexa do que *A Divina Comédia*, de Dante ou; que *A Condição Humana*, de Malraux, seja mais complexa do que *Madame Bovary*, de Flaubert no sentido antes mencionado de unidades compostas por diversos elementos plurais em si mesmos. Sendo assim, pode-se dizer com Martin Buber que “o mal de que sofre nosso século não se assemelha a nenhum outro. Mas pertence à mesma espécie daqueles males de todos os séculos”, a incessante busca do eminentemente humano.

As instituições são o ‘fora’, onde se está para toda sorte de finalidades e, os sentimentos são o ‘dentro’, onde se vive e se descansa das instituições. Estas são um fórum complexo, aqueles são um recinto fechado mais rico de variações. (...) A história das civilizações não é um estágio constante no qual os corredores, um após outro tenham que percorrer com coragem e inconscientemente, o mesmo ciclo mortal. Um caminho inominado conduz através de suas ascensões e declínios. Não um caminho de progresso e de evolução; mas uma descida em espiral através do mundo subterrâneo do espírito e, também, uma ascensão para, por assim dizer, à região tão íntima, tão sutil, tão complicada que não se pode mais avançar, nem sobretudo recuar; onde há apenas a inaudita conversão: a ruptura (Buber: 1974, pp. 51 e 65).

Ao utilizar a noção de “complexidade” aplicada à obra de arte literária não seguimos a “teoria da complexidade”, desenvolvida na linha de Edgar Morin, por considerarmos que sua perspectiva constitui simplesmente um “novo nome” para a tradicional epistemologia que não ultrapassa os limites desta; constituindo, pelo contrário, um retrocesso para os estágios mitológicos, já que se confunde com teorias místicas e pseudo-rationais denominadas de holísticas. Mesmo assim, quando o autor francês afirma que “a especialização abstrai, isto é, retira um objeto de seu contexto e da sua totalidade, rejeitando suas ligações e intercomunicações

com o seu ambiente, o insere no compartimento da disciplina, cujas fronteiras destroem arbitrariamente a sistematicidade (a relação de uma parte com o todo) e a multidimensionalidade dos fenômenos” (Morin: 2003, p. 69); pode-se aceitar, esse ponto em particular, como um dos elementos que têm impedido a compreensão da obra literária no seu caráter multifacetário, pois “o pensamento complexo é um pensamento que busca distinguir (mas não separar), ao mesmo tempo que busca reunir” (Morin: 2003, p. 71).

Não estamos a falar de uma categoria de reflexão denominada de “pensamento complexo”, mas apresentamos a complexidade como um componente intrínseco à racionalidade humana e que vai desvendando novos caminhos nos diversos processos sociais e históricos. Nesse ponto, especificamente, existe concordância entre nossa abordagem e a desenvolvida por Edgar Morin:

O pensamento complexo¹⁹ é, portanto, essencialmente, o pensamento que lida com a incerteza e que é capaz de conceber a organização. Trata-se de um pensamento capaz de reunir, contextualizar, globalizar, mas ao mesmo tempo de reconhecer o singular, o individual, o concreto. O pensamento complexo não se reduz nem à ciência, nem à filosofia, mas permite a comunicação mútua, fazendo o intercâmbio entre uma e outra (Morin: 2003, p. 77).

O surgimento de *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, em 1857, representa a construção de um modelo de Romance complexo pela estrutura desenvolvida no texto em que o autor apresenta os diversos vieses de uma sociedade em transformação, sem assumir uma postura como sendo dele. O discurso anti-clerical que o farmacêutico faz em resposta à Sra. Lefrançois que o acusara de herege nos dá uma noção do modelo de narrativa complexa que Flaubert aperfeiçoa:

Eu tenho uma religião, a minha religião, e mesmo até mais do que todos eles, com as suas momices e charlatanices. Eu creio em Deus! Creio no Ente Supremo, num Criador, qualquer que seja, pouco importa, que nos colocou neste mundo para desempenharmos os nossos deveres de cidadãos e de pais de família; mas eu não preciso ir a uma igreja beijar bandejas de prata, engordar com a minha algibeira uma súcia de farsantes que vivem muito melhor do que nós! Porque o podemos venerar de qualquer maneira, num bosque, num campo, ou mesmo contemplando a abóbada celeste, como os antigos. O meu Deus é o Deus de Sócrates, de Franklin, de Voltaire e de Béranger! Eu sou pela “profissão de fé do vigário saboiano” e pelos princípios imortais de 1789! Por isso não admito um Deus que passeie no seu jardim de bengala na mão, aloje os amigos no ventre das baleias, morra soltando um grito e ressuscite ao fim de três dias: coisas absurdas por si mesmas e completamente opostas, além disso, a todas as leis da física; o que nos demonstra, de resto, que os padres sempre têm permanecido numa ignorância torpe, na qual se esforçam por mergulhar as populações (Flaubert: 2003, p. 96).

¹⁹ A concordância a que nos referimos diz respeito ao procedimento capaz de perceber o uno no múltiplo e as diversidades que compõem a unidade enquanto possibilidades cognitivas e, não, como uma modalidade epistemológica com estatuto filosófico e científico próprio, chamada de “pensamento complexo”.

Quando o autor combina posturas sociais, deixando a responsabilidade das falas com as personagens, pode escrever sem a pressão de ter de se posicionar moralmente; pode falar e descrever fatos que de outra forma e em outros contextos seriam vítimas de interdições. Temos aí uma das principais características do conceito de Estética como a apresentação de uma verdade ontológica que de outra forma não poderia ser comunicada.

A discussão presente na Teoria da Literatura e na Estética filosófica sobre a “aura” do artista e a inspiração do mesmo é irrelevante em Flaubert, já que é o trabalho e não a inspiração o que conduz a produção do artista. Como o trabalho de criação impõe certo rigor científico, é imperativo pensar o tipo de obra que se deseja construir, impondo, ainda, a realização de um trabalho de pesquisa que permita trabalhar com elementos credibilizadores. Esse modelo de procedimento já se encontra em Aristóteles, autor que pesquisou 158 constituições da sua época antes de desenvolver a sua teoria política ou, como o fizera Montesquieu ao viajar pelos cinco continentes coletando material que sustentasse a sua teoria geral da sociedade.

O tratamento que Gustav Flaubert dá à mulher não é o de simples julgamento moral decorrente da infidelidade conjugal; como tampouco é uma carnavalização desse fato tão explorado no Teatro de Boulevard: o escritor francês não estava interessado no riso, queria, sim, entender como uma série de situações se repetia ininterruptamente no mundo real. Ela não é um sujeito singular, senão um conceito que serve para expor o processo de aquisição de uma identidade, o que equivale a dizer que as discussões recentes sobre gênero já tiveram contribuições valiosas em períodos anteriores. Talvez muitos trabalhos acadêmicos sobre gênero tenham se ressentido da falta de percepção que essa temática não é nova e, pela ausência de elementos teóricos que não faltaram na obra de Flaubert:

Espinoza contribui no desenvolvimento da crença na determinação causal segundo a qual nem todo acontecer é causado, senão que as causas particulares não são, na realidade, autônomas; mas que a sua existência e sua realidade estão fixadas ou determinadas em sentido inequívoco por algo precedente. Isto equivale a suprimir o livre arbítrio. A autonomia e independência causais não podem acontecer em Espinoza, já que a substância o faz tudo e aqui se suspende toda individualidade. Não há fins humanos subjetivos, senão fins naturais objetivos. Não há liberdade, já que tudo é necessidade²⁰ (Hirschberger: 1988, pp. 174/5).

²⁰ A tradução do espanhol, desse trecho, é da minha autoria.

Depreende-se da constatação espinoziana que Ema Bovary não tem liberdade de escolha já que a sua natureza (aquilo que é humano) determina todos seus atos como sendo necessários e, assim como a natureza do triângulo determina que a soma de seus ângulos é igual à soma de dois ângulos retos, igualmente a natureza humana impõe que não são as regras formais e as convenções as que determinam a felicidade, mas que o instinto se sobrepõe à razão, como acontece com o fato da personagem ser ambiciosa: “o roçar da riqueza deixara-lhe vestígios que nunca mais se apagariam” (Flaubert: 2003, p. 71). Em Ema, as possibilidades de provar que a felicidade depende de nossa vontade vão se esgotando uma a uma:

A expectativa de uma nova situação, ou talvez a excitação causada pela presença daquele homem, pareceram-lhe suficientes para finalmente julgar-se atingida por aquela paixão maravilhosa que até então pairara como um grande pássaro de plumagens rosadas, nos esplendores dos céus poéticos; e não conseguia convencer-se agora de que aquela tranqüilidade em que vivia fosse a felicidade que ela almejava (Flaubert: 2003, p. 51).

O fato de as causas particulares não serem autônomas, mas estarem fixadas por algo precedente, segundo já foi indicado por Espinoza, faz com que Ema tenha uma consciência clara do que significa ser mulher numa sociedade alicerçada no machismo. Esse saber o estado, não dela, sujeito singular, mas de qualquer mulher em determinado período, influencia a rejeição ou vontade de não ter filhas mulheres que venham a sofrer aquilo que a predeterminação causal já prevê. Dessa percepção depreende-se a coexistência de fatores estéticos, epistêmicos e éticos na base da obra flaubertina:

Desejava que fosse um menino (...) esta idéia de ter um filho varão era como a desforra, em esperança, de todas suas impotências passadas. Um homem, ao menos, é livre; pode percorrer as paixões e os países, saltar obstáculos e gozar dos prazeres mais raros. Uma mulher anda continuamente rodeada de empecilhos. Inerte e ao mesmo tempo flexível, tem contra si as fraquezas da carne e as dependências da lei (Flaubert: 2003, p. 109).

A percepção da realidade mediante a pesquisa no trabalho (não simples inspiração), alcançado pelo autor de *Madame Bovary*, coloca esta obra em destaque pelo nível de complexidade que pôde ser atingido, graças ao artifício utilizado por Flaubert, mediante a ausência do autor no texto. A obra escrita em meados do século XIX pode ser colocada como um ícone que está na base do movimento de gênero desenvolvido durante o século XX e começos do XXI. Flaubert através do “conceito”

Ema, descreve matematicamente aquilo que é de natureza e que Hobbes apresentara como *bellum homnes contra homnes*. Isso significa dizer que a dominação é uma constante no gênero humano e que sempre houve e haverá formas diversas de dominação seja de gênero, etnia, nacionalidade, religião, econômica ou, como mostra o cinema futurista, mediante a criação de andróides. Todavia, citando Almir Satter e Renato Teixeira: “cada ser em si carrega o dom de ser capaz de ser feliz”, faz-nos pensar que o mesmo homem que tem o espírito escravocrata é aquele que almeja a felicidade procurada a cada instante por Ema Bovary:

Antes do casamento, havia pensado que sentia amor; contudo, como a felicidade resultante desse amor não surgia, com certeza tinha se enganado, pensava ela. E buscava saber qual era, afinal, o significado correto, nesta vida, das palavras “felicidade”, “paixão” e “arrebato”, que nos livros pareciam tão bonitas (Flaubert: 2003, p. 45).

A transgressão, em *Madame Bovary*, de valores estabelecidos, emerge como consequência de um processo de descoberta da identidade, que nega “o dom de ser capaz de ser feliz” como resultado do livre arbítrio, e coloca os arrebatos da paixão e supostas felicidades como sentimentos próprios de corações medíocres. O pessimismo de Ema coloca-a numa condição atemporal que evidencia a teoria segundo a qual a personagem flaubertiana mais do que um sujeito singular é um conceito que expressa alto potencial epistêmico e ético:

Durante seis meses, aos quinze anos, Ema sujou as mãos no pó dos velhos gabinetes de leitura (...). Por esse tempo teve verdadeiro culto por Maria Stuart e veneração entusiástica pelas mulheres ilustres ou infelizes. Joana d’Arc, Heloísa, Inês Sorel, a bela Ferronière e Clemência Isaura surgiam-lhe como meteoros, da imensidade tenebrosa da história, onde sobressaíram aqui e acolá, porém mais perdidas na sombra, e sem a menor relação entre si (...). Ema ficou intimamente satisfeita de se sentir chegada ao raro ideal das existências pálidas, nunca atingido pelos corações medíocres (Flaubert: 2003, pp. 48 e 50).

A noção segundo a qual mulher ilustre equivale a mulher infeliz e, que o oposto das existências pálidas (vidas perdidas na sombra) corresponde a existências medíocres, induz ao determinismo causal em que somente há dois caminhos: um, da submissão, aparência e mediocridade e; outro, que é a vida do sofrimento, da negação de si e da infelicidade. Com isso, infere-se que não há independência e autonomia nos atos individuais que conduzem à felicidade. Quem vive no silêncio quer o barulho dos bordéis; quem trabalha quer ócio e quem vive na ociosidade acha-a enfadonha; quem está sozinho renega da solidão, enquanto aqueles que têm vínculo conjugal não se sentem livres para ser felizes:

Nos reservados dos restaurantes, onde há ceia depois de meia-noite, a multidão alegre dos literatos e dos artistas ria à claridade das velas (...). Era uma existência superior às outras (...). Quanto ao resto do mundo, desaparecia, sem lugar determinado como se não existisse (...). Tudo o que a rodeava de perto, os campos enfadonhos, os burguesinhos imbecis, a mediocridade da existência, parecia-lhe uma exceção no mundo, um caso particular em que se achava envolvida (...). Mas eu o supunha tão alegre! – Ah! Sim, aparentemente, porque ponho no rosto uma máscara de escárnio (...). Parece-me, contudo, que o senhor não tem de que se queixar (...). Porque, enfim ... O senhor é livre e rico – Não caçoe de mim (Flaubert: 2003, pp. 73; 166/7).

A obra de Flaubert condensa no título *Madame Bovary*, o que seria uma história de infelicidade que leva à infidelidade conjugal, mas que conduz, na verdade, a um universo complexo que supera o âmbito de Ema como personagem central e desvenda os mais variados paradoxos do existir humano. Na mulher honesta, reprimida, infeliz, sensível, virtuosa etc., esconde-se a ambição, o ódio, a arrogância, o egoísmo, a intolerância etc. Ema não é uma mulher, é o caminho que desvenda os meandros do espírito humano. Ema não é um substantivo próprio que nomeie um sujeito do sexo feminino e, mais do que “gênero” com a caracterização distintiva de sexo, refere-se ao “gênero humano” com suas possibilidades e limitações decorrentes da supressão da liberdade, já que tudo o que acontece é por necessidade e não por uma determinação do livre arbítrio. O Romance como gênero e a obra de Flaubert em particular, desvenda-se como um campo complexo na sua estrutura da construção estética; a exploração do que pode ser conhecido e; com a exposição de valores e anti-valores que compõem o universo da ética abordado na obra de arte literária.

A complexidade da obra de arte literária encontra-se definida geneticamente, do ponto de vista da teoria da literatura, a partir de três elementos constitutivos de toda “grande obra”. Esses elementos denominados de peripécia, reconhecimento, e catástrofe precisam surgir como momentos necessários da estrutura interior da obra. Peripécia é a mutação dos sucessos no contrário e esta inversão deve produzir-se, verossímil e necessariamente. Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e libertá-lo do terror que sentia em suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário (Cf. Aristóteles: 1973, p. 452). Em *O asno de ouro*; a mutação dos sucessos no contrário pode-se verificar, entre outros trechos, quando Lúcio receberia por castigo a castração, mas o efeito contrário recai sobre o verdugo que termina morrendo vítima de um urso carniceiro como veremos a seguir:

Com falsidades deste gênero, entremeadas de outras conversas mais acabrunhadoras para o meu honesto silêncio, excitou os ânimos dos pastores para me fazerem perecer, enchendo-os de um ardoroso ódio. E um deles disse: 'A este sedutor tarado, a este perfeito adúltero, que esperamos para sacrificá-lo por suas núpcias monstruosas? Vamos, meu rapaz', acrescentou, 'corta-lhe o pescoço; atirará sua barriga aos nossos cães, e todo o resto da carne reservará para a ceia dos obreiros. Curtiremos o couro, espazindo cinza sobre ele, e o levaremos aos nossos donos. Não será difícil fazê-lo acreditar que foi o lobo quem o matou' (...) Seria um crime, disse, matar dessa maneira um burro tão bonito, sob pretexto de luxúria, privando-nos do seu trabalho, quando é suficiente castrá-lo para impedi-lo de empreendimentos amorosos (...) Esta proposta, se me arrancava das unhas de Orco, reservava-me em troca uma pena inominável, e eu chorava ao pensamento de que iria perecer totalmente a parte mais recôndita do meu corpo (...) de uma caverna vizinha, erguendo a cabeça funesta, saiu um urso carniceiro. Tremendo de medo (...) arrebentei a correia que me prendia, e fugi a todo galope (...) Não encontraram o menino que tomava conta do burro, mas viram seu corpo reduzido a frangalhos, e os membros em pedaços, esparsos pelo chão. Eu sabia, fora de dúvida, que os dentes do urso haviam feito esse trabalho (Apuleio: s.d, pp. 135/7).

A segunda parte é o Reconhecimento que constitui a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como no Édipo (Aristóteles: 1973, p. 453). Uma das passagens de *Grande Sertão: Veredas* em que o reconhecimento para amizade das personagens se torna evidente é o seguinte:

– 'Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo *Reinaldo*, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê. Tenho meus fados. (...) – 'Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos' Que era, eu confirmei. E ouvi: - 'Pois então: o meu nome, verdadeiro, é *Diadorim*... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo..' (...) E ele me deu a mão. Daquela mão, eu recebi certezas. Dos olhos. (Rosa: 2001, pp. 171/2).

A terceira parte da ação é a catástrofe. Esta é uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes (Aristóteles, 1973, p. 453). Embora o universo da arte esteja permeado pela morte, a arte repudia a tentação de lhe dar um significado a esta. Para a arte, a morte é uma infelicidade constante, uma ameaça constante mesmo nos momentos de felicidade, triunfo e realização, como se pode verificar no seguinte trecho:

Como una legua o poco más había andado cuando vi afianzado contra un árbol y sostenido por una estaca el cadáver de un ajusticiado, con su saco blanco y montera adornada con una cruz de paño rojo que le quedaba en la parte delantera de la cabeza sobre la frente, y las manos amarradas. Acerquéme a verlo despacio; pero ¿cómo me quedaría cuando advertí y conocí en aquel deforme cadáver a mi antiguo e infeliz amigo Januario? Los cabellos se me erizaron; la sangre se me enfrió; el corazón me palpitaba reciamente; la lengua se me anudó en la garganta; mi frente se cubrió de un sudor mortal, y perdida la elasticidad de mis nervios, iba a caer del caballo abajo en fuerza de la congoja de mi espíritu (...) Confirmé más y más mis propósitos de mudar de vida, procurando aprovechar desde aquel punto las lecciones del mundo y sacar fruto de las maldades y adversidades de los hombres; y empapado en estas rectas consideraciones, saqué mi mojarra, y en la corteza del árbol donde estaba Januario grabé el siguiente soneto²¹ (Lizardi: 1979, p. 504).

Todo sofrimento se torna doença de morte – embora a doença em si se possa curar. “A morte dos pobres pode bem ser libertação; a pobreza pode ser abolida. No entanto, a morte permanece a negação inerente à sociedade, à história. É a lembrança final das coisas passadas e a última lembrança de todas as possibilidades abandonadas, de tudo o que podia ser dito e não foi; de cada gesto e cada carinho não realizado: a morte também lembra a falsa tolerância, a pronta submissão à necessidade da dor” (Marcuse: 1977, p. 74), e disso bem nos dá testemunho Guimarães Rosa ao expressar o sofrimento de Riobaldo quando da morte de Diadorim:

(...) – ‘E a guerra?!’ – eu disse. – ‘Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!... (...) – Quem falou foi o João Curiol. Morto... Remorto... O do Demo... Havia nenhum Hermógenes mais. Assim de certo resumido – do jeito de quem cravado com um rombo esfaqueante se sangra todo, no vão-do-pescoço: (...) Agradei ao Alaripe, mas virei para os outros nossos; perguntei: - ‘Mortos, muitos?’ – ‘Demais...’. Ah, e a Mulher rogava: - Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: - ‘Traz Diadorim!’ – conforme era. – ‘Gente, vamos trazer. Esse é o reinaldo...’ – o que o Alaripe disse. (...) Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. (...) Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... (...) Eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo: - ‘Meu amor!...’ Foi assim. (Rosa: 2001, pp. 612/5).

²¹ Como uma légua ou pouco mais havia andado quando vi escorado contra uma árvore e segurado por uma estaca o cadáver de um réu executado, com sua casaca branca e o pano que lhe cobria a cabeça, adornado com uma cruz de tecido vermelho que ficava na parte dianteira da cabeça sobre sua testa, e as mãos amarradas. Aproximei-me devagar para vê-lo, mas, grande foi minha surpresa quando adverti e conheci naquele cadáver deformado o meu antigo e infeliz amigo Januário? Meus cabelos ficaram arrepiados; meu sangue esfriou; o coração palpitava acelerado; a língua fez um nó na garganta; minha testa ficou coberta por um suor de morte, e perdendo a elasticidade de meus nervos ia caindo do cavalo ao chão em razão da minha profunda dor de espírito (...) Afirmei ainda mais meus propósitos de mudar de vida, procurando aproveitar a partir daquele momento as lições do mundo e tirar fruto das maldades e adversidades dos homens; e impregnado nessas retas considerações, tirei minha faca e na árvore onde estava Januário gravei o seguinte soneto (...) (Lizardi: 1979, p. 504) (Tradução da minha autoria).

Por meio do belo artístico, o homem refaz e recria o mundo natural, com suas próprias mãos e idéias. Constrói e reconstrói quantos mundos a imaginação lhe permitir ou, segundo Hume, quantas misturas puder executar. A diferença entre o belo artístico e o belo natural não é uma simples diferença quantitativa. “A superioridade do belo artístico provém da participação no espírito (...) só como espiritualidade existe o que existe, o belo natural, será, assim, um reflexo do espírito” (Hegel: 1985, p. 86). Na estética marxista, a inversão da ordem dispõe que é o espírito que é reflexo da natureza. A ordem hegeliana e a marxista diferem no nível em que estas ancoram a supremacia das relações complexas. O respeito e a admiração pela arte e a análise dela feita de que fala Hegel tem passado por um processo de apatia e indiferença que tem conduzido à banalização da arte. Com a reprodução tecnológica, a arte vem se transformando em mercadoria, produto de consumo supérfluo; o usuário (consumidor) de arte tende a querer comprar aquilo que os *mass-media* lhe oferecem como sendo necessário assimilando, assim, o universo estético como simplicidade que se esgota a cada mudança imposta pela moda, não percebendo nem explorando a pluralidade de alternativas complexas que a arte oferece.

Em cada obra de arte literária há diversos níveis de interação que abrangem os sujeitos do discurso caracterizados como o campo do “Eu”; do “Tu”; e do “Outro”. Para possuir a forma de vida desses três modos de existir torna-se necessário entender o conceito de “espírito”, como “relação” que dá sentido entitativo às expressões pronominais. A obra de arte literária como foi descrita até agora, no presente capítulo, é constituída por uma série de relações complexas que deverão ser formuladas a partir da compreensão de seu alicerce estético, epistêmico e ético que será abordado nos capítulos seguintes, a começar pela base estética.

Capítulo II

LITERATURA E ESTÉTICA

Havendo iniciado as indagações sobre o fenômeno literário dentro da linha de pesquisa “Filosofia e Literatura”, a primeira questão que se fez necessário elucidar foi a natureza da obra de arte literária que tem como uma das características a condição de ser um fenômeno complexo. A constatação de que a literatura é uma realidade complexa nos conduziu ao fato de que o texto literário na sua constituição estrutural ancora-se em um tripé que perpassa todas as suas esferas; não podendo prescindir de nenhuma dessas bases sob pena de transformar-se em algo que não um texto artístico, já que o mesmo sendo uno e múltiplo não pode limitar-se a existir como um conjunto de estruturas formais. Entre os motivos que nos levaram a problematizar a obra de arte literária em sua natureza complexa encontra-se a maneira como costuma ser abordada a literatura nos diversos níveis de participação social em que é vista, ora como mero elemento de lazer que não oferece valor cognitivo; ora como produção de uma sensibilidade desprovida da capacidade de desvendar valores e identificar modos de comportamento. Da tríade constituída pela estética, a epistemologia e a ética como elementos constitutivos da obra de arte literária desenvolveremos, neste capítulo, a estética entendida como uma “verdade ontológica que revela o mundo de uma forma que nem o saber científico, nem o filosófico conseguem expressar”.

O fato que inicialmente parece incontestável, mas que caiu numa vacuidade conceitual é a constatação de que a obra de arte literária é essencialmente estética. A colocação do problema referente ao esvaziamento do conceito de estética pede que se faça uma reconceitualização dessa realidade aparentemente óbvia, já que o anacronismo da noção de estética como “ciência do belo” exige a superação da mesma. A idéia de belo como sinônimo de simetria cujo modelo básico é a fita métrica utilizada na antigüidade clássica para determinar a beleza da mulher foi superada, na prática artística, ao longo dos séculos, por diversos movimentos artísticos, porém, do ponto de vista teórico permanecem conceitos que devem ser reformulados.

Ao estudar a estética horaciana, por exemplo, percebe-se que esta se pauta nos mesmos princípios da estética aristotélica de classificação artística que parte do nível hierárquico da sociedade representada, além de estabelecer a impossibilidade de misturar os diversos gêneros e estilos literários. Todavia, mesmo que a épica de Virgílio tenha como referência os mesmos elementos da mitologia homérica, podem ser encontradas obras da literatura romana dos primeiros séculos do Império que apresentam elementos altamente críticos, que conseguem escapar aos padrões estéticos que se tornaram o arcabouço do sistema canônico ocidental. Tais verificações exigem que se façam novas leituras do fenômeno literário como expressão da ordem do conhecimento estético.

A estética situa-se em um campo controverso, pois se encontra no meio de um debate relativamente pouco explorado que nos remete à pergunta sobre seu alcance e seus limites, assim como também levanta a incerteza de não saber se ela é autônoma. Referências a uma noção de morte ou diluição da filosofia como atividade singular e sua inserção num campo maior de reflexão gnosiológica colocam-nos novamente diante da pergunta se a estética é uma área da filosofia, uma reflexão meta-científica ou uma atividade independente da filosofia enquanto agir prático. Parece haver aqui uma contradição a respeito do posicionamento sobre quem e como se reflete numa perspectiva estética. Essa contradição é meramente aparente, uma vez que os elementos questionados são o método e a atitude do agente transmissor e não o objeto e alcance desse nível de reflexão. A estética sendo uma parte da filosofia, uma ciência autônoma ou meta-ciência das ciências da linguagem não tem nada que a impeça de continuar sendo um dos elementos do tripé em que se alicerça a obra de arte literária como estamos a defender aqui; mesmo quando sua existência ainda continue a ser afetada pela crise da indefinição no contexto dos instrumentos conceituais, metodológicos e lingüísticos que norteiam a sua ação.

Do ponto de vista da estética, afirmar que o texto literário desafia a racionalidade incorporada nos discursos institucionalizados nos conduz à retomada da questão dos gêneros literários. A emergência em abordar este tema, aparentemente superado nos estudos literários deve-se ao surgimento, a partir da segunda metade do século XX, da discussão sobre os Gêneros do Discurso, na Lingüística Textual, e conseqüente profusão de publicações nesse campo de estudos. Na década de

sessenta do século XX surge a corrente americana denominada de “Nova Retórica” e, na França, no mesmo período, começam a ser desenvolvidos estudos aplicados sobre gêneros discursivos. Entre os autores de maior destaque no mundo em tal área temos: M. Bakhtin, V. K. Bhatia, Charles Bazerman, J. Bronckart, Carolyn Miller, Gunther Kress, John Swales, Jean-Michel Adam e; no Brasil, um dos maiores divulgadores dessa temática tem sido Luiz Antônio Marcuschi.

A abordagem dos gêneros do discurso poderia permanecer no campo da lingüística textual caso fosse uma perspectiva autônoma e diferente da Teoria da Literatura clássica, porém, a abrangência ilimitada do conceito de “Gêneros Discursivos” apresenta uma vasta gama de elementos como sendo “gêneros” quando os mesmos já se encontram inclusos nas categorias: gênero, subgênero e espécies, da teoria literária tradicional comprometendo, com isso, a percepção da obra de arte literária como fenômeno complexo em cujo âmago se encontram os elementos estético, epistemológico e ético como base do discurso literário. Encontram-se posicionamentos em que se afirma que “a expressão ‘gênero’ sempre esteve, na tradição ocidental, especialmente ligada aos gêneros literários, mas já não está mais assim” (Marcuschi: 2002, p. 29). O Professor da Universidade Federal de Pernambuco faz tal colocação tendo como base a seguinte idéia:

Indeed today, genre is quite easily used to refer to a distinctive category of discourse of any type, spoken or written, with or without literary aspirations²² (Swales: 1990, p. 33).

Partindo da idéia anterior de Swales e para melhor entender a noção de Gêneros Discursivos é preciso estabelecer a distinção entre “tipo” e “gênero” textual: “Usamos a expressão ‘tipo textual’ para designar uma espécie de construção teórica definida pela natureza lingüística de sua composição (aspectos lexicais, sintáticos, tempos verbais, relações lógicas). Em geral, os tipos textuais abrangem cerca de meia dúzia de categorias conhecidas como: narração, argumentação, exposição, descrição, injunção” (Marcuschi: 2002, p. 22). Todavia, quando o referido autor coloca a narração como tipo textual, a teoria literária clássica apresenta a narrativa como uma das espécies literárias; a exposição tem seu equivalente na prosa de composição expositiva; a argumentação encontra-se nas espécies oratória e

²² Hoje, gênero é facilmente usado para referir uma categoria de discurso de qualquer tipo, falado ou escrito, com ou sem aspirações literárias.

didática; a descrição está presente nas espécies narrativa, oratória, epistolar, didática etc.; e o tipo textual de injunção (ordem formal) tem correspondência com os gêneros especiais em forma prosaica, de conteúdo objetivo, composição expositiva, encontrando-se de modo particular nas espécies oratória (sacra ou profana), epistolar (didática ou doutrinal), e na espécie didática.

O segundo conceito apresentado por Marcuschi refere-se ao gênero textual como “uma noção propositalmente vaga para referir os textos materializados que encontramos em nossa vida diária e que apresentam características sócio-comunicativas definidas por conteúdos, propriedades funcionais, estilo e composição característica” (Marcuschi: 2002, pp. 22/3). Não há lugar a dúvidas que a carta comercial, carta pessoal, carta eletrônica não são três gêneros distintos como propõe Marcuschi, mas expressões do único gênero epistolar de conteúdo variável, composição expositiva e suportes diversos; a aula expositiva, conferência, reportagem jornalística, piadas, reunião de condomínio e aulas virtuais igualmente não constituem gêneros diferentes, mas manifestações do gênero oratório de conteúdo sacro ou profano e finalidade acadêmica, circunstancial, política ou deliberativa etc.; as notícias jornalísticas, receitas culinárias, bula de remédios, cardápio de restaurantes, instruções de uso, outdoor, resenhas, edital de concurso etc., não constituem gêneros autônomos, senão formas particulares do gênero didático que tem a intenção de instruir, educar, e muitas vezes, simplesmente informar. Muito embora não se possa “incluir no gênero didático (literário) um manual de Física, de Química, de Matemática, um tratado de engenharia ou de construção de pontes” (Tavares: 1978, p. 150); as características dos gêneros literários podem, e são utilizados como gêneros discursivos em sentido lato, não precisando caracterizar formas particulares de expressão como novos gêneros conforme apresentado pelos expoentes dos “Gêneros do Discurso”:

Autores ligados à Lingüística Textual contemporânea se esforçam em mostrar que “a mobilidade dos gêneros permite dizer que caminhamos para uma ‘hibridização’ ou ‘mesclagem’ de gêneros de tal ordem que podemos chegar a uma situação em que não mais haja ‘categorias de gêneros puros e sim fluxos’” (Marcuschi: 2005, p. 25). Provavelmente ao entender “os gêneros literários como entidades perfeitamente diferenciadas entre si, configuradas por distintos caracteres temáticos e formais, devendo o poeta mantê-los cuidadosamente separados, de modo a

evitar, por exemplo, qualquer hibridismo entre os gêneros cômico e o gênero trágico” (Silva: 1996, p. 347); Horácio intuía um processo de degenerescência por perda de identidade dos gêneros literários. A teoria horaciana dos gêneros pode ser aceita dentro de uma visão exclusiva dos “gêneros fundamentais”; porém, ao considerar os “gêneros especiais” com as diversas formas, conteúdos, modos de composição, espécies e formas poéticas, torna-se preciso flexibilizar a concepção de gênero apresentada por Horácio, sem chegar à excessiva licença referente à classificação dos gêneros discursivos que se manifesta no atual contexto dos “gêneros discursivos”.

Ao afirmar que: “os gêneros não são entidades formais, mas sim entidades comunicativas. Gêneros são formas verbais de ação social relativamente estáveis realizadas em textos situados em comunidades de práticas sociais e em domínios discursivos específicos” (Marcuschi: 2002, p. 25); é preciso observar que se a “estabilidade” fizesse referência a ações sociais (no plural) seria válida a assertiva porque não entraria em contradição com a noção de mobilidade dos gêneros. No entanto, como se fala de gênero como “formas verbais estáveis”, surge uma incoerência entre o expresso por Marcuschi, na referência anterior, e o conceito apresentado pelo mesmo autor quando se refere à idéia, exposta por Gunther Kress, de hibridização e mesclagem dos gêneros fruto da mobilidade dos mesmos.

A análise da estética literária, no contexto atual, precisa acompanhar o debate sobre os gêneros discursivos por oposição aos gêneros literários, haja vista que os primeiros valorizam a linguagem enquanto ato comunicativo de uma determinada comunidade, enquanto os segundos são deixados no esquecimento descuidando dos processos de produção discursiva de ordem universal. Segundo Swales (1990) o critério prototípico para a identidade do gênero opera como principal determinante da tarefa da linguagem que tem no propósito comunicativo o elo que define as atividades da linguagem de uma comunidade discursiva. No entanto, Bakhtin (2003) lembra que Humboldt, sem negar a função comunicativa da linguagem, procurou colocá-la em segundo plano; promovendo ao primeiro plano a função da forma do pensamento, *independente da comunicação*, mostrando, assim, a língua como uma condição indispensável do pensamento humano: não há pensamento fora de formas simbólicas que representem o mundo, assim como o mundo é apreendido e vivenciado mediante processos de linguagem.

Como é fácil perceber, os dois teóricos dos gêneros do discurso se encontram em patamares diferentes e não contraditórios, pois se a língua se encontra na base da formação do pensamento, este é exteriorizado nos processos de socialização dirigindo-se para a função comunicativa: “– Dá-me notícias daquela gente, ó Herculano, Como vai o Aleixo, como vai o guardião Agostinho, como vão todos?...” (Caminha: s.d., p. 168). Todavia, na afirmação de Kothe (1981) segundo a qual a ênfase na natureza comunicativa da arte erra quando esquece que toda grande obra existe também como incomunicabilidade, como frustração da comunicação; o autor não está a colocar a obra de arte como anti-linguagem, ou sistema falho de expressão, mas a afirmação: “existe também” põe o fato de haver um plano básico de entendimento da linguagem e, outro nível da arte que é caracterizado pela complexidade (como abordada no capítulo I) em que existe uma impossibilidade intrínseca dos meios de expressão, em qualquer esfera, de expor todo o pensamento de uma só vez. Em termos sapireanos, contudo, não se fala de incomunicabilidade, mas de perda das possibilidades comunicativas na transposição de um código para outro:

Como cada língua tem peculiaridades distintas, as limitações – e as possibilidades – formais inatas de cada literatura nunca são as mesmas que as de outras. A literatura, tirada da forma e substância de uma língua, tem a cor e a tessitura da sua matriz. Pode ser que o artista literário não tome jamais consciência de como é contido ou favorecido, ou enfim orientado, dessa maneira; mas quando se trata de traduzir-lhe a obra para outra língua, a natureza da matriz de origem manifesta-se logo. [Os efeitos de uma língua] não podem ser transpostos sem perda ou modificação (Sapir: 1954, p. 218).

Poderíamos concordar com Sapir se a referência fosse, por exemplo, a seguinte citação: “O problema das fronteiras do texto. O texto como *enunciado*. O Problema das funções do texto e dos gêneros de texto...”; que constitui um “parágrafo” de duas linhas, na página 308, da *Estética da Criação Verbal*, de Mikhail Bakhtin, traduzido por Paulo Bezerra, cuja composição em língua portuguesa demonstra fragilidade ora no domínio do Português, ora da língua russa ou, ainda, das técnicas de tradução. Todavia, essas possíveis falhas seriam inerentes ao ato da tradução e não consequência de uma suposta intransponibilidade de uma língua para outra. Concordamos, ainda, com Sapir, que toda tradução exige modificações no sentido de adequação semântica e interpretação, pois, sem esses elementos não teríamos acesso a obras escritas em russo, grego, tcheco ou quaisquer outras línguas, assim

como a literatura brasileira não haveria transposto suas fronteiras lingüísticas e culturais. Contrariando Sapir, a linguagem estética transcende a esfera de uma língua local, sendo esta um simples suporte para a exploração das “situações” humanas que podem ser encontradas em qualquer época e lugar. Nessa perspectiva final não seria aceitável a idéia sapireana de limitação da literatura quando tirada da forma e substância de uma língua.

Com Bakhtin (2003) podemos afirmar que todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem, sendo que o emprego da língua efetua-se em forma de enunciados orais e escritos concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Porém, para além de Bakhtin é preciso salientar que, diversamente do autor russo, o enunciado particular não é individual, já que o código lingüístico usado é constitutivo de uma comunidade discursiva e; embora haja uma individuação na percepção de dada realidade, a mesma encontra-se na consciência do sujeito do discurso como somatória de influências da coletividade. Uma grande falha nos estudos lingüísticos relativos à análise do discurso, de modo especial na abordagem dos chamados “gêneros discursivos”, encontra-se na pulverização e licença total na utilização do conceito de gênero; pois, em linhas gerais, para os teóricos dessa área de estudo desde uma narrativa complexa até um tratado científico; de uma receita culinária até um telefonema constituem gêneros discursivos autônomos:

(...) cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados (...) [sendo que] a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo (Bakhtin: 2003, p. 262).

A distinção feita por Bakhtin entre gêneros secundários (complexos) e primários (simples) aponta para um processo de hibridização das relações comunicativas que se dá no convívio cultural de maior desenvolvimento e organização, particularmente mediante a utilização da escrita, sendo que nesse processo são absorvidos os chamados gêneros discursivos primários, que se formam na comunicação discursiva imediata. Não há dificuldade para entender e aceitar o posicionamento bakhtiniano anterior, porém, o processo descrito na seqüência pelo autor russo cria algumas dificuldades ao afirmar que:

Esses gêneros primários, que integram os complexos, aí se transformam e adquirem um caráter especial: perdem o vínculo imediato com a realidade concreta e os enunciados reais alheios: por exemplo, a réplica do diálogo cotidiano ou da carta no romance, ao manterem a sua forma e o significado cotidiano apenas no plano do conteúdo romanesco, integram a realidade concreta apenas através do conjunto do romance, ou seja, como acontecimento artístico-literário e não da vida cotidiana (Bakhtin: 2003, pp. 263/4).

Se um diálogo cotidiano se transforma em elemento constitutivo de um texto literário certamente servirá como elemento credibilizador ou haverá uma apropriação de dados abstraídos da realidade com finalidades estéticas o que naturalmente provocará uma mudança na função do referido discurso. Igualmente ao se colocarem cartas no interior de um texto literário, estas comporão a complexidade estrutural da obra literária sem precisar exigir que uma carta de um romance desempenhe a mesma função do gênero epistolar didático, doutrinal etc. Evidentemente as Cartas Persas, de Montesquieu; a Epistola aos Pisões, de Horácio; as dez cartas, de Machiavel; as cartas apostólicas, escritas pelos Papas ao longo da história da Igreja ou, a carta a Ronald de Carvalho esboçada por Mário de Andrade apresentam um caráter diverso das cartas referidas em obras literárias como as menções feitas por Milan Kundera em *A imortalidade*: “Quanto menos se viam, mais se escreviam, ou antes, para ser preciso: ela lhe escrevia. Dirigiu-lhe cinqüenta e duas longas cartas, em que o tratava de você e só falava de amor” (Kundera: 1990, p. 62); ou, ainda, da carta que Amaro escrevera a Aleixo, em *Bom Crioulo*:

E ali mesmo, na enfermaria, perto da janela que olhava para os Órgãos, quase ao escurecer, traçaram estas palavras:

“Meu querido Aleixo

Não sei o que é feito de ti, não sei o que é feito do meu bom e carinhoso amigo da Rua da Misericórdia. Parece que tudo acabou entre nós. Eu aqui estou, no hospital, já vai quase um mês, e espero que me venhas consolar algumas horas com a tua presença. Estou sempre a me lembrar do nosso quatinho... Não faltes. Vem amanhã, que é domingo.

Teu

Bom-Crioulo” (Caminha: s.d., p.140)

As cartas antes mencionadas, incluindo aquelas que fazem parte de uma narrativa literária obedecem a finalidades diferentes, não deixando, porém, de pertencerem ao único gênero epistolar de funções e estilos caracteristicamente diversos. Quando temos a afirmação: “Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é

próprio como destrói ou renova tal gênero” (Bakhtin: 2003, p. 268); deparamo-nos com uma generalização perigosa do conceito de gênero, já que não é o estilo pessoal ou as nuances identificadoras de um texto que mudarão a natureza de um gênero como o oratório, epistolar, narrativo, didático etc. A sentença bakhtiniana segundo a qual onde há estilo há gênero, parece óbvia dado o fato de que quaisquer manifestações lingüísticas estão permeadas pela estilística. No entanto, não é a variação do estilo que determina a destruição e/ou mudança de determinado gênero. O estilo do texto literário não destrói os subgêneros e espécies que se encontram em determinado gênero, da mesma forma que um acréscimo de jocosidade não necessariamente tira o caráter trágico de uma obra ou vice-versa.

Uma análise do processo de comunicação literária deve levar em consideração que há três níveis de conhecimento que são: o científico, o filosófico, e o estético. Essas ordens do saber não são antagônicas, mas antes, são complementares e, por isso, é preciso reafirmar que a estética enquanto verdade ontológica difere da percepção filosófica e científica pelo fato de não precisar permanecer presa aos fenômenos idênticos a si mesmos, mas por poder projetar realidades virtuais (possíveis) ou desvendar universos indescritíveis pela simples razão positiva. A obra de arte literária não se caracteriza pela mera formalidade, nem pela exposição de conteúdos objetivos, por mais profundos que possam ser, assim como tampouco tem no seu âmago a intenção recreativa desprovida da função crítica e criadora. A obra literária consegue ser “una” na pluralidade, e não perde seu caráter artístico, como sugere Bakhtin referindo-se aos “gêneros discursivos”, porque haja variações estilísticas que lhe são inerentes. A composição de forma e conteúdo, lazer e função crítica e ideológica, da mesma forma que a exposição dos elementos estético, epistemológico e ético; exigem que a obra literária seja submetida a um processo de análise capaz de restituir-lhe os diversos sentidos inexplorados pela incapacidade da linguagem, do autor e do leitor de expressar todos os sentidos de uma só vez.

Os diferentes mecanismos de comunicação desenvolvidos pelo ser humano cada vez foram alcançando níveis de complexidade maiores. Quaisquer afirmações que se façam a respeito da precedência de uma ordem lingüística sobre outra será meramente conjectural, já que a distância existente entre as primeiras comunidades e a sociedade moderna impede que se possa ter uma noção aproximada da ordem e

dos motivos que geraram a produção da linguagem; ora como necessidade de sobrepor-se à natureza, ora como elemento religioso e/ou lúdico. “Falar é uma atividade humana que varia, sem limites previstos, à medida que passamos de um grupo social a outro, porque é uma herança puramente histórica do grupo, produto de um uso social prolongado (...) falar é uma função não instintiva, uma função adquirida, ‘cultural’” (Sapir: 1954, p. 18). Não sendo uma função instintiva e, sim, adquirida, a fala não necessariamente precede à escrita se levarmos em consideração a antiguidade das formas de escrita milenares de que se tem notícia.

Ogni testo artistico può realizzare la sua funzione sociale soltanto per la presenza di una comunicazione estetica con la collettività dei suoi contemporanei. In quanto le relazioni semiotiche richiedono non solo un testo ma anche una lingua, l'opera artistica, considerata a sé, senza un dato contesto culturale, senza un definito sistema di codici culturali, è simile ad una << iscrizione tombale in una lingua sconosciuta >>. Ma per il fatto che la comunicazione artistica, come qualunque altra comunicazione, presuppone una collettività definita che utilizzi un sistema semiotico, sorge la questione dei due possibili tipi di relazione fra testo e código : sintesi e analisi. Con ciò il discorso, evidentemente, non si porta solo sui casi che generano una situazione analoga a quella studiata dai linguisti (Lotman: 1976, p. 335).²³

A produção de textos literários que marca a origem da escrita simbólica costuma ser identificada com o surgimento dos Vedas, dez mil anos antes de Cristo, e os Upanishads, sete mil anos antes de Cristo. No entanto, a referência a esses textos orientais alerta para o fato de que: “um conhecimento das relações mais amplas existentes em sua ciência é essencial aos lingüistas profissionais, se querem escapar à esterilidade de uma atitude puramente técnica” (Sapir: 1954, p. 15). Tal chamado de atenção decorre do tecnicismo utilizado na classificação de um texto como literário, religioso, científico etc.; pois não é o conteúdo em si que determina a natureza estética ou não de um determinado texto, como tampouco é a forma a que determina o nível de artisticidade, haja vista que, como será exposto no capítulo III, bem pode escrever-se história na forma de literatura (Fernão Lopes), ou literatura servindo-se de recursos científicos (Euclides da Cunha).

²³ Todo texto artístico pode realizar sua função social somente pela presença de uma comunicação estética com a coletividade de seus contemporâneos. Em quanto a relação semiótica exige, não só um texto, mas também uma língua, a obra artística, considerada em si, sem um dado contexto cultural, sem um definido sistema de códigos culturais, é similar a uma “inscrição solta numa língua desconhecida”. Mas pelo fato de que a comunicação artística, como qualquer outra comunicação, pressupõe uma coletividade definida que utilize um sistema semiótico, surge a questão dos dois possíveis tipos de relação entre texto e código: síntese e análise. Com isso, o discurso, evidentemente, não se dá só nos casos em que geram uma situação análoga àquela estudada pelos lingüistas. (Tradução da minha autoria).

Naturalmente anche in arte si può studiare il problema di opere con un ricevitore artificiale di informazione que sia intellettualmente, culturalmente e emotivamente uguale all'autore del testo. Questo problema, evidentemente sostanziale per una descrizione della psicologia dell'opera d'arte e della psicologia della percezione dell'arte, ora non ci interessa. Abbiamo in mente un caso più vicino alla pratica quotidiana di quello del rapporto artistico, che è peculiare proprio del tipo di comunicazioni nelle quali il trasmettitore e il ricevitore di informazioni non si servono di identici codici²⁴ (Lotman: 1976, p. 335).

Mattoso Câmara jr. no prefácio que escreve à obra *Linguagem*, de Edward Sapir ressalta que:

Enquanto Bloomfield foi em grande parte responsável por ter-se quase fechado o caminho nos Estados Unidos a uma exploração estética da linguagem; Sapir, ao contrário, a sugeriu e até a iniciou. (...) A sua intuição artística, revela-se em interessantes estudos estéticos (...) em seus *Fundamentos Musicais do Verso* depois de classificar o conceito do ritmo, mostra o caráter relativamente "livre" de todo e qualquer verso, mesmo quando aparentemente mais subordinado à métrica. (Cf. Câmara JR. In. Prefácio a Sapir: 1954, p. 11).

Cumprе salientar que o interesse estético demonstrado por Sapir refere-se única e exclusivamente aos elementos formais da linguagem que envolvem ritmo, simbolismo, fonética e a própria estrutura morfológica do texto. A "estética sapiriana" limita-se à observação do fenômeno artístico como simples componente intrínseco à língua. Esta determinaria as possibilidades ou limitações de criação estética, colocando o artista na mera condição de articulador dos sistemas gramaticais:

Das determinantes da literatura, mais importante que a base fonética é o conjunto das peculiaridades morfológicas (...) é de alta monta para o desenvolvimento do estilo verificar se a língua pode, ou não, criar compostos, se a sua estrutura é sintética ou analítica, se os vocábulos na frase têm considerável liberdade de posição ou estão obrigados a figurar numa ordem rígida determinada (Sapir: 1954, p. 222).

Percebe-se a irrelevância da função da estética como apresentada por Sapir, já que esta se restringe ao estudo estilístico da língua e não tem o alcance da função estética da nossa tese. Concordamos com o lingüista quando afirma que: "é curioso verificar quanto custou às literaturas européias compenetrarem-se de que o estilo não é qualquer coisa de absoluto que se imponha à língua por meio de modelos gregos ou latinos; mas tão somente a própria língua, seguindo os pendores naturais

²⁴ Naturalmente também em arte se pode estudar o problema da obra com um receptor artificial de informações que seja intelectual, cultural e emotivamente igual ao autor do texto. Esse problema, evidentemente substancial para uma descrição da psicologia da obra de arte e da psicologia da percepção da arte, agora não nos interessa. Temos em mente um caso mais próximo à prática cotidiana da relação artística que é peculiarmente próprio do tipo das comunicações em que o transmissor e o receptor das informações não se servem de códigos idênticos. (Tradução da minha autoria).

e com um acento individual tal que se sinta a personalidade do artista pelo seu gesto comedido, e, não, pelas suas acrobacias” (Sapir: 1954, p. 222). A referida dificuldade das literaturas européias para encontrar seu caminho deveu-se, em parte, à dogmática canônica que durante séculos impôs o estilo grego e latino como “o modelo” de perfeição na produção literária que deveria ser seguido pelos falantes de todas as línguas. Sem lugar a dúvidas, o preconceito criado em torno de algumas línguas como sendo: o francês a língua para se falar de amor e; o alemão, o idioma para se filosofar, colocou outras estruturas lingüísticas em um patamar de inferioridade, devendo abolir-se tal compreensão das línguas e, nesse ponto, Sapir ajuda-nos a desmistificar a postura lingüística antes mencionada quando afirma que:

A língua está apta, portanto, ou pode rapidamente tornar-se apta, a definir a individualidade do artista. Se não aparece nenhum artista literário, não é, em última análise, porque a língua seja um instrumento inadequado; é porque a cultura popular não favorece o desenvolvimento de uma personalidade de tal ordem que sinta necessidade de expressão verbal verdadeiramente própria (Sapir: 1954, p. 226).

A literatura como um produto do intelecto se desenvolve como uma necessidade de comunicação de determinado povo em seu tempo e espaço. Concordamos com Sapir na afirmação de que qualquer língua permite que haja produção literária. No entanto, não é aceitável a distinção que o lingüista faz da comunicação científica e literária em que coloca esta última como sendo simples expressão de sentimentos de uma vivência individual do escritor, já que como foi dito no primeiro capítulo, não são as condições particulares do escritor as que determinam a essência da obra literária.

O meio próprio da expressão científica é uma linguagem generalizada, e que se pode definir como uma álgebra simbólica, a que servem de tradução todas as línguas conhecidas. Pode-se traduzir adequadamente a literatura científica, porque a expressão científica original já é por si uma tradução (...). A expressão literária é pessoal e concreta, ao contrário; mas isso não quer dizer que a sua significação esteja completamente ligada às qualidades acidentais do meio. (...) A “intuição” do artista, é imediatamente elaborada em função de uma experiência humana generalizada, – pensamento e sentimento –, cuja seleção altamente personalizada vem a ser a sua própria experiência individual (Sapir: 1954, p. 220).

Tal concepção da expressão e comunicação artística negaria a possibilidade de que uma obra literária seja resultado de um trabalho de pesquisas psicológicas, sociológicas, historiográficas etc., como mostram estudiosos da obra de Cervantes, Flaubert, Kafka e; no Brasil, de João Guimarães Rosa entre outros tantos escritores

de renome cujas obras não são vistas como produto da inspiração sensível, mas como resultado de árduo trabalho de investigação na tentativa de apreender a natureza humana em seus mais variados aspectos. No entanto, deve-se aceitar, com Sapir, que a necessidade de afirmação de um número significativo de artistas os levou a tentar formular um meio de expressão que tivesse as características da linguagem científica. As influências do Positivismo francês, nas ciências e; do Círculo de Viena, na Filosofia deixaram-se sentir igualmente na literatura, pois: “Há artistas que têm tentado forjar uma linguagem artística generalizada, uma álgebra literária, que está para o conjunto das línguas conhecidas como um simbolismo matemático perfeito está para as indicações de relações matemáticas que a fala normal é capaz de ministrar. A expressão artística dessa natureza tem sido índice do relativo fracasso dessas tentativas” (Sapir: 1954, p. 220). O léxico desenvolvido por Guimarães Rosa; os vocábulos criados por Machado de Assis; as expressões idiomáticas trabalhadas por Mário de Andrade, entre outros, servem de indicativo de que as tentativas de criar uma “linguagem artística generalizada”, como expresso por Sapir, não corresponde com a prática literária brasileira presente nos escritores acima mencionados.

A perspectiva de análise sapiriana segundo a qual: “toda língua já é em si mesma, aliás, uma arte coletiva de expressão, [e que] se oculta nela um conjunto dado de fatores estéticos – fonéticos, rítmicos, simbólicos, morfológicos – que ela não partilha inteiramente em comum com qualquer outra língua (...) os técnicos extremados da expressão literária chegam a super-individualizar tanto essa arte coletiva, que a tornam quase que efêmera” (Sapir: 1954, p. 220); atribui um valor estético intrínseco à língua e critica as tentativas de modificação da mesma realizadas pelos artistas. Em oposição a esse pensamento, Mário de Andrade no [Rascunho de uma carta A Ronald de Carvalho²⁵] já escrevera:

A língua foi feita pra servir. E nada mais. Até o século XX jamais se fez da escrita uma obra de arte. A língua era o meio para construir aquelas obras de arte que são mais especializadas da inteligência, isto é aquelas que a sensibilidade é desenvolvida por juízos e idéias. Assim a língua era direta. Não valia por si mesma. Era ancila e servia. Assim ela conseguiu tornar-se a máquina admirável e perfeita justamente nos países em que o pensamento se desenvolvia melhor. A língua Ronald tem de ser uma máquina pra exprimir *nosso* pensamento. E daí aparecem os estilistas admiráveis de antes do século XIX e *que não cansam nunca* (Pinto: 1990, p. 459).

²⁵ Trata-se do texto interrompido de uma carta que Mário de Andrade escrevera a Ronald de Carvalho e que foi reproduzido nos chamados [Textos Acessórios] de *A Gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*, de Edith Pimentel Pinto.

A postura andradina contrapõe-se à afirmação de Sapir sobre os artistas que tentam forjar uma linguagem artística generalizada, uma álgebra literária. Isso não quer dizer que a concepção estética de Sapir esteja correta, embora do ponto de vista lingüístico seja coerente ao afirmar que a super-individualização da “arte coletiva” que é a língua, chega a tornar-se quase efêmera. Por esse motivo, é necessário agir com cautela quando se trata de estudar certos conceitos lingüísticos defendidos em textos literários como as tentativas frustradas do Major Quaresma de impor o tupi como língua oficial do Brasil ou; a iniciativa de fazer da língua portuguesa falada no Brasil um sistema original que passa por *Macunaíma* e se explicita em *A gramatiquinha de Mário de Andrade*:

Esta gramática, pois que gramática implica no seu conceito o conjunto de normas com que torna consciente a organização d'ua ou mais falas (...) É certo que não tive jamais a pretensão de criar a Fala Brasileira. Não tem contradição. Só quis mostrar que o meu trabalho não foi leviano, foi sério. Bem que matutei e trabalhei pra dar pro meu estilo novo normas que organizassem-o. Se cada um fizer também das observações e estudos pessoais a sua gramatiquinha muito que isso facilitará pra daqui a uns cinquenta anos se salientar normas gerais, não só da fala oral transitória e vaga porém da expressão literária impressa, isto é, da estilização erudita da linguagem oral. Essa estilização é que determina a cultura civilizada duma raça sob o ponto-de-vista expressivo. Lingüístico [Mário de Andrade] (Pinto: 1990, capa posterior do livro).

A estilização da linguagem literária desde os tempos homéricos tem se apresentado como mecanismo caracterizador da produção artística de grupos sociais diferentes, a partir dos quais surgiram as classificações por gêneros literários em que a epopéia e a tragédia representariam a nobreza, enquanto a comédia seria expressão das classes populares. Esse contexto histórico leva-nos a questionar a noção de arte apresentada por Sapir da seguinte forma:

A arte é uma expressão tão pessoal que não nos apraz senti-la jungida a uma forma predeterminada, seja qual for. As possibilidades da expressão individual são infinitas, e a linguagem, em particular, é o mais fluido dos meios. Tem de haver, contudo, certa limitação a essa liberdade, certa resistência do meio. Na grande arte, há a ilusão da liberdade absoluta (Sapir: 1954, p. 217).

Contrariamente ao que afirma Sapir a arte quando consolidada na sociedade constitui expressão de fôrmas construídas no interior de determinados grupos de artistas em que a individualidade representa um ápice alcançado por um artista que fora daquele contexto não teria se transformado em expressão de um dado

movimento ou gênero artístico. Isto é, a imortalidade de determinado artista mais depende das circunstâncias históricas do que de uma genialidade singular. Igualmente o caráter infinito das possibilidades de expressão tem de ser visto segundo a seguinte concepção de David Hume: “(...) embora nosso pensamento pareça possuir esta liberdade ilimitada, verificaremos, através de um exame mais minucioso, que ele está realmente confinado dentro de limites muito reduzidos e que todo poder criador do espírito não ultrapassa a faculdade de combinar, de transpor, aumentar ou de diminuir os materiais que nos foram fornecidos pelos sentidos e pela experiência” (Hume: 1992, p. 70). Com esta afirmação, a necessidade de haver limites para a liberdade de criação sugerida, por Sapir, no texto acima, perde sentido; pois, a própria natureza cognitiva do homem estabelece os limites ao processo criador, deixando a idéia de liberdade absoluta no patamar da simples ilusão que as próprias transformações culturais vão impondo como se vê a seguir:

(...) a assunção do mito. Era a via ascendente, a qual nos conduziu a uma dissolução libertadora do “encanto”. A literatura, ao contrário, é a via que desce aos costumes. É, portanto, a vulgarização do mito ou, melhor dizendo, sua “profanação” (...) desde o século XIV, a literatura cortês desligou-se de suas raízes míticas; viu-se reduzida a uma simples forma de expressão, isto é, a uma retórica. Mas, automaticamente, essa retórica tendia a idealizar os objetos meramente profanos que descrevia. Esse procedimento, logo percebido como tal, deveria desencadear normalmente uma reação dita “realista” (Rougemont: 2007, pp. 241 e 243).

O autor acima citado coloca a literatura produzida depois do século XIV como uma manifestação reduzida a uma simples forma de expressão pela perda de suas raízes míticas. No mesmo sentido, a reforma educacional proposta por Platão restringe o valor atribuído à arte. Na estética platônica, desenvolvida principalmente nos livros III e X de *A República*, o discípulo de Sócrates tenta banir a arte do Estado, por ser falsa imitação da realidade. Segundo o filósofo grego a maior perfeição estaria no mundo das idéias; o segundo nível de perfeição se encontraria nas coisas materiais, identificadas como cópias das idéias puras e; o terceiro nível que seria cópia da cópia estaria na arte e, por isso, somente lhe atribui valor quando esta está ligada a modelos de harmonia e padrões de beleza e comportamento referendados pela aristocracia como se depreende do trecho a seguir:

[Os defensores de Homero] devem saber também que em matéria de poesia não se deve admitir na cidade senão os hinos em honra dos deuses e os elogios das pessoas de bem. (...) Tínhamos isto a ser dito, visto que voltamos a falar de poesia, para nos justificar de termos banido do nosso Estado uma arte dessa natureza: a razão obrigava-nos a isso. E digamos-lhe também, para que ele não nos acuse de dureza e rudeza, que é antiga a dissidência entre a filosofia e a poesia (Platão: 1999, pp. 336/7).

Para Platão a razão quer seguir o melhor elemento que existe em nós e, por isso, caracteriza como irracional o elemento que nos leva a recordar a infelicidade e os lamentos. O poeta imitador não se inclina, por natureza, para o caráter prudente e tranqüilo da alma: “assemelha-se ao pintor por só produzir obras sem valor, do ponto de vista da verdade, e assemelha-se também por estar relacionado com o elemento inferior da alma, e não com o melhor dela” (Platão: 1999. p. 334). A tentativa platônica de expulsar a arte do Estado pode ser vista como luta pelo poder, uma vez que Hesíodo, Homero e os poetas de modo geral, desempenhavam papel importante no sistema educacional grego, chegando a ser mais influentes que os próprios filósofos áticos. O autor de *A República* acusa a poesia do que considera o mais grave dos seus malefícios:

O que mais devemos recear nela é, sem dúvida, a capacidade que têm de corromper, mesmo as pessoas mais honestas, com exceção de um pequeno número (...) Quando vemos Homero ou qualquer outro poeta trágico imitar um herói na dor, que no meio de seus lamentos, se estende numa longa tirada ou canta ou bate no peito, sentimos, como sabes, prazer. Acompanhamos tudo isso com a nossa simpatia e, no nosso entusiasmo, louvamos como um bom poeta aquele que, no mais alto grau possível, provocou em nós tais disposições (Platão: 1999, p. 335).

O posicionamento platônico contra a arte tem como alvo algo mais fundamental e poderoso na experiência grega que é o próprio sistema educacional, pois se trata da suplantação de um sistema consolidado, como era a educação pela poesia; por outro sistema que ideologicamente se apresentava como o caminho que levava à verdade, isto é, a Filosofia. Se o filósofo tinha a pretensão de conhecer a realidade como ela era, no “mundo das idéias”, tornava-se fundamental mostrar a inutilidade daqueles saberes que não seguissem o padrão apresentado pela filosofia. Esse fato explica a necessidade de Platão mostrar a arte como um perigo epistemológico e moral, validando somente aquela parte da arte que se preocupava com “os hinos em honra aos deuses e os elogios das pessoas de bem” (Platão: 1999. pp. 336/7). Essa percepção de arte torna-a ideologia a serviço da política invalidando a função da estética, pois se sabe que esta constitui expressão da pluralidade de possibilidades de leituras do mundo por intermédio da obra de arte.

Em Platão, mais do que uma teoria estética, existe uma intenção anti-estética que busca firmar a filosofia como caminho de superação das relações ontológicas presentes nas explicações dadas pelas diversas ciências, transcendendo a imanência dos registros historiográficos e das vivências do mundo fático que acometem aos homens no mundo real. A forma encontrada pelo fundador da Academia, para sobrepor-se ao mundo gnosiológico como percebido pelo campo artístico, foi apelar para o domínio das interdições em nome de uma concepção de educação “necessária” para a formação do cidadão para a República ideal como se depreende do seguinte fragmento:

Bastará velar sobre os poetas e obrigá-los a não introduzirem nas suas criações senão a imagem do bom caráter? Não devemos vigiar também os outros artesãos e impedi-los de introduzirem o vício, a incontinência, a baixeza e a feiúra na pintura dos seres vivos, na arquitetura e em qualquer outra arte? E, se não puderem conformar-se a esta regra, não devemos proibi-los de trabalharem em nossa casa, com receio de que nossos guardiães, criados no meio das imagens de vícios como uma má pastagem, colham e pastem aí, um pouco cada dia muita erva daninha e desta maneira reúnam, sem se darem conta, um grande mal na alma? (Platão: 1999, p. 95).

O artista e o filósofo têm o poder de influenciar o homem, podem, com sua arte e radicalidade estética, epistemológica, e ética encantar, persuadir, adular e subjugar. Para Platão estes são exatamente os poderes que são tão desastrosos: “Se levarmos a sério as histórias dos deuses, heróis e homens comuns, elas estão cheias de assassinatos e incestos, crueldade e traição, paixões descontroladas, fraquezas, covardia e maldade” (Havelock: 1996, p. 26). A censura, segundo Platão, constitui a única garantia de impedir que a repetição de tais coisas possa levar mentes jovens e influenciáveis à imitação. Como é fácil inferir, e as experiências em diversos contextos históricos têm mostrado que a falta de liberdade ou, os mecanismos de interdição a que se refere Foucault, em *A ordem do discurso*, constituem grave empecilho para o desenvolvimento das diversas ordens de conhecimento, seja este de natureza científico, filosófico ou estético.

A criação de sistemas fixos de pensamento desencadeia posturas dogmáticas que conduzem e mantêm os homens amordaçados a sistemas “congelados” de pensamento, conforme expresso por Nietzsche, em *Sobre Verdade e Mentira num Sentido Extra-moral*, numa clara e direta crítica ao sistema socrático. Ora, falando ou não, os conflitos sociais continuarão a existir e silenciá-los seria como a crença

ingênua de que o sol não existe só porque foi coberto por nuvens. Dizer o que acontece na sociedade, mesmo que seja ruim, é a forma que o artista encontra para se posicionar face à realidade social. O tom com que o escritor fizer isto determinará o maior ou menor nível de aceitação ou rejeição de seu engajamento artístico, assim como a validação da sua percepção da natureza humana:

Os bondes paravam. Senhoras vinham à janela, compondo os cabelos, numa ânsia de novidade. (...) Circulavam boatos aterradores, notícias vagas, incompletas. Inventavam-se histórias de assassinato, de cabeça quebrada, de sangue. Cada olhar, cada fisionomia era uma interrogação. Chegavam soldados, marinheiros, policiais. Fechavam-se portas com estrondo. (...) A rua enchia-se de gente pelas janelas, pelas portas, pelas calçadas. Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos, um desejo irresistível de *ver*, uma irresistível atração, uma ânsia! (...) todos queriam “*ver o cadáver*”, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga... (Caminha: s.d., pp. 185-187).

Platão não está atacando apenas a poesia de má qualidade ou extravagante. Isso se torna ainda mais claro no desenrolar da argumentação que constrói contra ela. O poeta, diz ele, consegue colorir seus enunciados mediante o uso de palavras e frases e embelezá-los pela exploração dos recursos do verso, do ritmo e da harmonia. Estes são como cosméticos aplicados à superfície que ocultam a pobreza do enunciado subjacente. Platão ataca a forma e a essência do discurso poético, suas imagens, seu ritmo, sua qualidade como linguagem poética. Em suma, ele ataca no poeta precisamente as qualidades que aplaudimos nele: versatilidade, universalidade, domínio do espectro das emoções humanas, eloquência e sinceridade, assim como a capacidade de dizer coisas que só ele pode dizer e, revelar em nós mesmos aquilo que somente ele pode revelar (Cf. Havelock: 1996, pp. 21/2). A grande contradição presente na obra de Platão encontra-se no fato de que mesmo atacando os poetas, o filósofo escreve suas nove tetralogias, isto é, seus trinta e seis diálogos explorando com maestria a técnica diegética utilizada pelos poetas.

Para Platão, os maiores poetas gregos, de Homero a Eurípides, devem ser excluídos do sistema educacional da Grécia, uma vez que a poesia traz como efeito a “destruição da inteligência”. O filósofo grego ao apresentar a poesia como uma espécie de enfermidade, para a qual se deve encontrar um antídoto, desmente todas as possibilidades de engajamento estético vislumbradas nos tempos modernos. Em suma, se a poesia é um tipo de veneno intelectual e a inimiga da verdade, não resta

outra alternativa que eliminar os poetas da sociedade. Esse fato tem se repetido sistematicamente em diversas formas de governo e períodos da história da humanidade, como aconteceu com a chamada “sangria intelectual”, na Espanha, depois da revolução de 1936, quando a maioria dos intelectuais pertencentes à geração de 1927 fugiu para outros países por medo das possíveis represálias do governo de Franco. O “perigo moral” a que se refere Platão pode ser caracterizado claramente na literatura contemporânea, por exemplo, a partir de *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha por expor uma temática polêmica, caracterizada por Foucault como um dos maiores campos de interdição social como é a sexualidade; sendo que, a cena exposta por Caminha, ainda será agravado por se tratar da homossexualidade inter-racial, no século XIX, numa instituição tradicional como a Marinha Brasileira:

Dentro do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea... Todo ele vibrava, demorando-se na idolatria pagã daquela nudez sensual como um fetiche diante de um símbolo de ouro ou como um artista diante duma obra-prima. Ignorante e grosseiro sentia-se, contudo, abalado até os nervos mais recônditos, até às profundezas de seu duplo ser moral e físico, dominando por um quase respeito cego pelo grumete que atingia proporções de ente sobrenatural a seus olhos de marinheiro rude. (...) continuou o exame atencioso do grumete, palpando-lhe as carnes, gabando-lhe o cheiro da pele, no auge da volúpia, no extremo da concupiscência, os olhos deitando chispas de gozo... (Caminha: s.d., pp. 80/1).

A idéia que Platão tinha sobre o que deveria ser o papel da arte, e que inspirara sua crítica da mesma, contribuiu para que não se desenvolvesse o modelo da função da arte engajada nos séculos posteriores. A arte foi vista e utilizada, ao longo dos séculos, no sentido de “arte pela arte”, atribuindo aos artistas (pelo menos os canônicos) motivação meramente formal e ideológica (doutrinação) e identificando suas fontes de inspiração nas temáticas religiosas e/ou míticas: “Se a literatura pôde vangloriar-se de ter influído nos costumes da Europa, isso se deve, sem sombra de dúvida, ao nosso mito. De maneira mais precisa: à retórica do mito, herança do amor provençal” (Rougemont: 2007, p. 239). O conceito de arte engajada ou arte social remonta às primeiras décadas do século XX. Todavia, na primeira década do século XXI os conceitos de “arte pela arte” e “arte social” ou engajada convivem no mesmo panorama social sem maiores conflitos, embora a classificação literária obedeça a critérios aristotélicos que estão vinculados a um engajamento ideológico de direita.

Platão assume, entre seus contemporâneos, uma visão do poeta e de sua poesia totalmente estranha à nossa maneira de pensar. Ele escreve como se nunca tivesse ouvido falar de estética, nem mesmo de arte. “É como se Platão esperasse que a poesia exercesse as funções que relegamos, de um lado, ao ensino religioso ou à instrução moral e, de outro, aos textos escolares; à história e manuais; a enciclopédias e obras de referência²⁶” (Havelock: 1996, p. 30). Platão se recusa a admitir que a poesia possa ser uma arte com suas próprias regras, e não só uma fonte de informação de ordem científica e um sistema de doutrina. Este não é um posicionamento anacrônico, uma vez que não se está exigindo de Platão que pense segundo a mentalidade de hoje, só se está mostrando a necessidade de não assimilar suas idéias acriticamente e como paradigma para toda avaliação estética. A aceitação desse pensamento tem condicionado ao longo dos séculos toda uma valorização da arte que desconsidera as possibilidades filosóficas da mesma e que seriam exploradas, basicamente, nos níveis estético, epistemológico e ético.

Para Platão a poesia como uma disciplina educativa apresenta um perigo moral assim como intelectual. Ela confunde os valores de um homem e o transforma num ser sem caráter, privando-o igualmente de qualquer intuição de verdade. Este é o argumento de Platão, mas se avaliássemos o possível papel da poesia na educação, inverteríamos essa crítica. A poesia e a arte como um todo, pode ser edificante e vir a tornar-se inspiração para o ideal; pode ampliar nossos sentimentos morais; além disso, é esteticamente fiel, no sentido de que muitas vezes descortina uma realidade concreta, inacessível a intelectos prosaicos.

Escritores como Schopenhauer, Kafka, Camus, Sartre chegaram a ter mais relevância na literatura do que na filosofia, embora seus sistemas de pensamento tenham uma base filosófica sólida e sua influência sobre outras ciências no âmbito mundial seja incontestável devido, em parte, ao sistema lingüístico que estabeleceram. A poesia não é acusada por Platão de uma ofensa política, mas de uma ofensa intelectual e para justificar a exclusão desta da sociedade, recorre ao argumento de que a arte não tem possibilidade de conhecer a verdade e só seria

²⁶ “Declaremos, porém, que, se a poesia imitativa puder provar-nos com boas razões que tem o seu lugar numa cidade bem policiada, vamos recebê-la com alegria, porquanto temos consciência do encanto que ela exerce sobre nós, mas seria ímpio trair o que se considera a verdade. (...) Permitiremos até que os seus defensores que não são poetas, mas que amam a poesia, falem por ela em prosa e nos demonstrem que não é apenas agradável, mas também útil, ao governo dos Estados e à vida humana” (Platão: 1999, p. 337).

aparência enganosa e falsa imitação do real. No entanto, Sapir nos ajuda a quebrar a rigidez das críticas platônicas mostrando que qualquer expressão localizada na consciência é incomunicável, e a reflexão filosófica não seria uma exceção:

Podemos com proveito tratar da intenção, da forma e da história da linguagem, precisamente como tratamos de qualquer outro aspecto da cultura humana – da arte ou da religião, por exemplo – à maneira de uma entidade institucional ou cultural, deixando de lado os mecanismos orgânicos e psicológicos que a condicionam (...) O nosso estudo de linguagem é um inquérito acerca da função e da forma desses sistemas arbitrários de símbolos conhecidos pelo nome de “línguas” (...) a experiência individual, alojada numa consciência individual, é, a rigor, incomunicável. Para comunicar-se, é-lhe necessário ser atribuída a uma classe que a comunidade humana tacitamente aceita como identidade. É assim que uma impressão singular que eu tive de determinada casa passa a identificar-se com todas as minhas outras impressões a respeito, anteriores e posteriores (Sapir: 1954, pp. 24/5).

Os conceitos de ideal e realidade ligam-se aos conceitos de verdade e falsidade e, concomitantemente aos de criação e imitação. Há momentos de contradição na obra de Platão, pois, se a verdade absoluta, a realidade estivesse de fato no mundo das idéias, no mundo supra-material, surge a possibilidade de que o artista reproduza a realidade do mundo das idéias de modo direto – e não só fantasmas – sem precisar se inspirar em cópias de segunda ordem. Sendo assim, o artista não estaria no terceiro grau de afastamento da realidade, mas estaria mais perto desta por prescindir da matéria para a sua criação. O próprio conceito de criação torna-se relativo, já que quaisquer coisas “fabricadas” a partir da matéria terão de ser cópias do mundo das idéias onde todas as coisas existiriam de modo definitivo e verdadeiro. Neste caso, nem artista nem pessoa alguma poderia “criar”, só haveria imitações em diversos níveis de identidade com o “original”, e é nessa direção que se tem entendido a produção artística quando é considerada como artigo fútil e desnecessário que somente serve às finalidades de lazer dos grupos que podem cultivar a ociosidade. Fora dessas esferas sociais, a arte não ultrapassaria os níveis de categorias fantasmagóricas e inúteis.

Aristóteles, numa perspectiva diferente da platônica, divide a arte em maior e menor, pois: “como os imitadores imitam pessoas em ação, e estas são de boa ou de má índole (porque os caracteres quase sempre se limitam a esses), sucede que, necessariamente, os poetas imitem homens melhores, ou piores, ou então iguais a nós (...)” (Aristóteles: 1999, p. 38). A valorização da obra de arte maior decorre do fato desta funcionar como elemento enaltecedor dos homens superiores. Para

Aristóteles, o ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente característica da classe baixa. Todavia, se tomarmos como exemplo gêneros considerados menores como a sátira, o ridículo da personagem não aparece como um defeito, mas como constructo intencional do autor, que retira um sujeito, supostamente representante de uma classe ou grupo social, para fazer dele uma arma em forma de brinquedo e utilizá-lo em sua participação engajada na sociedade. O ridículo tampouco representa torpeza, no sentido de insuficiência mental e inocência no sentido de ingenuidade, mas atitude que choca com uma ordem estabelecida e que representa um nível de “normalidade” padrão. Essas características são expressas nas relações das personagens das obras literárias quando se trata de reverter uma perspectiva social que envolve a relação dominador/dominado e que na citação a seguir desvenda os exageros cometidos em decorrência de uma mentalidade machista em que o homem pode fazer tudo contra o objeto de dominação que é a mulher:

Mas ficou pensativa [D. Carolina] cheia de um vago e misterioso pressentimento que lhe fazia bater o coração. Assaltaram-lhe idéias horrorosas de crimes, de homicídios, de sangue; lembrava casos que tinham alvoroçado o Rio de Janeiro, casos de ciúme, de traições... Na Rua do Senhor dos Passos um sargento esfaqueara uma pobre “mulher da vida”; encontrara-a com outro... A polícia correu ao lugar do sinistro, mas o assassino, como era noite, evadira-se, deixando o cadáver da rapariga crivado de golpes, rubro de sangue. Lembrava-se também de outro caso medonho; fora na Rua dos Arcos: o assassino cortara a mulher em bocados como se esquarteja uma rês. O povo correria em massa para ver o espetáculo; dizia-se até que a vítima era uma espanhola de alto bordo chamada Lola (Caminha: s.d., pp. 150/1).

Em Hegel encontramos uma oposição radical ao pensamento platônico, pois para o filósofo alemão: “A actividade artística propriamente dita consiste na elaboração dos materiais que a situação fornece, até que surjam acções e caracteres. Por isso se não deve exigir que o poeta invente as situações, o que não lhe confere qualquer mérito particular. Deve-lhe antes ser permitido que recorra ao que já existe na história, nas lendas, nos mitos, nas crônicas e, até, que submeta a nova elaboração assuntos e situações que já tiveram representação artística” (Hegel: 1983, p. 85). Se os objetos naturais merecem a qualificação de belos, a beleza criada pela arte seria muito inferior à da natureza e, o maior mérito da arte residiria em aproximar suas criações do belo natural; somente que Hegel considera o belo artístico superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade a seus produtos e, por conseguinte, à arte.

A obra de arte, que tradicionalmente foi entendida como expressão de transcendência desce do pedestal da indizibilidade, incomunicabilidade e incompreensibilidade como expressão do sublime e tenta tornar-se objeto de sentido, passível de interpretação como o trecho anterior de *Bom Crioulo*. “Respeitamos, admiramos a arte; mas acontece que já não vemos nela qualquer coisa que não poderia ser ultrapassada, a manifestação íntima de absoluto, e submetemo-la à análise do pensamento, não com o intuito de provocar a criação de novas obras de arte, mas antes com o fim de reconhecer a função e o lugar da arte no conjunto da nossa vida” (Hegel: 1992, p. 100). A descrição de uma sociedade é mais que imitação do que ela é, representa um estado de consciência do autor que tem de assumir um posicionamento em fase da sociedade que está descrevendo. “A interconexão entre a afirmação e a denúncia do que existe, entre a ideologia e a verdade, pertence à verdadeira estrutura da arte. Mas, nas obras autênticas, a afirmação não exclui a denúncia: a reconciliação e a esperança preservam ainda a memória de coisas passadas” (Marcuse: 1977, p. 23). A intenção do artista pode bem ser a imitação; não é essa, porém, a função da arte. Ao realizar uma obra artística, o homem obedece a interesses diversos, é impelido pelo anseio e a necessidade de se comunicar.

O fim da arte não consiste na imitação puramente formal daquilo que existe, imitação de que só resulta artifício técnico sem nada de comum com uma obra de arte. A natureza e a realidade são fontes que a arte não pode dispensar, como não pode dispensar a “idéia” que não é algo de nebuloso, de geral, de abstrato (Hegel: 1992, p. 104/5).

Freqüentemente o sujeito do discurso literário utiliza em suas obras elementos que caracterizam a organização social, não com a finalidade de descrever a estrutura social em si mesma, senão como tentativa de problematizar determinados contextos da vida humana para fomentar a tomada de consciência do receptor da obra (leitor). A fase da arte que valoriza a obra enquanto expressão de sentido e comunicabilidade defronta-se com a reprodução tecnológica em que o produto artístico, em muitos de seus aspectos, transformou-se em mercadoria, objeto de consumo supérfluo. Ao se falar de crise na esfera da estética faz-se necessário enunciar um conjunto de fatores agregados que contribuem para o desfecho de um processo de “decadência” na produção literária como são os elementos políticos, ideológicos, econômicos, tecnológicos, culturais, entre outros:

A maioria das necessidades predominantes de descanso, lazer, atitudes, consumo segundo os anúncios de amar e odiar o que outros amam e odeiam, pertencem à categoria de falsas necessidades, cujo conteúdo e função social estão determinados por poderes externos sobre os quais o indivíduo não tem controle algum: não importa que o indivíduo se identifique com eles, continuam sendo produtos da sociedade que são utilizados como meios de repressão, dos quais a arte se torna veículo (Marcuse: 1977, p. 35).

As características que validam o discurso literário não são somente a precisão ou pureza de sua forma, nem só o conteúdo que ela exprime (isto é, a representação “correta” das condições sociais), mas o conteúdo expresso em formas adequadas à finalidade estética, e a forma como transmissora de determinados conteúdos. Uma obra literária demonstra coerência do ponto de vista estético quando resolve a aparente contradição entre esses dois elementos, uma vez que sem eles não há obra. A forma é imitação do que já existe e o conteúdo é a projeção daquilo que o espírito pretende ressaltar como saber ou como modo de agir, é a recriação do mundo a partir da própria experiência e das exigências concretas da vida.

A arte apresenta suas denúncias e soluções (seu conteúdo) através de uma forma estética e, por isso, é um engano acreditar que o engajamento da arte não está na sua dimensão artística. O engajamento do que não é estético pode ser política, ideologia, religião, documento sociológico, mas não é arte. “A forma estética não se opõe ao conteúdo, nem mesmo dialeticamente. Em suma, na obra de arte, a forma torna-se conteúdo e vice-versa” (Marcuse: 1977, p. 50). A arte cultiva “o humano” no homem e através dela são despertados sentimentos adormecidos, colocando-se em presença dos diversos interesses do espírito. O poder por excelência da arte é a capacidade de evocar em nós todos os sentimentos possíveis por meio de uma realidade exterior que de realidade só tem a aparência porque o fato histórico quando tornado literário perde o sentido particular e único para tornar-se universal.

O saber estético produz todos os seus efeitos mediante a intuição e a representação, sendo-nos completamente indiferente saber de onde provém seu conteúdo, se de situações reais, se simplesmente de uma representação que nos é dada pela arte. Nessa linha de raciocínio, na abordagem que se faz de quaisquer narrativas, pouco importa saber se o autor está relatando acontecimentos que de fato sucederam, ou se o conteúdo da narrativa é uma composição fruto de sua imaginação. O que realmente importa é a forma como o discurso está estruturado

com vistas a um objetivo determinado. O relato de fatos em si pode constituir, para a obra literária, somente um registro histórico que tem valor enquanto elemento credibilizador, esse discurso enquanto descrição de um acontecimento real pode não ser expressão literária portadora de valor estético por permanecer no âmbito da descrição factual. Por intermédio dos acontecimentos de uma personagem, real ou imaginária, o autor pode levar-nos a tomar consciência de situações que nos afligem diretamente, ou então que interferem no processo social global:

Viam-se unicamente naquele costão negro as marcas do junco, umas sobre outras, entrecruzando-se como uma grande teia de aranha, roxas e latejantes, cortando a pele em todos os sentidos. De repente, porém, Bom-Crioulo teve um estremecimento e soergueu um braço: a chibata vibrara em cheio sobre os rins, empolgando o baixo ventre. Fora um golpe medonho, arremessado com uma força extraordinária. Por sua vez, Agostinho estremeceu, mas estremeceu de gozo ao ver, afinal, triunfar a rijeza do seu pulso. Marinheiros e oficiais, num silêncio concentrado, alongavam o olhar, cheios de interesse, a cada golpe (Caminha: s.d., pp. 23/4).

Pouco importa saber se Amaro (Bom-Crioulo) constitui a descrição de uma vida particular, já que o processo de exteriorização da dor através dos sofrimentos da personagem pode significar, além de denúncia, mecanismo terapêutico, catarse literária que ajuda a entender os conflitos, tanto individuais quanto coletivos para, deste modo, diminuir as tensões da vida social. Acontece com as paixões o que acontece com a dor: o primeiro modo que a natureza nos ofereceu para obter o alívio de uma dor que nos fere são as lágrimas; chorar é já ficar consolado. Quando um homem absorvido e vencido pela dor consegue exteriorizá-la, logo se sente aliviado e o que mais o consola é a expressão da dor em palavras, cânticos, sons e figuras. Esse meio é o mais eficaz e da dor fica-se liberto pela objetivação que arranca aos sentimentos o caráter intenso e concentrado, que os torna, por assim dizer, impessoais e exteriores a nós. Quando alguém é capaz de compor um poema sobre a paixão que o obceca, torna-a menos perigosa, porque objetivar um sentimento é afastá-lo de nós e assumir, para com ele, uma atitude mais serena (Cf. Hegel: 1992, p. 108), como se observa na seguinte citação:

Enquanto não chegava a hora triste do silêncio oficial, a hora do sono, que se prolongava até o romper da alvorada, marinheiros divertiam-se à proa, cantando ao som de uma viola chorosa, numa toada sertaneja, rindo, sapateando, a ver quem melhor improvisava modinhas de pé quebrado, “cantigas do mato”... (...) Tinham trabalhado muito: era preciso folgar também. (...) O oficial do quarto passeando, passeando, escutava-os enternecido, cheio de contemplação por aquela pobre gente sem lar nem família, que morria cantando, longe de todo carinho, às vezes longe da pátria, onde quer que o destino os conduzisse (...) [Fazia bem] (...) deixá-los cantar, os pobres marinheiros, deixá-los esquecer a vida incerta que levam – deixá-los cantar!... (Caminha: s.d., pp. 53/4).

Encontram-se modelos literários em que as obras focalizam a luta da subjetividade para sair de sua interioridade para a cultura material e intelectual: são obras sintomáticas de uma mudança de mentalidade tanto do sujeito quanto da conjuntura social. Essas transformações podem ser encontradas em contextos históricos como a passagem do teocentrismo medieval para a época moderna em que a racionalidade e a cientificidade começavam a comandar o mundo e; também, na transição do sistema feudal para o capitalismo, entre outros processos sociais. A libertação da subjetividade, na tentativa de contrabalançar a socialização agressiva e exploradora, torna-se um valor político. Libertar a subjetividade faz parte da história íntima dos indivíduos – de sua própria história, que não é idêntica a sua existência social. É a história particular de seus encontros, paixões, alegrias e tristezas – experiências que não se baseiam necessariamente em sua situação de classe e que nem sequer são compreensíveis a partir desta perspectiva. As manifestações concretas de sua história são determinadas por sua situação de classe, mas essa situação não é a causa de seu destino (Cf. Marcuse: 1977, pp. 18/9), e sim, a atitude que se assume perante o conjunto de situações que o convívio social nos oferece, conforme se depreende do trecho a seguir:

Ele, o escravo, “o negro fugido” sentia-se verdadeiramente homem, igual aos outros homens, feliz de o ser, grande como a natureza, em toda a pujança viril da sua mocidade, e tinha pena, muita pena dos que ficavam na fazenda trabalhando, (...) Muita vez chegava a sentir um vago desejo de abraçar os seus antigos companheiros do eito, mas logo essa lembrança esvaía-se como a fumaça longínqua e ténue das queimadas, e ele voltava à realidade, abrindo os olhos, num gozo infinito, para o mar crivado de embarcações... (...) Bom-Crioulo começava a sentir uns longes de tristeza na alma, cousa que raríssimas vezes lhe acontecia. Lembrava-se do mar alto, da primeira vez que vira o Aleixo, da vida nova em que ia entrar, preocupando-o sobretudo a amizade do grumete, o futuro dessa afeição nascida em viagem e ameaçada agora pelas conveniências do serviço militar. (Caminha: s.d., pp. 27-61/2).

A crítica, na constituição do cânone da literatura ocidental, como expressão das diversas manifestações artísticas da humanidade, tem classificado estas, do ponto de vista estético, segundo critérios arbitrários que partem, geralmente, da posição sócio-econômica de quem as produziu. Os critérios canônicos de valorização da produção cultural das “minorias” ideológicas, políticas, econômicas, étnicas etc., estão determinados pela função social que estas manifestações pretendem desempenhar. No caso de *Grande Sertão: Veredas*, embora se tente passar a imagem de que o autor busca mostrar que o jagunço é um sujeito humano que

pensa e tem problemas existenciais, a narrativa é construída por um autor de elite intelectual e política (Médico e Diplomata) que dá a fala a uma personagem de ficção, permanecendo latente a questão sobre literatura *das minorias* ou sobre *minorias* sociais.

Da percepção da arte como elemento fútil e inoficioso permitido somente para a aristocracia, até a descoberta da importância da mesma, nos processos de construção de uma identidade que não a do *alter*, decorreu muito tempo e, ainda hoje, as tentativas de mudar esse quadro têm sido bastante frágeis. O reconhecimento artístico das criações populares emerge do interior de um conceito diferente de arte e uma teoria literária fundante para essas formas de expressão diversas daquelas consagradas pelo cânone estético imperial que julga a produção literária em função das técnicas, linguagem e temáticas abordadas, assim como pela forma de apresentação do discurso. Da mesma forma que Bronislaw Geremek, em *Os Filhos de Caim*, afirma que a pobreza por opção religiosa era louvável (séculos XV a XVIII) enquanto a miséria por necessidade sempre foi execrável; também se pode verificar que o uso da língua popular é louvado em um autor que, como Guimarães Rosa, faz da fala coloquial sua marca estética. Porém, o povo que não domina a linguagem padrão somente poderá esperar tornar-se objeto de discriminação como aparece claramente na Literatura de Cordel ou; então, instrumento de enriquecimento de “empresários culturais” que utilizando supostas expressões populares reivindicam valor artístico para criações caricaturescas de manifestações que servem para dar vazão à repressão das classes média e alta como acontece com a música funk que alcança projeção na mídia.

A partir de uma análise dos componentes estéticos como simples instrumentos de lazer, até a percepção dos mesmos como elementos fundamentais na luta pela igualdade e liberdade nas diversas instâncias da sociedade, houve, e ainda há uma série de barreiras a serem transpostas. Mesmo quando se entende a arte como instrumento de luta social, geralmente quem se engaja não é o grupo, mas alguém que tem uma posição que lhe permite penetrar as estruturas canônicas, driblando os interditos ideológicos, como aparece em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha e, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. De outro lado, quando se aceita a produção cultural das “minorias” como arte, esta é denominada de “arte menor”

(conforme os padrões de classificação aristotélica), “pseudo–arte” ou simplesmente é tirada do panorama artístico ignorando-a. “A ideologia do Cânone estético usa a aparência de democracia para mostrar o quanto o popular é ruim e, assim, auto-afirmar a “grande obra de arte” e as categorias sociais que esta representa” (Kothe: 1981, passim). Autores como o brasileiro Bernardo Guimarães e, o colombiano Eugênio Díaz Castro, não escapando aos critérios de classificação canônica, terminaram sendo vítimas da crítica literária que, partindo da análise da linguagem, estilo, pessoas e assuntos apresentados acabaram por ser relegados a um segundo plano, colocando-os em ordem de importância atrás de José de Alencar, no caso do escritor brasileiro e; de Tomás Carrasquilla, falando do autor colombiano. Mesmo que esses e outros autores tenham sido eclipsados pela crítica, a retomada de suas obras aponta para a premência da revalorização de textos e autores tidos como secundários, sem que isso constitua tirar mérito aos mestres consagrados pelo cânone.

Existe uma vasta produção artística reconhecida pelo sistema canônico que explora a condição social de “minorias” como migrantes, mulheres, homossexuais, etnias, grupos religiosos, políticos etc., no entanto, não há grandes manifestações artísticas destas categorias sociais onde elas mesmas expressem seus sentimentos, necessidades, percepção do mundo etc. Talvez possamos dizer que as onze obras de Milan Kundera, incluindo *A Cortina*, traduzida para o português em 2006, sejam uma das mais vivas expressões do sentimento dos migrantes escrita na perspectiva de um expatriado. Há trabalhos acadêmicos em profusão que reproduzem o que as minorias pensam na perspectiva do “outro”, porém, não há um espaço próprio de divulgação por motivos óbvios como o pauperismo lingüístico, falta de estímulo, tempo e condições para produzir um material permanente, além das interdições morais e; por isso, a produção artística das minorias encontra-se difusa, não sistematizada e, na maioria das vezes, não é avaliada como arte. Assim sendo, torna-se necessário que quem pretende desenvolver esteticamente aspectos de determinadas minorias possa participar da vida desses grupos para descobrir as manifestações artísticas espontâneas que eles vivenciam e não reproduzir estereótipos carregados de pré-conceitos e pré-compreensões. Isto é, que se tenha acesso ao conjunto de saberes e valores dos grupos abordados permitindo que eles falem e não dizer por eles o que faz parte do horizonte do autor.

No estudo da estética filosófica, encontram-se diversas formas de valorizar a obra de arte e a atividade artística. A começar por Platão, existe uma preocupação em mostrar a inutilidade de certas concepções de arte para a sociedade e quanto elas podem ser prejudiciais para o indivíduo por afastá-lo da realidade e da verdade. Se o filósofo é a pessoa indicada para governar, ele tem de eliminar qualquer influência que venha interferir no processo de governo. Decerto, a arte tem o poder de influenciar o comportamento das pessoas, como é aceito por Platão, mesmo que negue que esta seja conhecimento e; para se livrar dessa influência, recorre ao argumento de que a arte não tem possibilidade de conhecer a verdade e só seria aparência enganosa e falsa imitação do real. Esse posicionamento de Platão contra a arte como cópia é recolocado por Hume em termos diferentes. Este não fala da reprodução e da cópia como falhas constitutivas da arte, mas como sendo uma potencialidade natural do pensamento humano. Para o autor inglês, à primeira vista, nada pode parecer mais ilimitado do que o pensamento humano, que não apenas escapa a toda autoridade e a todo poder do homem, mas também nem sempre é reprimido dentro dos limites da natureza e da realidade.

Formar monstros e juntar formas e aparências incongruentes não causa, à imaginação, mais embaraço do que conceber os objetos mais naturais e mais familiares. Apesar de o corpo confinar-se num só planeta, sobre o qual se arrasta com dificuldade e sofrimento, o pensamento pode transportar-nos num instante, às regiões mais distantes do universo, ou mesmo, além do universo, para o caos indeterminado, onde se supõe que a natureza se encontre em total confusão. Pode-se conceber o que ainda não foi visto ou ouvido, porque não há nada que esteja fora do poder do pensamento humano. (Hume: 1992, p.70).

Embora para Hume o pensamento humano pareça ilimitado, não se cria nada de novo, só se misturam os elementos já existentes para produzir híbridos. Tudo quanto se “cria” não passa de combinação dos elementos da natureza, mesmo quando se trata de ficção. Diante da aparência de liberdade ilimitada do nosso pensamento, verifica-se que ele está realmente confinado dentro de limites muito reduzidos e que todo poder criador do espírito não ultrapassa a faculdade de combinar, de transpor, aumentar ou de diminuir os materiais que nos foram fornecidos pelos sentidos e pela experiência. “Quando pensamos numa montanha de ouro, apenas unimos duas idéias compatíveis, ouro e montanha, que outrora conhecêramos” (Hume: 1992, p. 70). Este conceito aplica-se à atividade humana como um todo e não somente à atividade artística como pretendia justificar Platão.

[O Sant'Ana] Era um pobre-diabo de terceira-classe, moreno cor de jenipapo, cabelo rente, à escovinha, olhos negros, nariz açaçapado, cara magra, e cujo nome lá estava no livro de castigos um ror de vezes. Gago de nascença, fazia rir aos companheiros quando abria a boca para dizer qualquer coisa, principalmente quando estava num de seus momentos de sobre-excitação colérica, porque, então, ninguém o compreendia (Caminha: s.d., p. 18).

Na concepção de Hume, não é o artista, mas o próprio pensamento humano que tem capacidade ilimitada de criar e recriar, até aquilo que ainda não existe. A ficção científica serve-nos como exemplo dessa capacidade ilimitada de criar que possui o homem, e dizer que tal tipo de produção artística é falsa parece valorização parcial, uma vez que muitas obras desta natureza têm-se apresentado como prospecção de sonhos que vieram a se tornar realidade, mesmo que na sua gênese houvessem tido o caráter de fantasia, mas que com a evolução do homem têm servido para mostrar as grandes possibilidades de criar que o homem possui. Quando Julio Verne falava de viagens submarinas, parecia loucura, mas, com o tempo, esta fantasia tornou-se realidade. Viagem às estrelas também parecia fantasia ou delírio, mas hoje vemos o homem viajando pelo espaço, assim como vemos muitas idéias filosóficas e artísticas se concretizando nas diferentes ciências. No campo da criação literária, Guimarães Rosa, por exemplo, joga com as palavras com fluente maestria, criando sentidos, transmutando a sintaxe da língua padrão, desenvolvendo conceitos lexicais e “transgredindo” as fronteiras morfo-vocabulares. Tudo dentro da concepção de criação apresentada por Hume, no sentido de recriar a partir de elementos já conhecidos.

A criação como mistura de elementos pré-existentes é um aspecto da produção artística; o outro se refere ao fato de a arte possuir uma função específica e sua verdade não ser a mesma da filosofia ou das ciências positivas. Platão estabelece como princípio que todos os poetas são simplesmente imitadores das aparências das virtudes e dos outros temas que tratam, mas que, quanto à verdade, não chegam a atingi-la (Cf. Platão: 1987, p. 228). O conteúdo das diversas ciências não é o objeto pretendido pelo artista; as informações que possui sobre elas, visam exaltar ou desmascarar os saberes e as ações dos grupos sociais. O artista produz uma bela obra quando recria o mundo colocando-o como modelo para lembrar à sociedade que há inúmeros caminhos a serem seguidas.

A verdade da arte não é reproduzir o mundo como ele é, mas como deveria ser. Se a filosofia mostrou-se incapaz de transformar o mundo, a literatura está lembrando aos filósofos qual é o seu papel na sociedade. A verdade do médico João Guimarães Rosa não é a mesma verdade do artista criador de *Grande Sertão: Veredas*; nem a do Engenheiro Euclides da Cunha equivale à do literato autor de *Os Sertões*, sendo que não existe parâmetro válido para supervalorizar um saber em detrimento do outro, já que as três ordens de saberes correspondem a universos de inteligibilidade diferentes, não, porém, antagônicos. Os exemplos antes mencionados de Guimarães Rosa e Euclides da Cunha não condizem com a concepção platônica a respeito da impossibilidade do artista de criar realidades:

Certas pessoas falam que os poetas trágicos são versados em todas as artes, em todas as coisas humanas relativas à virtude e ao vício, e até mesmo nas coisas divinas; na verdade, é necessário, afirmam, que o bom poeta, se quiser criar uma bela obra, conheça os temas de que trata, pois de outra forma não seria capaz de criar. Na verdade, os poetas criam fantasmas e não realidades, porque se fossem realmente versados no conhecimento das coisas que imitam, suponho que se aplicariam muito mais a criar do que a imitar (Platão: 1987, pp. 224/5).

Para Platão “a qualidade, a beleza, a perfeição de um móvel, de um animal, de uma ação, tendem ao uso em vista do qual cada coisa é feita” (Platão: 1987, p. 229). A perfeição que a arte exprime, por ser cópia da realidade, não teria, segundo ele, utilidade alguma. Só que a obra de arte também é feita com vistas a um uso e, tanto aquele que a cria, quanto seu receptor sabe identificar sua finalidade, as qualidades e os defeitos da obra, atinentes ao uso que dela faz.

Sobre os temas mais importantes e mais belos que Homero empreende tratar, sobre as guerras, o comando dos exércitos, a administração da cidade, a educação dos homens (...) cabe perguntar se, na época de Homero, menciona-se alguma guerra que tenha sido bem conduzida por ele, ou se alguém lhe atribui as características de um homem hábil na prática (Platão: 1987, p. 226).

A resposta a essa tentativa de mostrar a arte como inútil e o artista como inofensivo vem de Marcuse quando afirma: “A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (Marcuse: 1977, p. 42). A idéia do filósofo alemão encontra respaldo na afirmação que Aristóteles já fizera em defesa da poesia por oposição à História:

Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; e, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. O historiador e o poeta não diferem por escrever verso ou prosa (pois bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que era em prosa) diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais sério e filosófico do que a história (Aristóteles: 1973, p. 451).

Os dados históricos podem ser manipulados conforme interesses ideológicos e são apresentados sob a aparência de verdade e objetividade própria do rigor científico, predeterminando as interpretações e condicionando as leituras. O texto literário, por sua vez, oferece-nos uma indeterminação de sentidos por seu caráter universal ou, como afirma Umberto Eco:

Um texto é um universo aberto onde o intérprete pode descobrir infinitas interconexões (...) o leitor real é aquele que compreende que o segredo de um texto é seu vazio (...) poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor e das circunstâncias concretas de sua criação, flutua no vácuo de um leque potencialmente infinito de interpretações possíveis (Eco: 1993, pp. 45/6 e 48).

A afirmação anterior de Umberto Eco nos leva a assumir uma postura de respeito para com o autor no sentido de não forçar sentidos que supostamente este teria tido a intenção de expor; isso porque não podemos desconsiderar a autonomia do texto literário, nem o papel ativo do leitor com seus valores e conhecimentos na produção de sentidos, mesmo que não se possam dispensar os elementos credibilizadores que contribuem com a consolidação do texto literário.

Quais as coisas que existem e quais as que nós conhecemos? “Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo” (Rosa: 2001, p. 32/3). Se, para Platão, os filósofos conhecem a verdade, para Anselmo²⁷, as coisas existem de modo distinto ao modo como são em nosso conhecimento. A pretensão de possuir a sabedoria, a luz da razão e a verdade e, a negação da possibilidade de que outras manifestações da razão humana possam se aproximar desta verdade é desmascarada na afirmação de Anselmo. Se nós conhecemos de um modo distinto de como as coisas são realmente, o próprio filósofo somente conhece aparências e isso invalidaria a crítica Platônica da arte, pois, como afirmara Guimarães Rosa: “Também, o que é que vale e o que é que não vale?” (Rosa: 2001, p. 160).

²⁷ Trata-se de Santo Anselmo de Cantorbery, filósofo da Idade Média que viveu entre 1033 e 1109. Recebe o nome de “Pai da Escolástica” por ser o criador da máxima escolástica segundo a qual a doutrina da fé deve ser aprofundada seguindo pontos de vista racionais e lógicos. *Fidens quearens intellectum*, isto é, a fé que busca compreender, representa a essência de seu pensamento que se consagra com o chamado “Argumento Ontológico de existência de Deus”.

Seja com a idéia de conhecimento aparente desenvolvido na época moderna (fenômeno kantiano) ou de saber sensível dos escolásticos (o homem deduz a verdade das aparências sensíveis), o homem depara-se com algo que tem existência real e é dessas coisas reais que o homem fala. Seu pensamento gira em torno de entes materiais ou ideais que servem de base para a construção de seus processos comunicativos. A mente humana nem sempre reflete sobre si mesma, mas sempre se recorda de si mesma e é claro que quando pensa em si mesma, seu verbo nasce da memória, memória que ele tem do que já conhece. Por isso podemos dizer que o *homo loquens* fala do que pensa, pensa naquilo que vivencia e vive o que alcança pela mente, pela razão ou pela fala; mas pelo fato de falar do que vivencia, o homem expressa cada coisa com uma subjetividade tal que o impede de mostrar as coisas objeto de sua percepção como sendo realidades absolutas. Este fato leva a questionar a validade e objetividade dos discursos ditos engajados: “Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava? Eu conto. O senhor vá ouvindo” (Rosa: 2001, p. 163). Algumas pessoas definem critérios de ação e outras são conduzidas pelos agentes ativos, ou engajados.

Cada homem vê com seus olhos e expressa seu pensamento sobre as coisas que ele capta de modo diferente: “Eu estou contando assim, porque é o meu jeito de contar” (Rosa: 2001, p. 114). Estamos falando do impacto com que cada homem recebe uma informação e da capacidade de assimilar os dados recebidos o mais neutralmente possível. Segundo Anselmo, na mente do homem, quando ele pensa algo que está fora de seu pensamento, a palavra da coisa pensada, não nasce da própria coisa, porque esta se acha ausente da vista do pensante; ao contrário, nasce alguma semelhança ou imagem que se encontra na memória da pessoa que pensa ou, no momento em que pensa, é retirada da coisa presente e introduzida no pensamento pelos sentidos corpóreos: “Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data” (Rosa: 2001, p. 115).

A subjetividade com que o homem expressa o que vivencia remete-nos a Platão quando afirma ser indispensável que o usuário de uma coisa seja o mais experimentado, já que é este quem possui a ciência das coisas (Cf. Platão: 1987, p.229). Como, então, conciliar subjetividade, com ciência e experiência? A ciência,

quando influenciada pela subjetividade, perde a neutralidade – se é que se pode falar de neutralidade científica – e a verdade torna-se relativa. A experiência nunca alcança a plenitude do ser (da coisa concreta) e, por isso, não pode ter o caráter de verdade absoluta, quando muito alcança uma verdade parcial e fragmentária. O pensamento filosófico é tão imitativo quanto o artístico, encontrando-se a principal diferença entre um e outro nível de conhecimento na finalidade que cada um se propõe. Os objetivos são diversos, mas isso não torna um pensamento melhor ou mais verdadeiro do que o outro. Para Platão, a negação da arte constitui a apologia da filosofia e a exaltação do filósofo como “conhecedor da verdade” e “possuidor da luz da razão”, para justificar que é este quem deve governar o Estado. Em síntese, o posicionamento platônico sobre a arte caracteriza-se como um discurso basicamente ideológico. A humildade que falta a Platão a encontramos em *Grande Sertão: Veredas*, quando a personagem Riobaldo afirma que “a luzinha dos santos–arrepentidos se acende é no escuro (...) teve grandes ocasiões em que eu não podia proceder mal, ainda que quisesse. Por que? Deus vem, guia a gente por uma légua, depois larga” (Rosa: 2001, p. 160).

Se as coisas se definem pelo valor de uso e esta usança é determinada pela experiência do usuário, não podemos deixar de perguntar quem é o usuário da arte. O artista é fabricante e usuário? Se o artista não é usuário, mas proponente de uso, ainda assim o usuário sabe mais do que o fabricante? O artista acumula as duas funções: a de criador e a de usuário. Como criador, ele combina elementos já existentes, e a liberdade e criatividade com que o artista produz, vai determinar a grandeza de sua obra pelo desarraigo e potencialidade de visões fixadas no texto. O filósofo não pode argumentar que o artista é imitador de terceira ordem, porque ele mesmo utiliza os procedimentos do artista no processo de enunciação da “verdade”, isto é, um processo de combinação de categorias lingüísticas já existentes.

Como usuário, o artista serve-se da obra por ele criada para mostrar uma realidade determinada como ela é hoje, e como deveria ser, para posicionar-se ora a favor de um grupo social, ora a favor de outro, para mostrar as possibilidades do espírito humano de criar e recriar o mundo. Pela arte denuncia, critica e propõe alternativas para a vivência do mundo, molda uma sociedade para aceitar qualquer padrão que venha a ser estabelecido, sensibiliza para a justiça, o amor, a fraternidade, ou

desperta a voracidade, a concupiscência, a vontade de poder, etc. O artista cria como usuário de sua própria criação em um processo chamado de engajamento, seja qual for o nível e a direção deste.

A arte produz em nós todos os seus efeitos mediante a intuição e a representação, sendo completamente indiferente saber de onde provém este conhecimento, se de situações e conteúdos reais, se simplesmente de uma representação que nos é dada pela arte:

Aire, me adoçou tanto, que dei para inventar, de espírito, versos naquela qualidade. Fiz muitos, montão (...) Mas reproduzia para as pessoas, e todo mundo admirava, muito recitados repetidos. Agora, tiro sua atenção para um ponto: e ouvindo o senhor concordará como que, por mesmo eu não saber, não digo. Pois foi – que eu escrevi os outros versos, que eu achava, dos verdadeiros assuntos, meus e meus, todos sentidos por mim, de minha saudade e tristezas” (Rosa: 2001, pp. 137/8).

O importante é que o conteúdo que nos é apresentado desperte em nós sentimentos, tendências e paixões, sendo irrelevante que quaisquer informações nos sejam dadas pela representação ou que as conheçamos por uma intuição que tivemos na vida real (Cf. Hegel: 1983, pp. 105/6). Depreende-se do trecho hegeliano que as leituras de *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, nos trazem informações e produzem em nós sentimentos que escapam à possibilidade de estabelecer a autoria do discurso, isto é, não sabemos quando fala Guimarães Rosa; quando fala Riobaldo ou qualquer outra personagem. Igualmente, na leitura de *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, surgem elementos que ajudam na construção da obra e que se integram no discurso como elementos de credibilização, pois, as referências concretas ao “Mosteiro de São Bento”, “os navios de guerra”, “Niterói”, o “Pão de Açúcar” (Cf. Caminha: s.d. p. 175) no Rio de Janeiro ajudam na exposição de situações do entrecho literário. No entanto, essas referências não determinam o valor nem a validade da obra literária, já que esta supera as informações concretas que lhe servem de referência, podendo substituir esses dados particulares sem prejuízo do valor da obra.

“Para uma porção de coisas, não exijamos contas a Homero, nem a qualquer outro poeta; não lhes perguntemos se um dentre eles foi médico, e não apenas imitador da linguagem dos médicos, quais as curas atribuídas a um poeta qualquer, antigo ou

moderno, do mesmo modo a propósito de outras artes, não os interroguemos, que fiquem em paz” (Platão: 1987, p. 225). O artista não é médico nem utiliza as informações da medicina para curas físicas, ou o Direito para advogar perante um juiz. Sua cura e sua defesa são de outro nível que só exige informações suficientes a respeito dessas ciências. Essas informações são o instrumental de que se vale o artista para realizar a cirurgia social. Ele não precisa de um estetoscópio, bisturi ou fio cirúrgico. Estes instrumentos são para o médico o que as informações sobre as diversas ciências e aspectos da sociedade são para o artista. Platão parece mais positivista que o próprio Comte, só que, diferentemente deste, aplica a positividade na arte, mas não na filosofia, já que o caráter apologético do seu discurso o impede de ver as próprias limitações dos “amigos da sabedoria”.

A literatura como um componente da fenomenologia histórica apresenta-se como processo epistemológico nas esferas científica e estética. A dualidade que torna aparentemente inconciliável o mundo da lógica e o mundo da percepção fez com que ao interior da própria estética surgisse a dicotomia entre o artístico e o não artístico; o belo e o feio; as “grandes obras” por oposição às “obras menores”; o conhece-te socrático como elemento de individuação, em contraposição ao uno coletivo do mundo dionisíaco. Tal panorama levou a que Nietzsche, em *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*, tecesse duras críticas à racionalidade ocidental encarnada no pensamento helênico. Nietzsche utiliza a seguinte figura para falar do modelo de racionalidade implantado com o socratismo:

Em algum remoto rincão do universo cintilante (...) havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento. Foi o momento mais soberbo e mais mentiroso da história universal: mas também foi somente um minuto. Passados poucos fôlegos da natureza congelou-se o astro, e os animais inteligentes tiveram de morrer. Assim poderia alguém inventar uma fábula e nem por isso teria ilustrado suficientemente quão lamentável, fantasmagórico e fugaz, quão sem finalidade e gratuito fica o intelecto humano dentro da natureza (Nietzsche, 1991, p. 45).

Nietzsche constrói um discurso em que se opõe ao modelo de racionalidade instaurado no mundo ocidental e tenta mostrar que existem outras possíveis leituras do “real” que valorizem a subjetividade e aquilo que se poderia chamar de estados de consciência singulares. Com relação ao universo da “memória” como vivência atualizada do passado, no presente, Guimarães Rosa descreve com maestria essa percepção de impotência diante do elenco de saberes e não saberes que vão sendo construídos ao longo da nossa vida:

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem não misturam (...) de cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa (Rosa: 2001, pp. 114 – 115).

A crítica do conhecimento elaborada por Nietzsche ajuda a reforçar nosso entendimento sobre a estética como “saber ontológico” de nível diferente do conhecer filosófico e científico, porém, de valor complementar a esses modos de conhecer e valorar os diversos mundos em que o homem se encontra inserido:

Houve eternidades em que ele [o homem] não estava; quando de novo tiver passado, nada terá acontecido, pois não há para aquele intelecto nenhuma missão mais vasta, que conduzisse além da vida humana (...) não há nada tão desprezível e mesquinho na natureza que, com um pequeno sopro daquela força do conhecimento, logo não transborda-se como um odre; e como todo transportador de carga quer ter seu admirador, mesmo o mais orgulhoso dos homens, o filósofo, pensa ver por todos os lados os olhos do universo telescopicamente em mira sobre seu agir e pensar. É notável que justamente o intelecto que foi concedido apenas como meio auxiliar aos mais infelizes, delicados e perecíveis dos seres, para firmá-los um minuto na existência, juntando a altivez ao conhecer e sentir, tenha jogado nuvens de cegueira sobre os olhos e sentidos dos homens, enganando-os, pois, sobre o valor da existência, ao trazer em si a mais lisonjeira das estimativas de valor sobre o próprio conhecer (Nietzsche: 1991, p. 46).

O conhecimento como elemento problematizador utilizado por Nietzsche para questionar a tradição filosófica ocidental cria um embate com o pensamento grego que se instaura como paradigma unívoco de qualquer episteme. O filósofo alemão contesta vinte e cinco séculos de dominação e imposição de uma racionalidade que se apresenta como “única via para alcançar a verdade”, caminho indefectível do saber e que nega a senda dionisíaca ou outra via do saber (sensível). O posicionamento nietzscheano sobre o conhecimento apresenta certo paralelismo com a idéia que Guimarães Rosa defende a esse respeito através de sua personagem Riobaldo: “O senhor por ora mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não é entendível (...) Esta vida é de cabeça–para–baixo, ninguém pode medir suas pêrdas e colheitas”. (Rosa: 2001, pp. 156 e 161).

A alternância da criação e da destruição; da alegria e do sofrimento; do bem e do mal leva Nietzsche à convicção de que não mais seria possível procurar o ideal de um conhecimento único e absoluto como fizeram os filósofos antigos e medievais. Agora o caminho novo a percorrer consiste em interpretar e avaliar todas as coisas

no mundo. É preciso tirar os véus que encobrem a humanidade há mais de dois mil anos, os véus da religião, dos valores falsos; é preciso agora encontrar a vida, isto é, mudar o sentido da pertença e participação nas esferas da vida. As distinções entre mito e razão; mentira e verdade; divino e profano; essência e existência são apresentadas por Nietzsche como a invenção de um mundo que XXV séculos depois de sua criação continua inalterado, é a cultura do *logos* que nega a metade da essência cósmica. Se a moral constitui a vontade da negação da vida, ela é um instinto secreto de aniquilamento, princípio de ruína e decadência, o começo do fim e, foi esse impulso à moral que causou a morte da tragédia, o socratismo da moral, da dialética, da ponderação e da serenidade do homem. O conhecer e o valorar impostos pelo modelo socrático têm a pretensão de dominar a esfera estética, mas não alcança plenamente seu objetivo, haja vista que os discursos literários continuam a explorar o campo dionisíaco como chamado por Nietzsche.

Se, segundo Nietzsche (1991), a invenção do conhecimento como instrumento dos mais fracos marcou o início da decadência grega e; conforme o mesmo pensador alemão em, *A Genealogia da Tragédia*, o mito trágico representou o ponto mais alto entre os gregos, devemos nos perguntar com este pensador: de onde viria a ‘tendência’ o ‘desejo horrível’, a sincera e acre inclinação dos primeiros helenos para o pessimismo, o mito trágico, a representação de tudo quanto há de terrível, de cruento, de misterioso, de aniquilante, de fatal no fundo de tudo quanto é vivo – donde viria a tragédia? Talvez mesmo da ‘alegria’, da força, da saúde exuberante, do excesso de vitalidade (Cf. Nietzsche: s.d. – a), como pode ser ilustrado pelo trecho a seguir: “Trabalhavam cantando e martelavam assoviando, com uma indiferença heróica, sem pensar no grande perigo que os ameaçava” (Caminha: s.d., p. 82).

Em, *A Origem da Tragédia*, Nietzsche tem no ‘trágico’ a primeira experiência do ser, e encontra o cristianismo como seu oposto; é que num mundo trágico não há redenção, entendida como salvação de um existente finito na sua finitude; há apenas o declínio de tudo aquilo que surgiu do fundo do ser na existência individualizada daquilo que se separou da corrente da vida universal. De fato, o mito grego na sua essência é negado pela constituição de sistemas religiosos que foram incorporados aos diversos sistemas sociais. O mundo da religião, como é

apresentado em *Grande Sertão: Veredas*, assume os contornos de uma visão panteísta da vida, aceitação de todas as crenças e nenhuma em particular, mas sempre na esperança da salvação e do auxílio de um ser superior:

(...) Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles (...) Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia (...) (Rosa: 2001, p. 32).

Oferece-nos a arte, em um de seus aspectos, a experiência da vida real, transportando-nos a situações que nossa pessoal existência não nos proporciona nem proporcionará jamais, situação de pessoas que ela representa, e assim, graças a nossa participação no que acontece a estas pessoas, ficamos mais aptos a sentir profundamente o que se passa em nós próprios (Cf. Hegel: 1983, p. 105). Não é possível nem necessário que cada indivíduo tenha todas as experiências da existência humana para conhecer e entender o homem na sua totalidade. A obra de arte literária enquanto expressão estética da vida transporta-nos aos mais recônditos caminhos dos sentidos e da concretude ôntica. É na visão trágica do mundo que se encontram confinadas a vida e a morte (o uno e o eterno retorno), a ascensão e a decadência de tudo quanto é finito: “Viver é muito perigoso ...” (Rosa: 2001, p. 32). O sentimento trágico da vida é antes a aceitação da vida, a jubilosa adesão ao horrível e ao medonho, à morte e ao declínio. A aceitação trágica mesmo do declínio da própria existência nasce do conhecimento fundamental de que todas as formas finitas são apenas ondas temporárias na grande maré da vida, de que o declínio do existente finito não significa a destruição pura e simples, mas o regresso ao fundo da vida do qual surgiram todas as coisas individualizadas:

O senhor ouvia, eu lhe dizia: o ruim com o ruim, terminam por as espinheiras se quebrar (...) O senhor rela faca em faca – e afia – que se raspam. Até as pedras do fundo, uma dá na outra, vão-se arredondinando lisas, que o riachinho rola (...) Deixa: bobo com bobo – um dia, algum estala e aprende: esperta (Rosa: 2001, p. 33).

O patético trágico alimenta-se do saber que “tudo é uno”. Vida e morte são irmãs gêmeas arrastadas num ciclo misterioso. Quando uma coisa sobe outra desce; enquanto se compõem formas, outras se desagregam; quando uma coisa vem à luz,

outra tem de se afundar nas trevas; no entanto, luz e trevas, formas sublimes e formas infernais, ascensão e declínio constituem apenas faces do mesmo espectro da vida. A luz dissipa a escuridão que esconde a luz em um constante ir e vir como expresso no discurso literário:

Se eu fosse filho de mais ação, e menos idéia, isso sim, tinha escapulado, calado, no estar da noite, varava dez léguas, madrugava, me escondia do largo do sol, varava mais dez, passava o São Felipe, as serras, as Vinte-e-Uma-Lagoas, encostava no São Francisco bem de frente da Januária, passava, chegava em terra cidadã, estava no pique. Ou me pegassem no caminho, bebelos ou hermógenes, me matassem? Morria com um bê de carneiro ou um áu de cão (...)
(Rosa, 2001, p. 200).

A estética tem de refletir sobre as verdades ontológicas presentes na produção literária superando as limitações das classificações desenvolvidas pela crítica, ora do ponto de vista do cânone literário, ora das argumentações filosóficas. Se na perspectiva destas, Platão em *A República*, empenha-se em rejeitar a arte e bani-la da sociedade por ser imitação falsa da realidade, Aristóteles vale-se dela para, com uma classificação arbitrária, fundamentar e justificar a divisão de classes:

(...) todas as artes imitam com o ritmo, linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. Como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole, necessariamente também sucederá que os poetas imitem homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto representava os homens superiores, Pauson, inferiores; Dionísio representava-os iguais a nós. A mesma diferença separa a tragédia da comédia; procura, esta, imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são (Aristóteles: 1973, pp. 443/4).

A filosofia ao falar de Metafísica, essência, existência, ontologia no maior nível possível de abstração tem o seu discurso validado como verdadeiramente filosófico. Todavia, se o discurso filosófico tiver por fundamento as esferas da política, linguagem, educação, libertação no contexto das camadas populares da sociedade, não alcançará o estatuto nominativo de filosofia. A classificação da tragédia e da comédia, a partir da classe social do indivíduo imitado, é altamente ideológica, uma vez que, não é pelo fato de imitar a classe social alta que uma obra é grande do ponto de vista estético. Essa classificação da obra a partir do grupo social que imita cria rótulos preconceituosos, como afirma o próprio Platão: “a vontade de fazer rir que sofreavas pela razão, no temor de granjear uma reputação de bufonaria, tu a expandes então, e quando lhe infundiste vigor, escapa-te às vezes que, entre teus familiares, te abandonas a ponto de te tornares autor cômico” (Platão: 1987, p. 237).

É possível que o pré-conceito platônico a respeito da comédia tenha contribuído com o pouco desenvolvimento desse gênero no período clássico da arte e, de modo particular, da literatura. Embora o fundador da “Academia” teça suas críticas direcionando-as, em alguns aspectos, para a comédia, não estabelece diferenças diretas entre o autor de tragédias e o autor de comédias; para ele, imitador é tudo a mesma coisa. O imitador procura o caráter irritável das pessoas, porque se presta a numerosas e variadas imitações. “É evidente que o poeta imitador não é levado por natureza a imitar o caráter tranquilo e prudente, sempre igual a si mesmo, porque não é fácil de imitar. Ao contrário, é levado ao caráter irritável e diverso, porque é fácil de imitar” (Platão: 1987, p. 234).

O humorista que imita o membro de outra cultura está manifestando seu estado de consciência e sua relação com o outro eu que não eu (*alter*), sendo que sua intenção é política e não lúdica ou de busca de prazer. Importante destacar o aspecto sério que possui, por exemplo, a obra *Grande Sertão: Veredas*, pois toda a narrativa pauta-se no conhecer e reconhecer o agir das personagens, sendo que não é possível encontrar no texto de Guimarães Rosa trechos que evidenciem uma tendência cômica. O riso é um elemento inexpressivo na narrativa do autor mineiro, e mesmo com toda a teoria mimética de Aristóteles as personagens comportam-se como representantes de uma vida real constituída por altos e baixos, alegrias e sofrimentos, mas nunca pessoas ridículas merecedoras da crítica do riso. Bérqson desenvolve sua teoria sobre o riso na mesma linha platônica, isto é, ele vê o riso pelo prisma da rigidez e dos automatismos corporais:

(...) não é a mudança brusca de atitude o que ocasiona o riso, mas o que há de involuntário na mudança, é o desajeitamento. Só começamos a ser imitáveis quando deixamos de ser nós mesmos, isto é, só se pede de nossos gestos o que eles têm de mecanicamente uniforme e, por isso mesmo, de estranho a nossa personalidade viva. Imitar alguém é destacar a parte do automatismo que ele deixou introduzir-se em sua pessoa (Bérqson: 1983, pp. 14 e 25).

Aristóteles não vê a imitação em si como algo negativo; o negativo ou a inferioridade estão determinados pelo tipo de sujeitos imitados: “a poesia toma diferentes formas, segundo a diversa índole particular dos poetas. Os de mais alto ânimo imitam ações nobres e das mais nobres personagens; e os de mais baixas inclinações voltaram-se para as ações ignóbeis, compondo, estes, vitupérios, e aqueles, hinos e encômios”

(Aristóteles: 1973, p. 445). Se, em Platão, não se estabelece diferença entre tragédia e comédia, e aquilo que copia o imitador é a fragilidade de qualquer pessoa, em Aristóteles a mesma fragilidade ou torpeza – ou rigidez, como a classifica Bérghson – é atribuída a uma classe social particular, a baixa: “a comédia é imitação do homem inferior – escravo – não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto a aquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente” (Aristóteles: 1973, p. 447). Os “imitadores”, artistas ou filósofos, invertem o quadro dos sujeitos imitados (criticados), justamente quando levam a comicidade e a relação do Ser racional a confrontá-la com aqueles que seriam superiores política e ideologicamente, sendo que essa inversão do estado dos sujeitos já implica certo nível de engajamento, seja qual for a tendência do mesmo.

“A tragédia é a imitação dos homens superiores, de ações de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e apresentada por atores que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (Aristóteles: 1973, p. 447). A opção por uma classe ou grupo social representa o engajamento do artista. Isso não quer dizer que o artista proveniente da classe baixa tente reproduzir seu próprio mundo. Seu engajamento com a classe alta, na verdade, não constitui senão o engajamento consigo mesmo na luta pela sobrevivência. Se os pintores medievais pintavam para a elite da sociedade, era porque essa elite os sustentava mediante o sistema do mecenato. A opção do artista nem sempre depende dele, por estar sujeito às condições socioeconômicas de existência. No caso de João Guimarães Rosa, por exemplo, que não era um autor que dependesse da sua produção artística para sobreviver por pertencer a uma elite intelectual e profissional (Médico), sua obra principal, *Grande Sertão: Veredas*, embora falando de pessoas do povo, com temáticas que retratam o cotidiano de um momento histórico e geográfico, de forma alguma pode ser considerada uma obra destinada a um leitor médio, pelo contrário, é um livro que exige um alto nível de conhecimento e disciplina acadêmica para poder “enfrentá-lo”.

A poética horaciana concebe o gênero literário como conformado por uma determinada tradição formal, na qual avulta o metro; por certa temática e por um nível de relação que, em função dos fatores formais e temáticos, se estabelece com

os receptores. O poeta, segundo Horácio, deve adotar, em conformidade com os temas tratados, as convenientes modalidades métricas e estilísticas. A infração desta norma, que em termos de gramática do texto poderíamos considerar como reguladora da coerência textual desqualificaria radicalmente o poeta. Em particular, não se deve expor um tema cômico em versos de tragédia, nem, por outro lado, se deve exprimir um tema trágico em versos próprios da comédia, isto é, que cada gênero bem distribuído ocupe o lugar que lhe compete. Horácio concebia os gêneros literários como entidades bem diferenciadas entre si, configuradas por distintos caracteres temáticos e formais, devendo o poeta cuidar de mantê-los separados evitando qualquer hibridismo entre gêneros (Cf. Silva: 1996, p. 347).

A perspectiva poética de Horácio, em face das tendências literárias contemporâneas, apresenta-se como anacrônica. *Grande Sertão: Veredas*, constitui a anti-poética horaciana, haja vista que o autor transgride todos os preceitos formais dos diferentes gêneros literários e até dos estilos de época, já que falando do povo constrói uma grande obra literária; utilizando uma linguagem popular, alcança um alto nível de estilização; representa a tragédia da vida com profundo lirismo, passando de um sentimento épico à banalidade hodierna; pertencendo temporalmente ao modernismo, encontram-se, em Guimarães Rosa, traços do classicismo, barroco, romantismo, realismo, simbolismo; estruturalmente a obra segundo a classificação kunderiana é um romance com elementos históricos, filosóficos, sociológicos, antropológicos, psicológicos, místicos, lingüísticos de surpreendente profundidade.

Não é a filosofia a que dá base para a construção dos discursos literários, pois: “a filosofia desenvolve seu pensamento num espaço abstrato, sem personagens, sem situações” (Kundera: 1988, p. 31). Ao contrário, a estética como determinante da forma e do conteúdo da criação literária, é sempre o sintoma de uma laceração entre o interior e o exterior, significativa de uma diferença essencial entre o eu e o mundo, de uma não adequação entre a alma e a ação. A paixão é a vida pré-determinada pela razão para a perfeita adequação de si próprio e, a partir da loucura, falam os sinais enigmáticos, mas decifráveis de uma força transcendente que, de outro modo, ficaria fadada ao silêncio:

(...) Assim eu ouvi, era tão singular. Muito fiquei repetindo em minha mente as palavras, modo de me acostumar com aquilo. E ele me deu a mão. Daquela mão eu recebi certeza. Dos olhos. Os olhos que ele punha em mim, tão externos, quase tristes de grandeza. Deu alma em cara. Adivinhei o que nós dois queríamos – logo eu disse: - ‘*Diadorim... Diadorim!*’ – com uma força de afeição. Ele sério sorriu. E eu gostava dele, gostava, gostava (...) (Rosa: 2001, p. 172).

A topografia transcendental do espírito helênico é essencialmente diferente da nossa, já que para os gregos o espírito humano parte em busca de aventuras e as vive, ignora o tormento efetivo da busca e o perigo real da descoberta; nunca se põe em jogo; não sabe ainda que pode perder-se e não imagina nunca que lhe é necessário procurar-se. Tal é a idade da epopéia e não é o caso das personagens romanescas como as que aparecem em *Grande Sertão: Veredas*, cheias de incertezas, em constante transformação operada pela instabilidade da própria vida “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo quando vier, que venha armado! (...) O senhor sabe: o perigo que é viver ...” (Rosa: 2001, p. 35). Como afirma Kundera (1988), o círculo metafísico no centro do qual vivem os gregos é mais estreito do que o nosso; é por isso que lá nunca poderíamos encontrar o nosso lugar; descobrimos que o espírito é criador e é por isso que para nós os arquétipos perderam definitivamente a sua evidência objetiva.

Do mesmo modo que a realidade da essência traiu a perda da sua pura imanência irrompendo na vida e engendrando-a simultaneamente, é na filosofia que, pela primeira vez essa perspectiva problemática da tragédia se manifesta e se torna problema. O dever ser mata a vida e o herói trágico cinge os atributos simbólicos da vida. Contrariamente as personagens da epopéia devem viver sob pena de arruinar o próprio elemento que as apóia, as alimenta e as circunda. O verso da tragédia é cortante e duro; isola e cria distância; veste os heróis com toda a profundidade que implica para eles uma solidão nascida da forma; não deixa subsistir entre eles outras relações que não sejam as da luta e do aniquilamento. Esse verso nunca permite, como acontece na prosa romanesca, que se instaure um entendimento puramente humano e psicológico entre as personagens; nunca permite que, por vaidade psicológica, a alma tente sondar os seus abismos e que se admire a si mesma com complacência no espelho de sua própria profundidade. O verso do romance, contrariamente do trágico, despe as personagens das couraças mais íntimas mostrando a força e a fragilidade convivendo no mesmo recinto que é a existência humana:

O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima (...) As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu – que nem queria levantar os pés do chão (...) Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças.” (Rosa: 2001, pp. 132/3).

Os discursos sobre a obra de arte mudam radicalmente de uma época para outra, e é isso que encontramos ao observar o tipo de análise que na antiguidade grega era feita a respeito da natureza e a finalidade da obra de arte em que havia diversas formas de valorização da mesma. A estética não superou ainda as dicotomias que afetam suas concepções como, por exemplo, as noções de arte pela arte *versus* arte engajada; arte como conhecimento *versus* arte como simples instrumento de lazer; arte como imanência por oposição à arte como transcendência; arte como elemento único *versus* arte como objeto de reprodução técnica etc. Autores como Todorov e Ingarden defendem que a arte literária seja estudada enquanto literatura, cujos componentes intrínsecos seriam dados pelas palavras e a disposição destas, com total independência da intencionalidade do autor, componentes psicológicos do leitor, e fontes de informação que serviram de instrumento para a produção do texto.

Autores ligados à Escola da Frankfurt afirmam que a obra de arte se realiza enquanto engajamento, sem este a obra seria simples formalidade carente de sentido. Nesse aspecto houve a transformação da obra que era venerada como produto sublime e passara a ser vista como objeto de consumo. Como afirma Benjamin (1977), a arte não tem mais a capacidade de levar o homem a transcender-se, a satisfazer suas exigências de absoluto. Com a reprodução técnica o aqui e o agora característicos da obra de arte desaparecem ou, no mínimo, se desvalorizam, destruindo-se assim o que ele denominou de “aura”. O aqui e agora, além de implicarem na duração material da obra e na sua capacidade de testemunho histórico constitui sua legitimidade e originalidade.

A reproduzibilidade técnica acarreta outro tipo de percepção, por um lado atrofiadora da diferença e, por outro, dessacralizadora. Por sua vez, a própria necessidade de obras produzidas tecnicamente, possibilitada pelo desenvolvimento tecnológico, decorre de mudanças no processo de produção, que diminuem a capacidade de percepção do diferenciado, a ponto de atingirem o próprio caráter único da obra de

arte. Tecnicamente falando, a tendência da sociedade é a de aceitar tudo como sendo arte, embora existam grupos de resistência que negam aos produtos industrializados produzidos em série o caráter de arte.

Numa época dominada pelas indefinições, em que o princípio predominante que rege a produção artística parece ser a lei do mercado, a homogeneidade é fator preponderante na atividade da “ciência do belo”: belo, aliás, é um conceito que mudou radicalmente no decurso da história. As transformações na concepção do que é belo talvez estejam ligadas a mudanças de valores da sociedade. Esta aceita um padrão diferente de beleza, porque lhe é imposto e, a arte, não oferece algo distinto porque não lhe é exigido e, finalmente, os dois, arte e sociedade, são produto de um campo extrínseco a elas que são as esferas econômica e política. Torna-se de fundamental importância conhecer os processos de formação sócio-econômica, político e cultural e sua influência na mudança da concepção do estético. Nos tempos da reprodutibilidade tecnológica, embora a arte se encontre mais próxima e acessível ao consumidor, tornou-se algo muito distante enquanto comunicação – “a importante e correta ênfase na natureza comunicativa da arte erra quando esquece que toda grande obra existe também como incomunicabilidade, como frustração da comunicação” (Kothe: 1981, p. 95). Em contextos generalizados da sociedade moderna, parte da arte produzida não diz nada pela sua indizibilidade e incomunicabilidade inerente, mas porque o interlocutor não possui a preparação necessária para entender ou, então, não quer compreender o que a obra lhe tem a dizer e porque o próprio nível da obra que é reproduzida é de vacuidade.

O capitalismo avançado revelou autênticas possibilidades de libertação, que ultrapassam todos os conceitos tradicionais. Essas possibilidades suscitaram novamente a idéia do fim da arte. A libertação e a dessublimação que ocorrem na anti-arte se abstraem assim da realidade e a falsificam, porque lhe falta o poder cognitivo e incisivo da forma estética, são a mimese sem transformação. A colagem, a montagem e a deslocação não alteram este fato. A exibição de uma lata de sopa nada diz da vida do trabalhador que a produziu nem da de seu consumidor. A renúncia à forma estética não anula a diferença entre a arte e a vida – mas anula a que existe entre essência e aparência, na qual reside a verdade da arte e que determina o seu valor político (Marcuse, 1977, pp. 58/9).

O surgimento de novas ciências e a própria evolução tecnológica da sociedade, permitiram que Hegel elaborasse o conceito de “morte da arte”. Só que esta morte não tem o sentido de fim da existência, mas de ocaso. Este conceito representa um pôr-se, para, de novo, se reerguer em outro lugar e em outras circunstâncias. Esse

seria um processo natural e necessário para revitalizar a própria existência. O caso da arte é a possibilidade desta se reestruturar, em face das mudanças da sociedade, para poder continuar existindo. Pretendendo que a imitação constitua o fim da arte; que esta consista numa fiel imitação do que já existe; coloca-se a lembrança na base da produção artística e, assim, poder-se-ia pensar que a arte seria privada da liberdade e do poder de exprimir o belo. Todavia, a lembrança nunca é a reconstituição do mesmo: “Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso.” (Rosa: 2001, p. 200). No mundo romanesco, o ato de recordar nos permite trazer para o presente, um passado cheio de vivências, percepções confusas com maior ou menor exatidão e, inclusive reconstruir uma história meramente ficcional.

As qualidades radicais da arte, ou seja, sua acusação da realidade estabelecida e sua inovação da bela imagem, da libertação, baseiam-se nas dimensões em que a arte transcende sua determinação social e se emancipa a partir do universo real do discurso e do comportamento, preservando, no entanto, sua presença marcante. O mundo formado pela arte é reconhecido como uma realidade suprimida e distorcida de outra realidade existente. A lógica interna da obra de arte termina na emergência de uma razão diversa que desafia a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições sociais dominantes. Geneticamente a obra de arte literária se realiza por intermédio de uma transformação estética que é conseguida através de uma remodelagem da linguagem, da percepção e da compreensão do mundo, e da exposição das potencialidades reprimidas do homem e da natureza de modo a revelar a essência da realidade em sua aparência.

A obra de arte literária é essencialmente estética, e geneticamente o discurso literário caracteriza-se pela sua natureza complexa. A complexidade literária estriba na pluralidade das potencialidades inerentes ao fazer artístico. As discussões apresentadas ao longo deste capítulo buscaram reafirmar a nossa convicção de que há três níveis de conhecimento diferentes, porém complementares que são: o saber científico, o filosófico, e o estético. Se a estética é uma ordem gnosiológica específica da qual a obra literária é parte constitutiva, reiteramos a nossa compreensão da estética como um saber ontológico que expressa verdades que não podem ser manifestas pela ordem científica, nem pela filosofia.

A obra de arte literária não pode ser entendida como simples representatividade subjetiva de percepções particulares do mundo, assim como tampouco é aceitável a definição dogmática e peremptória de sentidos considerados absolutos. O saber estético se renova com a percepção consciente das mudanças que ocorrem em todas as esferas que envolvem o ser humano; e este cria obras e recria sentidos para os artefatos estéticos que estão a dizer tudo e não dizem nada, que são “uno” na pluralidade; e que como a metáfora do mar contém insondável profundidade na aparente superficialidade. Depois de abordar a estética como um dos elementos integrantes da tríade constitutiva da obra de arte literária trataremos, no capítulo seguinte, a epistemologia como segundo sustentáculo da obra literária.

Capítulo III

LITERATURA E EPISTEMOLOGIA

Na nossa trajetória traçada até aqui foi abordada, no primeiro capítulo, a complexidade como um dos principais componentes da natureza da obra de arte literária. Partindo do fato de que o discurso literário é constituído por componentes formais, perspectivas de análise e estruturas genômicas com suas características próprias, resta acrescentar que o mesmo possui, também, uma estrutura triádica que lhe serve de base. No capítulo segundo foi apresentada a estética como o primeiro dos componentes do tripé em que se alicerça a obra literária e; neste capítulo abordaremos a epistemologia como sendo o segundo suporte em que se apóia a obra de arte literária.

A epistemologia como elemento constitutivo do tripé em que se alicerça a obra de arte literária não pode ser reduzida às teorias do conhecimento que surgiram entre os séculos XVI e XVIII, no interior da filosofia (empirismo, racionalismo e idealismo), embora essas linhas de pensamento forneçam elementos importantes para a compreensão do fenômeno estético. Entende-se aqui que o papel da epistemologia em quaisquer domínios em que seja chamada a intervir não é o de determinar dogmaticamente o que é certo ou errado, mas ajudar a construir os consensos de realidade e facticidade inerentes a cada contexto espacial e temporal. A verdade literária tanto quanto a científica e a filosófica isoladamente são carentes de valor absoluto. Todavia, o texto literário não pode ser reduzido a simples subjetividades, nem pretender que seu conteúdo seja imagem espelhada das ilusões do autor. Quando facticidade e subjetividade se fundem para gerar um dado híbrido de duplo alcance deparamo-nos com uma expressão da realidade que somente o saber expresso na forma estética consegue desvendar mediante a utilização da linguagem, seja qual for a variante desta que se escolher.

As diversas perspectivas de análise da obra literária conduziram à aproximação do fenômeno literário, de diversas ciências despertando, igualmente, o interesse de várias áreas do conhecimento – sociologia, psicologia, história, filosofia etc. – pelo campo literário. As pesquisas interdisciplinares ajudaram a constituir uma incipiente

área gnosiológica denominada de *Epistemologia Literária*. Esse campo de estudos encontra-se ainda em fase de estruturação e, por isso, não apresenta conceitos validados cientificamente, embora sejam utilizadas noções consagradas em outros domínios do conhecimento humano.

Não é nosso objetivo discorrer sobre epistemologia literária como um campo específico do saber, assim como tampouco entraremos no campo da epistemologia filosófica tradicional (empirismo, racionalismo, idealismo, pragmatismo etc.), nem abordaremos teorias cognitivas (gerativismo, construtivismo etc.). Objetivamos contribuir com a compreensão da natureza da obra literária e, nesse sentido, valemo-nos da epistemologia enquanto mecanismo de compreensão e articulação dos saberes transmitidos no discurso literário e que lhe são inerentes. A epistemologia como proposto aqui está direcionada para a compreensão da linguagem, pois, segundo a perspectiva heideggeriana: “A linguagem como quebra do silêncio ou a linguagem como λόγος mostra sempre uma referência interna e essencial com a verdade, no sentido de ἀλήθεια (descobrimento). Com isso demonstra-se que existe uma conexão, entre o encobrimento (o dar-se da verdade) e a linguagem” (Heidegger: 2007, p. 128).

A Epistemologia vem ganhando força nas últimas décadas, sendo apresentada como uma ciência autônoma que, com critérios filosóficos, consegue mostrar aquilo que o entendimento humano pode conhecer em todos os domínios de abrangência, eliminando a subjetividade e colocando limites inclusive a outras áreas da própria filosofia como a Hermenêutica. Reconhecendo a Epistemologia como atividade diacrônica passível de ser encontrada no campo literário, reconhece-se que ela evolui juntamente com a sociedade, adaptando-se às novas exigências do homem, ajudando-o a interagir com os contextos que cada espaço e tempo vão desvendando. Nesses contornos, torna-se possível falar de uma epistemologia literária como campo relativamente novo que aponta para uma evolução da ciência literária que, por intermédio da hermenêutica nos ajuda a desvendar os diferentes panoramas literários nos diversos períodos humanos, assim como nos mostra a função daqueles no processo de conhecer e valorar pela utilização de instrumentos próprios de cada época.

Por trás da óbvia multiplicidade das aparências do mundo e da pluralidade das faculdades e das capacidades humanas existe uma unidade. Essa unidade expressa na autonomia das atividades espirituais²⁸ implica que estas não são condicionadas, de forma que nenhuma das exigências da vida ou do mundo lhes é diretamente correspondente. A mera tranqüilidade não apenas produz atividade espiritual, pois a premência do pensar enquanto necessidade da razão termina por silenciar as paixões e não o contrário. Todavia, a teoria kantiana sobre a autonomia das atividades espirituais e as paixões humanas parece ser aplicável em um âmbito de racionalidade parcial e não em um campo em que se inclua a totalidade da natureza humana; pois, como concorda o próprio Kant, a moralidade, por exemplo, não é em absoluto natural ao ser humano, mas, antes, um produto da educação, sendo que esta constitui um processo de anulação das vontades naturais do homem. A afirmativa kantiana pode ser ilustrada, em termos literários, mediante o trecho a seguir em que se descreve a natureza humana quando não foi moldada por processos de educação e cultura específicos:

Era-lhe impossível abandonar o grumete; e agora principalmente, agora é que esse amor, essa obsessão doentia redobrava com uma força prodigiosa impelindo-o para o outro, acordando zelos que pareciam estagnados, comovendo fibras que já tinham perdido antigas energias. O Bom-Crioulo da corveta, sensual e uranista, cheio de desejos inconfessáveis, perseguindo o aprendiz de marinheiro como quem fareja uma rapariga que estréia na libertinagem, o Bom-Crioulo erotômico da Rua da Misericórdia, caindo em êxtase perante um efebo nu, como um selvagem do Zanzibar diante de um ídolo sagrado pelo fetichismo africano – ressurgia milagrosamente (Caminha: s.d. p. 136).

A lógica formal estabelece as condições de conformidade do pensamento consigo mesmo. Não visa, então, as operações intelectuais do ponto de vista de sua natureza, que são competência da Psicologia, mas do ponto de vista de sua validade intrínseca, quer dizer, de sua forma. Todavia, o ato de conhecer não se restringe às percepções internas e externas, e muito menos às condições formais em que certos fenômenos se apresentam ao espírito humano. O saber científico e o filosófico exigem rigor na exposição de suas informações; porém, o saber estético tem na estruturação formal um simples instrumento que ajuda a desvendar saberes de outras ordens, mas que não constituem condição necessária da validade do seu discurso, a final, a indizibilidade também faz parte do universo Estético ou; “a

²⁸ Utilizamos a noção de espírito não no sentido do cristianismo, nem do cartesianismo, mas conforme a teoria buberiana segundo a qual o espírito não está no “eu” nem no “tu”, senão que é determinado pela teia de ações que se constroem entre os sujeitos “em relação”.

importante e correta ênfase na natureza comunicativa da arte erra quando esquece que toda grande obra existe também como incomunicabilidade, como frustração da comunicação” (Kothe: 1981, p. 95).

– Ah! gemeu com um grito de dor. – Pe... pe... pelo amor de... de... de Deus, seu... seu... seu comandante! – Vamos, vamos!... Seguiram-se as outras chibatadas implacáveis, brutais como cáusticos de fogo, caindo uma a uma, dolorosamente, no corpo franzino do marinheiro. Ele não teve jeito senão suportá-las todas, uma a uma, porque de nada lhe serviam os gritos, as súplicas e as lágrimas... – Hei de corrigi-los, bradava o comandante, aceso em súbita cólera, mal-humorado sob a luz ardentíssima do meio-dia tropical. – Hei de corrigi-los: corja! Nenhum frêmito de comoção na marinhagem, testemunha habitual daquelas cenas que já não logravam produzir efeitos sentimentais, como se fora a reprodução banal de um quadro muito visto (Caminha: s.d. p. 19).

A citação anterior poderia ser lida como simples invenção de um espírito criativo. No entanto, basta um olhar na biografia do autor antes mencionado para perceber que há um conhecimento de uma realidade que nem sempre se torna conhecida pela sociedade: “órfão, ainda menino, foi trazido para o Rio por seu tio, que o matriculou na Escola da Marinha onde, como estudante, aos 19 anos, lançou um manifesto contra a lei da chibata na Marinha”²⁹. O trecho anterior mostra-nos que em muitos casos, o indizível, torna-se o objeto de comunicação na obra de arte literária. Todavia, essa perspectiva de análise surge com ar de validade quando se está de posse de prototextos e registros historiográficos que permitem que seja feita uma hermenêutica do texto dentro de um universo determinado de leituras possíveis.

As perspectivas da análise de uma obra literária não obedecem a fatores individuais e circunstanciais, mas, antes, representam posicionamentos que emergem de determinados grupos sociais em dados momentos históricos. “Considerar a arte apenas como conhecimento é unilateral, pois desconhece que a arte também é diversão. A unilateralidade de encarar a arte apenas como conhecimento já se torna hoje um erro necessário para compensar, polemicamente, a visão dominante da arte como diversão e que acaba aniquilando-a como arte” (Kothe: 1981, p. 14). Interessa a esse respeito dialogar com Pierre Macherey quando retoma os escritos de Lênin mostrando que nem Marx, nem Engels manifestaram interesse expresso em algum estudo, a respeito da arte, ficando assim a literatura parcialmente sacrificada:

²⁹ Trecho citado na orelha do livro *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, em que é apresentada uma breve biografia do autor.

C'est pourquoi les écrits que Lénine consacra à Tolstoï, dans les dernières années de la vie de l'écrivain et au moment de sa mort, constituent, dans l'histoire du marxisme scientifique, une oeuvre *exceptionnelle*. C'est la première fois, et l'une des rares, qu'un dirigeant politique et théoricien scientifique traite complètement un problème littéraire, sous une forme démonstrative, dans certaines limites³⁰ (Macherey: 1974; pp. 125/6).

O autor francês chama a atenção para a necessidade de se reconstruir completamente a análise dos textos críticos de Lénin a partir de um novo ponto de vista, já que: "l'analyse d'une oeuvre littéraire ne peut pas se contenter des concepts scientifiques qui servent à décrire le processus historique, ni de concepts idéologiques"³¹ (Macherey: 1974, p 141). A crítica de Lénin a Tolstoi ilustra bem que a obra literária carrega em si saberes de diversa natureza e que não há leituras finais, nem verdades absolutas no texto literário. Este pode refletir dados de circunstâncias históricas e biográficas, no entanto, serão informações referenciais e credibilizadoras, porém, não a expressão última da obra.

Como foi dito anteriormente, em referência à obra *Bom Crioulo*, dentro de um processo hermenêutico e com a ajuda de prototextos, pode-se deduzir certa analogia entre a vida do autor e algumas passagens de sua obra. Igualmente é preciso ressaltar que não se pode atribuir valor estético e epistemológico a uma obra segundo a concepção de Lénin de que o escritor que parte da realidade histórica e da ideologia é um artista de grande talento que produz com muito destaque (Cf. Macherey: 1974, p. 141). Esses são critérios arbitrários de valorização da obra de arte literária que reduzem o potencial de conhecimento possível que a obra, independentemente do autor, ou das leituras institucionalizadas, pode transmitir ao leitor de espaços e tempos diferentes.

Macherey mostra que os artigos sobre Tolstoi, produzidos por Lénin, introduzem certo número de conceitos que elucidam e justificam seus pontos de vista, podendo ser esses conceitos a base de uma crítica científica; mas a dificuldade que se vislumbra é que Lénin pratica os problemas de justificação teórica sem os juntar a uma teoria da literatura, contrariamente da forma como o faz com os conceitos de

³⁰ (ficando assim a literatura parcialmente sacrificada) É porque os escritos que Lénin consagra a Tolstoi, nos últimos anos de vida do escritor e no momento de sua morte constituem, na história do marxismo científico, uma obra *excepcional*. É a primeira vez, e uma das raras, que um dirigente político e teórico científico trata completamente um problema literário, sob uma forma demonstrativa, dentro de certos limites. (Tradução da minha autoria).

³¹ A análise de uma obra literária não se pode ater aos conceitos científicos que servem para descrever o processo histórico, nem a conceitos ideológicos. (Tradução da minha autoria).

crítica científica. Todavia, mesmo sem referências diretas a uma teoria da literatura, os conceitos de crítica literária em que Lênin fala sobre Tolstói podem ser estudados fora de seu uso político (Cf. Macherey: 1974, p. 142). Temos, portanto, uma situação de complexidade em que a obra literária não é mais estudada enquanto produção estética e, sim, como formuladora de conhecimentos histórica e socialmente determinantes.

O mesmo fenômeno de vinculação da obra de Tolstói à história e à ideologia, feita por Lênin, o encontramos na “apropriação” do conteúdo de *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, no Brasil, por intermédio de estudos, já não de natureza política, mas de ordem sociológica em que se tenta explicar o funcionamento das instituições sociais, como é o caso da Marinha brasileira; ou, então, a formação cultural da sociedade brasileira, valendo-se para tanto do mecanismo de isolamento de determinados setores da população como negros, mulheres, homossexuais etc., mostrando o texto literário como sendo um espaço de expressão desses grupos sociais específicos.

Cabe ressaltar que noções como refletir (de reflexo), expressar, representar próprias da análise de sociologia da literatura presentes em estudos sobre *Bom Crioulo*, têm equivalência com as noções desenvolvidas a respeito da abordagem que Lênin faz de Tolstói, pois: “les concepts critiques dans lesquels s’est cristallisée essentiellement l’efficacité de ces articles sont ceux de *miroir*, de *reflet*, et *d’expression*. Lénine nous dit, et c’est cela sa définition de la littérature: l’oeuvre est un miroir”³² (Macherey: 1974, pp. 142/3). O conhecimento que o texto literário transmite tem validade enquanto referência, pois, os dados que emergem da obra não estão aí por eles mesmos, senão que são resultantes de um processo perceptivo. A obra literária, da mesma forma que o espelho, não se move e não faz uma escolha premeditada da imagem que quer refletir. Portanto, aquilo que nos vêm como expressão de algo, na obra literária (ou no espelho), parece tão evidente que se torna incapaz de refletir a imagem exata. Esse fato nos coloca diante do fenômeno da pluralidade de perspectivas de análise possíveis na obra literária, sendo que a finalidade desta não é transmitir um saber específico, embora o faça com ou sem a premeditação do autor.

³² Os conceitos críticos em que se cristaliza essencialmente a eficácia desses artigos são os de espelhar, refletir e de expressão. Lênin nos diz e é essa sua definição de literatura: a obra é um espelho. (Tradução da minha autoria).

Em effet le rapport du miroir à l'objet qu'il réfléchit (la réalité historique) *est partiel* : le miroir opère un choix, sélectionne, ne réfléchit pas la totalité de la réalité qui lui est offerte. Ce choix ne s'opère pas au hasard, il est caractéristique, et doit donc nous aider à connaître la nature du miroir. Nous savons déjà les raisons d'un tel choix : par son rapport personnel et idéologique à l'histoire de son temps, Tolstoï ne peut avoir d'elle qu'une vue incomplète. (...) Si l'oeuvre est un miroir, ce n'est certainement pas par la vertu d'un rapport manifeste à la période « reflétée ». (...) Ce qu'on verra dans le miroir de l'oeuvre n'est pas exactement ce que Tolstoï, lui-même et comme représentant idéologique, a vu. L'image de l'histoire dans le miroir ne sera donc pas un reflet au sens strict d'une reproduction. D'ailleurs nous savons qu'une telle reproduction est impossible. Que l'époque soit en elle-même reconnaissable à travers l'oeuvre de Tolstoï ne prouve pas que Tolstoï l'ait véritablement *connue*³³ (Macherey : 1974, p. 143).

Acompanhando o texto de Macherey é possível afirmar que, assim como Tolstoi por sua ligação pessoal e ideológica com a história de seu tempo, não pode possuir dele mais do que uma visão incompleta; da mesma forma Adolfo Caminha embora espelhando fatos de seu tempo, não conseguirá uma apreensão total da realidade de sua época. No entanto, o que está em questão não é a capacidade do autor de exprimir certos saberes em sua plenitude; mas, o fato da obra literária ser depositária de um conjunto de saberes, que lhe são inerentes, independentemente da intencionalidade do autor. O trecho a seguir: “Abandoná-lo, por quê? Por que era negro, porque fora escravo? Tão bom era ele quanto o imperador!...” (Caminha: s.d., p. 163), leva-nos a questionar se Caminha tinha a intenção e a consciência de que se tornaria um ícone na luta contra o racismo e a defesa da liberdade de escolha sexual como aconteceu a partir da década de 1960, no Brasil. O que o autor sabia e sua intenção particular torna-se irrelevante diante da consciência dos saberes gerados pela obra, em cada tempo presente em que ela é atualizada através das apreensões dos diversos leitores.

Ao mostrar que a epistemologia é um dos alicerces estruturantes do tripé em que se funda a obra de arte literária, e que particularmente a epistemologia literária constitui um mecanismo de compreensão e articulação dos saberes de diferente ordem que

³³ De fato, a afinidade do espelho com o objeto que ele reflete (a realidade histórica) é parcial: o espelho executa uma escolha, seleciona, não reflete a totalidade da realidade que lhe é oferecida. Essa escolha não é feita ao acaso, é peculiar, e deve, por conseguinte, nos ajudar a conhecer a natureza do espelho (ou, no caso, a obra). Nós conhecemos de antemão as razões de tal escolha: por sua ligação pessoal e ideológica com a história de seu tempo, Tolstoi não pode ter dele mais que uma visão incompleta. (...) Se a obra é um espelho, ela certamente não o é em virtude de uma afinidade manifesta com o período “refletido”. (...) O que alguém capta no espelho da obra não é exatamente aquilo que Tolstoi, ele-mesmo e como representante ideológico viu. A imagem da história no espelho não será, portanto, estritamente uma reprodução. De outro lado, nós sabemos que tal reprodução é impossível. Que a época seja em si mesma reconhecível por intermédio da obra de Tolstoi não prova que Tolstoi a tenha conhecido verdadeiramente. (Tradução da minha autoria).

se encontram presentes no discurso literário; vem à tona o fato de que um texto pode ser coerente com a realidade fática (verdadeiro) no seu conteúdo, mas ininteligível do ponto de vista de sua estruturação sendo que, a inteligibilidade no ato da comunicação é um componente fundamental para que se opere o objetivo pretendido. Por tal razão se torna fundamental seguir os procedimentos inerentes ao raciocínio, independentemente do nível de conhecimento que se pretenda alcançar: estético, científico ou filosófico. Do ponto de vista da lógica há três operações intelectuais especificamente diferentes, mas que constituem uma cadeia necessária na construção do discurso:

- Apreensão, isto é, conceber uma idéia:

(...) E vinha-lhe à imaginação o pequeno com os seus olhinhos azuis, com o seu cabelo alourado, com as suas formas rechonchudas, com o seu todo provocador. (...) ninguém lhe tirava da imaginação o petiz: era uma perseguição de todos os instantes, uma idéia fixa e tenaz, um relaxamento da vontade irresistivelmente dominada pelo desejo de unir-se ao marujo como se ele fora do outro sexo, de possuí-lo, de tê-lo junto a si, de amá-lo, de gozá-lo!... Ao pensar nisso Bom-Crioulo transfigurava-se de um modo incrível, sentindo ferrear-lhe a carne, como a ponta de um agulhão, como espinhos de urtiga brava, esse desejo veemente – uma sede tantálica de gozo proibido, que parecia queimar-lhe por dentro as vísceras e os nervos... (Caminha: s.d., pp. 41/2).

- Julgar, isto é, afirmar ou negar uma relação entre várias idéias.

(...) E agora, como é que não tinha forças para resistir aos impulsos do sangue? Como é que se compreendia o amor, o desejo da posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo, entre dois homens? Tudo isto fazia-lhe confusão no espírito, baralhando idéias, repugnando os sentidos, revivendo escrúpulos. – É certo que ele não seria o primeiro a dar exemplo, caso o pequeno se resolvesse a consentir... Mas – instinto ou falta de hábito – alguma coisa dentro de si revoltava-se contra semelhante imoralidade que outros de categoria superior praticavam quase todas as noites ali mesmo sobre o convés... (...) Caía em si, arrependido e frio, escrupulizando as cousas, traçando normas de proceder, enchendo-se de uma ternura por vezes lânguida e piedosa – o olhar erradio no azul inconsútil (Caminha: s.d., pp. 42/3).

- Raciocinar, isto é, de dois ou mais juízos dados, tirar outro juízo que decorre destes, necessariamente.

Instintivamente seu olhar procura o pequeno, acendia-se num desejo sôfrego de vê-lo sempre, sempre, ali perto, vivendo a mesma vida de obediência e de trabalho, crescendo a seu lado como um irmão querido e inseparável. Por outro lado estava tranqüilo porque a maior prova de amizade Aleixo tinha lhe dado a um simples aceno, a um simples olhar. Onde quer que estivessem haviam de se lembrar daquela noite fria dormida sob o mesmo lençol na proa da corveta,

abraçados, como um casal de noivos em plena luxúria da primeira coabitação... Ao pensar nisso, Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo pederasta... Agora compreendia nitidamente que só no homem, no próprio homem, ele podia encontrar aquilo que debalde procurara nas mulheres. (...) E o mais interessante é que “aquilo” ameaçava ir longe, para mal de seus pecados... Não havia jeito, senão ter paciência, uma vez que a “natureza” impunha-lhe esse castigo. Afinal de contas era homem, tinha suas necessidades, como qualquer outro (...) Se os brancos faziam, quanto mais os negros! É que nem todos têm força para resistir: a natureza pode mais que a vontade humana... (Caminha: s.d., pp. 62/3).

A estruturação lógica do discurso literário, como vista nos três passos anteriores, é a mesma de qualquer ordem discursiva permitindo que o texto seja inteligível, de modo a permitir que seus leitores possam desvendar os conhecimentos que a razão humana vai descobrindo e construindo a partir das vivências do homem nos espaços e tempos em que a obra é atualizada. O conhecimento vai sendo construído mediante processos de linguagem, sendo que esta se manifesta de formas diversas como a linguagem verbal, numérica, semiológica etc. Todo saber é manifesto por diversas expressões de linguagem que, por sua vez, reveste-se de uma incapacidade de comunicar todo o pensamento de uma só vez, pois segundo Heidegger:

(...) o silêncio parece com fechamento e, no fundo, é justo o contrário, à medida que e enquanto for de sua própria essência. Nestes termos, o silêncio se torna o *acontecimento* daquele *calar-se originário da presença humana*, a partir do qual o silêncio, isto é, a totalidade do sendo³⁴, em cujo seio está a presença humana, vem a linguagem. E, assim, a palavra não é uma cópia ou decalque das coisas, mas justamente a elaboração que contém e retém em si a abertura recolhida e tudo que nela se oferece e patenteia (Heidegger: 2007, p. 123).

A literatura tem na linguagem um dos instrumentos que possibilitam o ato de revelar os conhecimentos que se acumulam nas diversas áreas de exploração do mundo. Lembrando a assertiva heideggeriana de que “quem tem e quer calar-se, deve – como dizemos – ‘ter algo a dizer’” (Heidegger: 2007, p. 122); pode-se retomar o sentido próprio do discurso literário de dizer pelo não dito ou, tornar presente por ausência ou, ainda, expressar por intermédio dos atos perlocucionários em que “o silêncio se nos apresenta como a abertura concentrada para a afluência soberana do sendo em sua totalidade” (Heidegger: 2007, p. 125). A obra de arte literária na sua âncora epistemológica dispõe os diversos tipos de argumentos produzidos que

³⁴ Heidegger na sua principal obra intitulada *Ser e Tempo* utiliza o conceito Da-Sein (Ser-Aí) para referir-se ao ser humano que pela consciência sai da ordem entitativa para transformar-se no “Ser”. Em *Ser e Verdade* o autor alemão utiliza a noção de “sendo” como referência ao homem enquanto existente no estado do “Ser” e não “estando” como simples “ente” (coisa).

“têm relação não apenas com os modos e meios de aquisição do conhecimento, mas, também, com questões que dizem respeito à natureza básica da realidade física, à capacidade que a inteligência humana tem de aprendê-la, bem como ao alcance e aos limites da conjectura racional” (Norris: 2007, p. 60), em diversas áreas especulativas do pensamento.

A sedução que a palavra tem exercido sobre os pensadores e o interesse que estes têm mostrado por ela é muito antiga. As grandes discussões desenvolvidas no ocidente têm tido como âncora a linguagem (o discurso). A preocupação com o discurso remonta às origens mesmas da filosofia, podendo até afirmar-se que toda a história cultural do ocidente tem sido realizada em torno da “palavra” segundo um critério de valorização superior e outro inferior. O primeiro conduz o fio regulador dos grandes momentos do pensar greco-cristão em que ressoa o eco de Parmênides “*a palavra é tudo*”. O próprio cristianismo apresenta a origem do processo criador na “palavra”: *No princípio era o verbo (...) Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito* (Jo. 1,1-3). Mas, sem lugar a dúvidas, quem demonstra um interesse filosófico mais direto pela linguagem é Aristóteles ao construir as normas do “reto falar” na sua lógica formal (*Organon*).

As regras aristotélicas no decorrer do tempo têm perdido funcionalidade, já que a suposta liberdade de expressão defendida por setores dentro da Lingüística postulam que o importante é fazer-se entender sem importar as regras formais. Essa atitude tomou conta de uma lingüística “de vanguarda” que, por “defender a fala do povo”, despreza quaisquer formalismos da gramática normativa ou da linguagem formal, sem levar em consideração, por exemplo, os estudos de Foucault sobre a gramática universal e gramática comparada, desenvolvidos em *As Palavras e as Coisas*. Tal atitude, por sua vez, na Literatura, tem levado a que a mesma assuma formas que apelam para uma liberdade temática, estilística e estrutural que, em alguns casos se manifesta como processo evolutivo e, em outros como fatal conseqüência de um período de decadência cultural que se manifesta na criação artística.

O segundo critério de valorização da palavra, o inferior, aparece em épocas em que a cultura entra em crise com a proliferação de sistemas cépticos. Estes são, em última instância, cepticismo da palavra, pois segundo Górgias “*não há verdade, e se*

existisse, não poderia ser conhecida, e embora se pudesse conhecer, não se poderia comunicar” (Hirschberger: 1988, p. 25). Podemos dizer que o Nominalismo constitui um desses grandes momentos de crise de época (cristianismo medieval) em que as mudanças na linguagem implicam em transformações de natureza perceptiva (estética), cognitiva (epistemológica), atitudinal (ética), sendo que, por sua vez, essas transformações incidem sobre a evolução lingüística. O momento atual que se apresenta como o de maior apogeu da comunicação na história da humanidade tem se mostrado, na verdade, como um período de grande incomunicabilidade e isolamento humano na redoma dos sistemas de informação.

Do ponto de vista epistemológico, duas teorias têm se mostrado antagônicas em suas concepções de verdade, sendo elas: a teoria descritivista, legada por Frege e Russell e; a teoria causal da referência, de Saul Kripke. Segundo a primeira: “nós selecionamos referentes (objetos ou pessoas) mediante um feixe de atributos descritivos que servem para especificar e, conseqüentemente, para individualizar só e unicamente aqueles objetos e pessoas designados. Daí deriva a máxima fundamental de Frege segundo a qual ‘o significado determina a referência’, ou seja, na medida em que os nomes próprios referem alguma coisa, eles o fazem em virtude de nossa compreensão dos critérios descritivos relevantes” (Norris: 2007, p. 60). A perspectiva da teoria descritivista, quando aplicada à análise literária, leva a que as referências do texto literário sejam consideradas únicas e válidas enquanto descrição de um fato historicamente determinado, ou, ainda, como indicação de atributos exclusivos da(s) personagem(ns) invalidando, com isso, novas descobertas, outras abordagens e, leituras possíveis sobre a obra de arte literária: Bom-Crioulo, Ana Karenina, Ema Bovary, Sancho Pança etc., seriam o que referem no texto e mais nada.

Na segunda teoria, ou causal da referência, “Kripke sustenta que a referência foi fixada mediante um ‘batismo’ inaugural ou ato de nomear e, desde então, afirmou-se contra e através de todas as mudanças subseqüentes em nosso conhecimento de sua natureza, suas características de identificação, suas propriedades físicas, sua constituição micro-estrutural, e assim por diante” (Norris: 2007, p. 60). Nomear obras como *A divina comédia*, *A montanha mágica*, *Memórias de um sargento de milícias* etc., implica aceitar que estas constituem indicações singulares e necessárias que

se referem a um sujeito/objeto histórico que foi assim nomeado e cuja identidade foi fixada – de modo necessário – no momento de sua concepção. As compreensões passadas do texto literário não invalidam as verdades *a posteriori* da obra, de modo que: *Bom Crioulo* ou quaisquer obras literárias referem um texto produzido em determinado momento histórico com suas características. No entanto, novas percepções e descobertas a respeito da obra não a descaracterizam nem invalidam sua existência e as compreensões anteriores sobre ela.

A ciência da linguagem (Lingüística) segue seu desenvolvimento na mesma direção positivista de outras ciências no século XIX. “A escola dos neogramáticos, cingindo-se mais à realidade, fez guerra à terminologia dos comparatistas e notadamente às metáforas ilógicas de que se servia. Desde então, não mais se ousa dizer: ‘a língua faz isto ou aquilo’ nem falar da ‘vida da língua’ etc., pois a língua não é mais uma entidade e não existe senão nos que a falam” (Saussure: 1986, p. 12). Essa referência aos neogramáticos termina sendo contestada pelo próprio autor do *Curso de Lingüística Geral*, pois não vê na linguagem um simples elemento sincrônico que não possa ser abstraído do sujeito que fala. Tal fato acontece porque este quando registra seu ato locucionário perpetua uma ação lingüística incapaz de transmitir a totalidade de sentidos possíveis no presente da elocução ou no futuro quando novas leituras forem realizadas. Essa situação torna-se evidente na literatura mediante a fala que um autor atribui a suas diferentes personagens, já que as mesmas espremem somente recortes do todo conhecido, sendo assim preciso abstrair sentidos ocultos nos textos, por exemplo, como se pode deduzir de análises de expressões perlocucionárias³⁵.

O sujeito que “fala” (pratica atos locucionários) não possui a totalidade da linguagem e nem sequer de uma língua particular:

Se pudéssemos abarcar a totalidade das imagens verbais armazenadas em todos os indivíduos, atingiríamos o liame social que constitui a língua. Trata-se de um tesouro depositado pela prática da fala em todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade, um sistema gramatical que existe virtualmente em cada cérebro ou, mais exatamente, nos cérebros dum conjunto de indivíduos, pois a língua não está completa em nenhum, e só na massa ela existe de modo completo (Saussure: 1986, p. 21).

³⁵ Perlocucionário deriva de Perlocutório que é o nome dado “às funções da linguagem que não estão eliciadas diretamente no enunciado, mas que dependem inteiramente da situação da fala (‘elogiar, causar prazer, causar medo’). Por exemplo: uma interrogativa pode ter por objetivo não a obtenção de uma informação, mas fazer crer ao interlocutor que ele participa da decisão (falsa interrogativa)” (Dubois: 2001, p. 465).

Quando aplicada ao conhecimento literário, a verificação que resulta do ato de observar que “a linguagem tem um lado individual e um lado social, sendo impossível conceber um sem o outro e; que a cada instante ela implica, ao mesmo tempo, um sistema estabelecido e uma evolução: ela é uma instituição atual e um produto do passado” (Saussure: 1986, p. 16); não parece ser passível de críticas, dada a indução necessária da conclusão. No entanto, a distinção entre língua e fala gera uma controvérsia de natureza filosófica, pois, se “a língua não constitui uma função do falante: é o produto que o indivíduo registra passivamente; não supõe jamais premeditação, e a reflexão nela intervém somente para a atividade de classificação” (Saussure: 1986, p. 22), implica afirmar que a língua constitui um simples registro externo formalizado para efeitos de indexação do que o sujeito pensa, mas como conceber a língua independentemente da fala sem cair em contradição com a afirmação do próprio Saussure de que “a língua é um tesouro depositado pela prática da fala em todos os indivíduos pertencentes à mesma comunidade”? Se, de outro lado, “a fala, ao contrário da língua, é um ato individual de vontade e inteligência” (Saussure: 1986, p. 22), estaríamos negando a irremediável necessidade de estruturas que permitam dar sentido ao ato de fala que, por si só, independente da razão, não é inteligível. A vontade de comunicar pode acontecer pelo mutismo ou, pela utilização de outras formas de expressão. Todavia, o próprio autor francês parece desatar o nó desta questão no seguinte trecho:

O estudo da linguagem comporta, portanto, duas partes: uma, essencial, tem por objeto a língua, que é social em sua essência e independente do indivíduo; esse estudo é unicamente psíquico; Outra, secundária, tem por objeto a parte individual da linguagem, vale dizer, a fala, inclusive a fonação é psicofísica. Sem dúvida, esses dois objetos (língua e fala) estão estreitamente ligados e se implicam mutuamente; a língua é necessária para que a fala seja inteligível e produza todos os seus efeitos; mas esta é necessária para que a língua se estabeleça (Saussure: 1986, p. 27).

No estudo da lógica da linguagem entram os conceitos de verdade e falsidade que têm de dar seu veredicto em função de uma objetividade ou subjetividade, mas a função de um texto tem de ser tomada a partir da análise interpretativa que se faz do discurso estudado. Deparamo-nos aqui com um conceito aplicável a textos técnicos desprovidos de quaisquer possibilidades de dubiedade, ambigüidade ou polissemia, pois ao falar de interpretação teremos de diminuir as possibilidades de se alcançar uma objetividade padrão. A verdade da lógica diz respeito ao cumprimento das

regras de funcionamento da língua e, sendo assim, a verdade advinda de um argumento pode não ser compatível com a verdade estética, epistemológica e/ou ética de um texto, seja acadêmico ou literário, embora não se discuta a correção lingüística do discurso. Isso pode constatar-se no nível veritativo da obra de arte literária, do discurso científico e da retórica religiosa. Cada uma dessas ordens textuais aponta para uma verdade que não a da outra e, a linguagem utilizada, obedece a critérios diferentes, embora o valor artístico de um texto literário não seja definido somente pela forma, já que bem se pode fazer história na forma poética como fizeram Fernão Lopes com a “Crônica de Dom Pedro” e “Crônica de Dom João I”; Gomes Eanes Azurara com a “Crônica dos Feitos de Guiné” e; Rui de Pina com a “Crônica de Dom João II”, no período denominado de Crônica Palaciana, nos primórdios da Literatura Portuguesa.

Existe uma lógica da própria lógica que tem de julgar se as diretrizes dadas por esta, não dão espaço a erros dentro do que já está definido. A lógica do “ilógico” (sem explicação aparente), utilizada pela linguagem estética, é aquela que tenta dar corpo às coisas que não têm uma previsibilidade, como as categorias psíquicas e as alterações do percurso “normal” dos grupos sociais e do universo; às coisas que foram alteradas pela violação dos movimentos previsíveis causados pela intervenção irracional do homem, isto é, pela desarmonia como aparece nos transtornos psiquiátricos, desajustes sociais como as guerras, fome ou, ainda, alterações bio-cosmológicas como secas, furacões, desequilíbrio ambiental etc., e que são objeto de exposição por parte da criação literária.

As erosões constantes quebram, porém, a continuidade destes estratos que demais, noutros pontos, desaparecem sob as formações calcárias. Mas o conjunto pouco se transmuda. A feição ruiforme destas, casa-se bem à dos outros acidentes. E nos trechos em que elas se estiram, planas, pelo solo, desabrigadas de todo ante a acidez corrosiva dos aguaceiros tempestuosos, crivam-se, escarificadas, de cavidades circulares e acanaladuras fundas, diminutas mas inúmeras, tangenciando-se em quinas de rebordos cortantes, em pontas e duríssimos estrepes que impossibilitam as marchas. (...) De fato, o clima aí inteiramente subordinado ao *facies* geográfico, viola as leis gerais que o regulam. A partir dos trópicos para o equador a sua caracterização astronômica, pelas latitudes, cede às causas secundárias perturbadoras. Define-se, anormalmente, pelas longitudes. (...) Não havia homem válido. Aqueles mesmos que carregavam os companheiros sucumbidos claudicavam, a cada passo, com os pés sangrando, varados de espinhos e cortados pelas pedras (Cunha: 2000. pp. 28-72-239).

O conhecimento da natureza humana, que a literatura nos revela, em certos contextos é avaliado como grotesco, surreal, fantasia etc. Todavia, os relatos que pareciam absurdos como representar um romance homossexual a três (*Satiricon*), descrição de práticas zoofílicas (*O asno de ouro*), exposição de relações incestuosas (*Édipo*) têm a conotação de ilógico. No entanto, o avanço da sociedade na aquisição de novos níveis de consciência levou ao entendimento dos discursos literários como fatores de conhecimento do universo humano, como expresso no trecho a seguir em que a ficção se confunde com a realidade:

Aleixo estava satisfeito com a vida que ia levando naquele céu aberto da corveta, querido, estimado por todos, invejado por meia dúzia. Nada lhe faltava, absolutamente nada. Era mesmo uma espécie de príncipezinho entre os camaradas, o “menino bonito” dos oficiais, que o chamavam de “boy”. Habitando-se depressa àquela existência erradia, foi perdendo o acanhamento, a primitiva timidez, e quem o visse agora. (...) Essa metamorfose rápida e sem transição perceptível foi obra de Bom-Crioulo, cujos conselhos triunfaram sem esforço no ânimo do grumete, abrindo-lhe na alma ingênua de criança o desejo de conquistar simpatias, de atrair sobre a sua pessoa a atenção de todos. (...) De resto, o negro não lhe fazia mais falta. (...) – Podia encontrar um homem de posição, de dinheiro: já agora estava costumado “àquilo”... (...) estava sacrificando a saúde, o corpo, a mocidade... Ora, não valia a pena! (...) Estava aborrecido, muito aborrecido: precisava mudar de vida (Caminha: s.d., pp. 43/4 e 90/1).

A lógica das operações racionais tem dois elementos. O primeiro é subjetivo haja vista que, aquilo que é lógico e normal para uma pessoa, não o é para outra, como acontece com pessoas de culturas e religiões diferentes. Do ponto de vista religioso é fácil perceber as diferenças de atitude assumidas diante do binômio vida/morte na perspectiva dos cristãos e dos muçulmanos. A vivência política coloca o sujeito diante de uma exigência: ou governa, ou então cuida da moral. Diante da incompatibilidade entre política e moral que descrevera Maquiavel, Montaigne tentara, sem êxito, juntar as duas atividades como sendo algo não somente bom, mas também possível; Karl Jaspers para encontrar uma saída a esse engodo diferencia a política profissional da política filosófica que, esta sim, poderia ser guiada pela moral. O segundo dos elementos da lógica das operações racionais é objetivo e constitui o reconhecimento ou objetivação por parte de toda a sociedade de determinados padrões de comportamento. Desta forma poderíamos desdobrar a lógica aplicando-a a cada coisa, cada ciência, cada comportamento; mas, ao final, teremos de dizer que a lógica é a ciência encarregada de manter inalteradas as definições arbitrárias de verdade e falsidade, e propor a correção ou incorreção do que é “lógico” (harmônico) ou “ilógico” (desarmônico), como na noção de estética do belo e do feio.

O próprio comandante já sabia daquela amizade escandalosa com o pequeno. Fingia-se indiferente, como se nada soubesse, mas conhecia-se-lhe no olhar certa prevenção de quem deseja surpreender um flagrante... Os oficiais comentavam baixinho o fato e muitas vezes riam maliciosamente na praça de armas entre copos de limonada (Caminha: s.d., pp. 34/5).

Para aprofundar no eixo epistemológico da obra literária torna-se necessário indagar a respeito das palavras emotivas e sua avaliação do ponto de vista cognitivo, pois, as mesmas, contêm uma carga de sentimentos que afeta o ouvinte ou leitor em maior intensidade do que as palavras “neutras”. Isso acontece porque lingüisticamente falando, duas palavras podem ter mais ou menos a mesma significação, mas cada termo tem o poder de remeter o indivíduo a uma série de emoções diferentes, daí que a significação “neutra” seja mais objetiva do que a significação emotiva, pois esta é predominantemente subjetiva, embora possa ser submetida a uma análise objetiva. Para isso, o analista, precisa se despojar, até onde lhe seja possível, de todas as emoções e julgar somente com a razão, deve entrar com um preparo especial, isto é, com pré-juízos, sabendo que tipo de leitura ele vai fazer; isto não pode acontecer com uma pessoa que simplesmente quer vibrar com a beleza, o ritmo e o brilho de um poema. Para fazer epistemologia da obra de arte literária, e atribuir um valor estético e de verdade a uma obra não é possível assumir o papel de um leitor desprevenido; mas antes, torna-se necessário desconstruir a obra para compreender as estruturas que lhe dão sustentação e isto se torna possível mediante os elementos de credibilização do texto, sem os quais o valor epistemológico da mesma perde-se no vácuo das formalidades lingüísticas.

Os diferentes conjuntos sociais possuem formas de expressão próprias que adquirem valores específicos conforme os campos de atuação em que estão inseridas as diversas comunidades. A linguagem técnica segue um padrão lógico (normativo) de significação, diversamente das formas de expressão artística caracterizadas pela pluralidade de sentidos que, por vezes, chega a beirar a arbitrariedade nos processos de significação atribuídos aos textos por parte dos leitores e, da crítica, de modo particular. O desenvolvimento da hermenêutica, como mecanismo que dá suporte à epistemologia aplicada aos estudos literários, ajuda a criar estruturas que fornecem padrões de decodificação e re-significação dos discursos literários estabelecendo o equilíbrio entre a unidirecionalidade semântica e a arbitrariedade da licença interpretativa total.

Um grau avançado de civilização favorece o desenvolvimento de certas línguas especiais (língua jurídica, terminologia científica etc.). Isto nos leva a um outro ponto que são as relações da língua com instituições de toda espécie: a igreja, a escola etc. Estas, por sua vez, estão intimamente ligadas ao desenvolvimento literário de uma língua. Deve-se examinar as relações recíprocas entre a língua literária e língua corrente; pois toda língua literária, produto da cultura, acaba por separar sua esfera e existência da esfera natural, a da língua falada (Saussure: 1986, p. 30).

Quando Saussure, no trecho acima, afirma que a língua literária separa sua esfera e existência da esfera natural que é a língua falada, simplesmente confirma a nossa percepção da obra literária como sendo um fenômeno complexo que supera a condição sincrônica da fala. Outro foco de análise nos mostra que a dinâmica da língua oral na sua tensão natural com a gramática, que fixa as estruturas da língua permitindo que esta adquira estabilidade e permanência, constitui instrumento colocado a serviço da produção literária. Esta se dá mediante recurso ao diálogo que expõe uma condição discursiva natural, mediante a utilização de um padrão lingüístico formal. Todavia, a fala espontânea assume a condição de conceito universal e as estruturas gramaticalizadas adquirem o caráter ambivalente de unicidade e pluralidade semântica. Desta forma, as referências usadas nos discursos literários confirmam que os nomes (conceitos) são “pistas ou indícios da verdade ou suscetíveis de descobertas futuras. Ou seja, o seu uso em qualquer época sempre pode (tanto agora quanto no passado) basear-se em conhecimento limitado ou parcial daquilo que – cientificamente falando – constitui exatamente a espécie em questão” (Norris: 2007, p. 62). Isto é, os elementos usados na produção literária necessariamente abrangem campos cognitivos diversos e, por isso, justifica a afirmação segundo a qual toda obra literária possui uma base epistêmica.

As formas de expressão verbal, no seu uso espontâneo, no contexto social, servem como instrumento de aprovação ou rejeição, aceitação ou negação do “outro”: “Entretanto, seu nome ia ganhando fama em todos os navios. – um pedaço de bruto, aquele Bom-Crioulo! Diziam os marinheiros. – um animal inteiro é o que ele era!” (Caminha: s.d., p. 32). Uma análise na perspectiva da sociolingüística ajuda a desvendar os fatos sociais de diversa natureza. Porém, é a literatura que se apropriando dos fenômenos sociais apreendidos da realidade pode ajudar a entender o passado, mostrar o estado atual da sociedade, e antecipar as conseqüências necessárias que surgirão no futuro como resultado, ora de uma

determinação causal, ora da livre escolha dos sujeitos. Os progressos ou a depauperação nos níveis de consciência do homem têm seu reflexo, hoje, em situações como: o suicídio, delinquência, violência, racismo, consumo de drogas, desarticulação das instituições sociais, perda da identidade dos sujeitos etc., e que estão na base de fenômenos sociais anteriores abordados em diversos momentos e de formas variadas pela prática literária.

Arre, diabo, que isto é mesmo que beber fogo! (...) Nesse dia como que Bom-Crioulo resolvera se embriagar propositadamente. Pouco depois de engolir a cachaça, meio tonto, empinando-se para não demonstrar fraqueza, mas com a vista caliginosa e um azedume na língua, retirou-se da venda sem rumo certo. (...) Confundiam-se-lhe as idéias numa turva agitação de quem vai perder o juízo; os objetos começavam a parecer-lhe sombrios, tinha vontade de cometer loucuras, de se sentar no meio da rua e abrir a boca e dizer horrores como um alienado (Caminha: s.d., pp. 112/3).

As conseqüências das ações daqueles que não conseguem adaptar-se aos padrões de comportamento social quase sempre se manifestam na marginalização dos diferentes grupos, sendo que o isolamento termina por alcançar todos os níveis da sociedade através dos mecanismos de interdição de que fala Michel Foucault ao longo do conjunto de sua obra. A linguagem literária é uma das mais importantes manifestações da harmonia ou desarmonia, do modo como o homem está vivendo consigo e com os outros, como pode verificar-se nos diversos tipos de romance e sua expressão do “ser” como mostra Milan Kundera na sua obra *A arte do Romance*:

(...) todos os grandes temas existenciais que Heidegger analisa em *Ser e Tempo*, julgando-os abandonados por toda a filosofia européia anterior, foram desvendados, mostrados, esclarecidos por quatro séculos de romance (quatro séculos de reencarnação européia do romance). Um por um, o romance descobriu, à sua própria maneira, por sua própria lógica, os diferentes aspectos da existência: com os contemporâneos de Cervantes, ele se pergunta o que é a aventura; com Samuel Richardson, começa a examinar “o que se passa no interior”, a desvendar a vida secreta dos sentimentos; com Balzac, descobre o enraizamento do homem na história; com Tolstoi, inclina-se sobre a intervenção do irracional nas decisões e no comportamento humano. Ele sonda o tempo: o inapreensível momento passado com Marcel Proust; o inapreensível momento presente com James Joyce. Interroga, com Thomas Mann, o papel dos mitos que, vindos do fundo dos tempos, teleguiam nossos passos. (Kundera: 1988, pp. 10/11).

Os diferentes temas existenciais abordados pelo romance, como expresso na citação kunderiana acima, surgem dentro de um contexto de relações dialógicas em que os agentes dos discursos se encontram diante de fatos e idéias. Cada indivíduo tem uma maneira particular de compreender e manifestar sua percepção do mundo,

pois: “Nada existe de coletivo na fala; suas manifestações são individuais e momentâneas. No caso não há mais do que a soma de casos particulares” (Saussure: 1986, p. 28). No entanto, essa individualidade da fala a que se refere Saussure não é absoluta, já que segundo Copi (1981), do ponto de vista da Lógica formal, o relacionamento dos homens exige um acordo na significação das palavras usadas, pois segundo o contexto, uma palavra pode expressar aprovação ou desaprovação, ou pode ser mais ou menos neutra. Como, segundo Saussure (1986), a língua é um sistema que somente conhece sua ordem interna e o fato interno à língua é tudo quanto concerne ao sistema e às regras, é preciso que a epistemologia, juntamente com a hermenêutica, contribua com o processo de entendimento da comunicação literária.

Todo discurso, quer queira quer não, desempenha funções cognitivas, e esse fato se reflete nas convicções que tanto os agentes quanto os destinatários de textos assumem nos contextos sociais em que estão inseridos. As convicções são as certezas que os indivíduos têm sobre a veracidade ou falsidade dos fatos que se lhe apresentam. Como consequência das nossas convicções, nós assumimos atitudes de aprovação ou desaprovação do agir alheio. Nossa aceitação ou rejeição tem uma carga de conteúdo moral que é apreendido no convívio social, independentemente do sujeito estar ciente ou não do certo e do errado que ele estiver com relação a suas formas de valorizar os fatos e convicções dos outros.

Muitas vezes o pequeno fora seduzido, arrastado. Ela até fazia um benefício, uma obra de caridade... Aquilo com o outro, afinal, era uma grossa patifaria, uma bandalheira, um pecado, um crime! Se Aleixo havia de se desgraçar nas unhas do negro, era melhor que ela, uma mulher, o salvasse. (...) Bom-Crioulo ficou imóvel, calado, perdido nas suas idéias. – Aleixo amigado com a portuguesa, com a D. Carolina! Era inacreditável, era um desaforo sem nome, um desrespeito, uma falta de vergonha, um escândalo! (Caminha: s.d., pp. 132 e 183).

Não há sociedades neutras do ponto de vista político, religioso, econômico, cultural etc.; e, entrando no campo da comunicação lingüística, seja qual for sua finalidade, deparamo-nos com o fato da argumentação e contra-argumentação em que a eloquência joga um papel fundamental na tarefa de fazer o outro abdicar das próprias idéias. Freqüentemente é constatado que a força da expressão utilizada em diversos níveis discursivos consegue mostrar um determinado conteúdo como verdadeiro sem que haja confirmação do valor epistêmico da informação

apresentada. A aceitação e validação do processo discursivo, via de regra, passa pela construção de argumentos que lingüisticamente têm uma estrutura perfeita e a lógica externa, isto é, a maneira como são expressos é tão bem elaborada que conseguem se apresentar como verdadeiros, porém, a lógica interna é falsa, pois não há correspondência entre o exposto e o fato real. Esse fenômeno acontece, com freqüência, no campo literário quando se julga o valor de uma obra pela densidade lingüística (narrativa pesada) ou por sua leveza discursiva e, nesse ponto, entende-se a crítica de Saussure à prerrogativa da língua escrita sobre a falada:

A língua literária aumenta ainda mais a importância imerecida da escrita. Possui seus dicionários, suas gramáticas; é conforme o livro e pelo livro que se ensina na escola; a língua aparece regulamentada por um código que é, ele próprio, uma regra escrita, submetida a um uso rigoroso. Quando existe desacordo entre a língua e a ortografia, quase fatalmente a escrita se arroga uma importância a que não tem direito (Saussure: 1986, p. 36).

A afirmação saussureana segundo a qual a linguagem literária aumenta o valor “imerecido” da escrita leva-nos a questionar o “imerecimento”, haja vista que o texto literário valoriza a fala na escrita e, ainda, a perpetua mediante padrões que determinam a permanência do discurso. A fala acontece no aqui e agora, é o momento presente que se esvai sem deixar outro rasto que não seja o registro na memória daqueles que ouviram a elocução e; como a memória é um dado fragmentário e seletivo, não há condições de valorizar a fala a não ser pelo registro escrito e, nesse sentido, devemos discordar de Saussure na sua afirmação de que a escrita se arroga uma importância a que “não tem direito”.

O texto escrito exige que se tenha um profundo conhecimento da língua e da cultura de um povo para conseguir o efeito desejado na comunicação. A fixação da fala representada pelas personagens literárias pede do autor habilidade para encontrar as palavras adequadas a serem usadas em cada contexto específico, pois há termos que pela sua história social transmitem todo um conteúdo emocional que pode distorcer a razão e a objetividade, e é nesse sentido que Copi (1981) sugere que no lugar dessas palavras sejam utilizados sinônimos que aos ouvidos de quem escuta soem mais frios e desapaixonados, isso sem descaracterizar os objetivos do discurso literário. Um sujeito pode reagir de modos diversos segundo o tipo de palavras empregadas no discurso, sendo que esse fato nos leva à percepção de que a linguagem emotiva e a informativa não disputam níveis de importância; pois, cada uma delas dentro de suas finalidades cumpre funções próprias que ajudarão a determinar o efeito que um ato comunicativo produz no destinatário da informação.

É difícil discutir a respeito de senso comum. Existe, de fato, uma tradição muito respeitável, [que] considera uma distorção vulgar a “concepção instrumental” da língua como “essencialmente” um meio de comunicação, ou como meio para atingir determinados fins. A língua, argumenta-se, é “essencialmente” um sistema de expressão do pensamento. Concordo basicamente com esta concepção. Suspeito, no entanto, que pouca coisa está em jogo aqui, dado o conceito de “comunicação” de Searle, que inclui comunicação consigo próprio, isto é pensar com palavras. Estou certo que nós pensamos também sem palavras – pelo menos assim parece indicar a introspecção (Chomsky: 1980, p. 48).

Chomsky no seu embate com o empirismo e, de modo particular, com John Searle, concorda com o fato de que “a linguagem é o sistema comunicativo por excelência, e [que] é ‘estranho e excêntrico’ insistir no estudo da estrutura da linguagem separando-a de sua função comunicativa (...). Mas comunicação é apenas uma função da linguagem, não sendo, de forma alguma, uma função essencial” (Chomsky: 1980, pp. 47/57). O posicionamento chomskiano sobre a natureza da linguagem envolvendo componentes importantes como a comunicação, em que esta não constitui a essência da mesma, ajuda a entender o sentido de nossa tese de que a obra de arte literária não é somente formalidade lingüística, mas que também possui outros elementos inerentes a sua estrutura como são os componentes de ordem epistêmica.

O espírito tem um poder cognitivo inato que fornece os princípios e as concepções constitutivos de nosso conhecimento quando devidamente estimulado pelos sentidos. Mas as coisas sensíveis em si não são conhecidas e entendidas, nem através da paixão ou da fantasia dos sentidos, nem através de algo meramente exterior e fortuito, mas através de idéias inteligíveis produzidas pelo próprio espírito, isto é, por algo que lhe é natural e interior (Chomsky: 1980, p. 11).

Chomsky (1980, p. 16) defende a idéia de que antes da produção do fenômeno exterior que é a língua existem estruturas cerebrais que definem a “capacidade de linguagem”. Esta perspectiva o coloca em oposição à argumentação de que: “A dependência da língua no tocante à forma escrita leva a que se permita tudo relativamente à escrita como se o signo gráfico fosse a norma. [Quando] o que fixa a pronúncia de uma palavra não é sua ortografia, mas sua história” (Saussure: 1986, p. 40). Para Chomsky não são os signos exteriores utilizados nas diversas línguas os que definem a essência da linguagem, mas elementos constitutivos da mente humana. Desse modo, se não é a língua a que determina o conhecimento, e a finalidade da mesma não é a comunicação segundo a idéia de “sentido e referência”;

pode-se aplicar, por extensão, a mesma noção ao fenômeno literário, no sentido de que não é uma informação particular, nem uma estrutura formal específica a que definirá a natureza da obra de arte. Esta se exprime numa linguagem que expressa e comunica, porém, não é o momento histórico que, como na linguagem, define a essência do fato literário: este preexiste às interpretações dos leitores, às formalidades do texto, e somente se concretiza como possibilidade de vir a ser no cérebro de um autor ou sujeito capaz de articular o pensamento em formas que se lhe dão como possibilidades da inteligência humana.

Para Chomsky “uma compreensão da natureza de um organismo é pré-requisito para o estudo do comportamento (...) [sendo que] um organismo atinge determinado estágio através da maturação e da experiência” (Chomsky: 1980, p. 18). A referência anterior remete-nos ao fato de que na linguagem usada no dia-a-dia, utilizam-se uma série de termos que, isolados de um contexto determinado, não passariam de simples palavras carentes de significado completo; mas que, quando usados dentro de um diálogo que exige uma reação do outro exercem, eles sós, a função de uma oração. É o caso de termos indexicais como “ISTO” que numa seqüência pode ter a significação de “traga-me o martelo”; “ALI” que poderia significar “deixa as caixas no canto da sala”; número que indica série; “Quarto” poderia ser “pode entrar o quarto da lista”; e assim outros termos que indicam cor, tamanho, espécie, forma. Estas palavras fora de um contexto determinado têm uma significação abstrata e explicativa; no entanto, na descrição a palavra xis designa xis objeto como: “a maior” poderia estar solicitando “a chave de fenda maior”. Se empregarmos o termo “ali” nos referindo a uma caixa de ferramentas, para alguém me trazer uma delas, o termo confunde o interlocutor, pela uniformidade da aparência que representa esta palavra quando não se diz a palavra do objeto desejado ou quando nos defrontamos com estes termos na escrita e na imprensa, pois seu emprego não nos é tão claro (Cf. Wittgenstein: 1991, pp. 27/8).

Podemos dizer que as frases abreviadas têm o mesmo sentido que as não abreviadas para a pessoa que se encontra no contexto da palavra, ora, para uma pessoa que não têm o treinamento, nem o conhecimento ou está fora do diálogo, a frase abreviada e a não abreviada podem ter sentidos totalmente diferentes: “– É porque madama não sabe quem está ali...” (Caminha: s.d., p. 92). O conhecimento

da história, geografia, política etc., torna-se fundamental para a compreensão epistemológica de uma obra literária, sem precisar cair em processos de interpretação que apelam para uma total liberdade hermenêutica em que, como para Protágoras “uma coisa é para mim como me parece a mim, para ti, como te parece a ti” (Hirschberger: 1988, p. 25), e que não ultrapassa o nível de uma compreensão subjetiva e superficial da obra, desprezando o potencial cognitivo que ela nos traz. A obra literária tem entre seus alicerces a epistemologia, porém, ela não é só transmissão de conhecimento e por isso não dispensa o estudo de outros componentes de sua estrutura.

A ação comunicativa – pegando emprestado este termo de Habermas – constitui o conjunto de meios de expressão de que se vale o homem para interagir como indivíduo ou como membro de um grupo, estes meios podem ser: a palavra falada, escrita, linguagem mímica, código braile, dança, música, representação teatral, gestos corporais etc. Esses meios de expressão têm de ser decodificados e interpretados; mas, note-se que já estamos pressupondo a existência de um “outro” que faz o papel de receptor: “Por vezes tinha querido sondar o ânimo do grumete, procurando convencê-lo, estimulando-lhe o organismo; mas o pequeno fazia-se esquivo, repelindo brandamente, com jeitos de namorada, certos carinhos do negro. – Deixe disso, Bom-Crioulo, porte-se sério!” (Caminha: s.d., p. 56). Toda ação comunicativa é um ato lingüístico e não necessariamente um ato de fala, embora este seja uma forma de ação comunicativa.

Os atos lingüísticos não têm necessariamente a objetividade dos atos não-lingüísticos e, por isso, deparamo-nos com uma realidade que não é tão evidente quanto parece. O que convencionamos em chamar “verdade”, não é um valor absoluto em si; pois, a definição segundo a qual verdade é a adequação da razão ao real não tem mais relevância. Isso porque toda adequação exige maiores ou menores níveis de subjetividade, daí ser melhor definir a verdade como uma convenção criada por vários indivíduos ou grupos, os quais em determinado contexto sócio-histórico atribuíram-se (e se atribuem) o direito de impor os critérios para definir o que é “falso” e o que é “verdadeiro”.

Se aceitarmos que há diversos graus de relatividade naquilo que se convencionou em chamar de verdade, teremos de criar mecanismos que nos permitam identificar o fundo comum dos atos de expressão segundo os diversos “*topoin*” e “*cronos*” presentes nos discursos de quaisquer naturezas. Sabe-se que as formas de comunicar nunca são unívocas e unidirecionais, mas, pelo contrário, são pluridirecionais e multívocas. Os fenômenos interpretativos nunca são fechados definitivamente, pois é necessário que permaneçam abertas as possibilidades de surgimento de percepções que não se esgotam na visão de um indivíduo ou de grupos de dados momentos históricos. Não existem fatos meramente verdadeiros ou falsos, o que existem são posturas convencionais que dizem o que deve ser aceito, ou rejeitado pela sociedade: “Quando digo ‘quem vi ontem foi João Pedro’, a significação indispensável de João Pedro é simplesmente um objeto individual da consciência (normalmente, é um homem, embora possa ser um cachorro ou um boneco) o qual se convencionou designar com esse nome” (Pierce: 2003, p. 147). Os atos comunicativos são depositários de uma força que está implícita na linguagem e que carrega em si inúmeras possibilidades de ordenar e direcionar o agir dos agentes da comunicação.

Não existe autonomia na linguagem no sentido de intencionalidade e, neste caso, Chomsky (1980) ao afirmar que a linguagem independe de qualquer ato de vontade e intencionalidade, opõe-se à teoria de John Searle quando afirma que: “uma intenção é uma entidade abstrata que pode ser mais ou menos imperfeitamente apreendida por falantes individuais. Todavia, provar que um falante pode não ter apreendido a intenção ou apreendeu-a apenas imperfeitamente não prova que a intenção não determina a extensão” (Searle: 1995, p. 281). Referimo-nos à autonomia da linguagem no sentido de que ela é depositária de inúmeras possibilidades hermenêuticas, mas, que mesmo assim, precisa da capacidade de cognição tanto do autor quanto do leitor para desvendar os sentidos que emanam do mundo e são expressos pela linguagem que, no caso da literatura é a linguagem artística.

O desenvolvimento dos níveis epistêmicos, ao longo dos séculos, foi evidenciando que os conceitos de autonomia lingüística e hermenêutica foram se tornando relativos, fato que se manifesta na linguagem que usamos; na religião que

praticamos; na política que defendemos; e nos conhecimentos que adquirimos como fruto de imposições sociais, nos conceitos de belo e de bem, que igualmente serão relativos como veremos na seqüência de referências encontradas na obra de Adolfo Caminha citadas a seguir:

(...) O cais, todo o espaço entre as duas estações marítimas, coalhou-se de gente rumorosa, alvoroçada, que vinha de todos os ângulos da praça numa precipitação de avançada. (...) O retrato do imperador sorria-lhe meigo, com a sua barba de patriarca indulgente. Era o seu homem. Diziam mal dele, os tais “republicanos”, porque o velho tinha sentimento e gostava do povo... (...) – Ora, meu filho, paciência. Deus há de ajudar... – É a tal história: fia-te na virgem e não corras... (...) Ora, o imediato era um tal Pontes, um de suíças, que naufragara na corveta *Isabel*, muito feio, coitado (...) Quem é que não o conhecia, meu Deus? [a Bom-Crioulo] Por sinal tinha sido escravo e até nem era feio o diabo do negro... (...) onde o imperador tinha o seu palácio, um casarão bonito com paredes de ouro... (...) Boas camas, bom passado, liberdade... – É porque ainda não passaste uma noite aqui dentro, meu velho. Um inferno é o que isto é. Só mesmo para quem não pode agüentar-se (Caminha: s.d., pp. 116, 106/7/8, 30, 38, 47, 168).

O autor não é consciente de todas as possibilidades que seu texto carrega em si; quando muito pode prever algumas e até pensar que sejam muitas, porém a totalidade de possibilidades hermenêuticas não se esgota na singularidade e criatividade de cada intérprete. Uma obra tem tantas possibilidades interpretativas quantos leitores houver, mas o que poderia ser uma força conteudal irrestrita, torna-se ao mesmo tempo uma limitante na objetividade semântica, isto porque muitos sentidos atribuídos à mesma obra terminam esvaziando a mesma de um sentido de essencialidade. Faz-se necessário criar determinantes que evitem a dispersão do caráter do discurso original de uma obra, para que ela continue informando sem perder o seu caráter artístico. Nessa tarefa a Hermenêutica desempenha um papel fundamental, como instrumento-guia, juntamente com a Epistemologia.

Ao analisarmos fatos expressos numa obra literária torna-se necessário evitar excessivo liberalismo na interpretação para não atribuir ao autor aquilo que não quis dizer, pois, afinal, referências como: “O velho pardieiro dos Braganças, o sóbrio casarão, em que, durante quase um século, a monarquia fez reclamo de suas pratas, imobilizava-se lugubrememente, ermo e fechado àquela hora” (Caminha: s.d., p. 68); não necessariamente expressam uma intencionalidade por parte do autor de criticar um fato histórico ou, de simplesmente, referir que a monarquia fez como: “a monarquia fez”, isto é, reproduzir fatos do passado com o olhar de um historiador.

Do ponto de vista formal, quando falamos de literatura, pode-se afirmar que os discursos produzidos em prosa oferecem maiores possibilidades de adaptação de sentido, embora as adaptações feitas em textos nem sempre sejam pertinentes. Contrariamente quando se fala de literatura produzida em verso, as dificuldades de tradução e interpretação são maiores por obedecer a normas métricas e; mesmo no “verso-livre” a cadência, sonoridade e musicalidade vêm-se afetadas, sendo esta uma das causas pelas quais geralmente nas versões – não traduções – de letras e poemas musicalizados de outras línguas, a adaptação é tanta que termina perdendo-se o sentido original das composições; sendo que o único que permanece é a linguagem musical por ser este “um código universal” segundo afirmara Nietzsche em *A origem da tragédia*.

Numa referência filológica, “os textos poéticos são documentos preciosos para o conhecimento da pronúncia: conforme o sistema de versificação se baseie no número de sílabas, na quantidade, ou na conformidade dos sons (aliteração, assonância, rima), tais monumentos nos fornecem informações sobre esses diversos pontos” (Saussure: 1986, p. 46). Na estética a decodificação é feita por intermédio da hermenêutica e da análise dos processos epistemológicos, pois a mesma não constitui simples instrumento de comunicação que em si somente tenha valor formal. Na estética a forma revela e encobre e; por isso, a hermenêutica tem de tirar a roupagem formal da mesma, e a epistemologia, ajudar a desvendar os elementos cognitivos da obra de arte. Todavia, o fato de afirmar que a “fôrma encobre” não quer dizer que ela impeça a comunicação; pois, a mesma é caminho que leva ao interior do discurso constituído por padrões narrativos próprios que determinam que o discurso literário seja estético e não filosófico nem científico.

A obra de arte permite dizer aquilo que de outra forma não seria possível informar e; sendo assim, o saber que o discurso estético apresenta não é a verdade das ciências normativas, porém precisa de elementos que dêem credibilidade à obra de arte e, nesse ponto, converge a utilização da história, psicologia, política, geografia etc., como elementos credibilizadores: “Lá estava bem defronte, por bombordo, o Pão de Açúcar (...); e mais longe, para o sul – termo final de uma espécie de cordilheira primitiva e bronca – o cocuruto da Gávea, cinzento, dominando o mar...” (Caminha: s.d., p. 59). A estética utiliza-se de uma dupla estratégia no cumprimento

de suas funções: uma oculta e faz passar despercebidas realidades que sem esta roupagem não seriam aceitas em certos contexto sociais; a segunda estratégia permite facilitar o acesso a certas mensagens que sem um elemento cativante não despertariam o interesse do receptor. Porém, para não ficar só na aparência, é preciso tirar as roupagens próprias do discurso estético, salvo nos casos em que o leitor busca extasiar-se com a expressão sensível da forma. Aquilo que a convenção define como “belo”, em si, comunica as possibilidades de partilha de uma interioridade que não determina nem verdade nem falsidade de um discurso, mas torna dizível a vivência de experiências que ultrapassam os fatos positivos e os argumentos de razão.

Afirmar que o belo estético ajuda na eficácia da comunicação leva-nos a questionar a própria idéia de belo como harmonia, agradabilidade, ordem, perfeição etc. Tal questionamento deriva da percepção de que a música estridente, os traços multiformes, representações não convencionais na cultura ocidental como a obesidade, jogo de imagens agressivas, utilização de linguagem obscena, ou de erudição impenetrável, são componentes de formas artísticas validadas pela estética sem que para isso tenha sido criada uma “estética do feio” que seja diferente da “estética do belo”. Esses elementos que coloquialmente seriam chamados de feios, na arte são incorporados com o mesmo estatuto estético, não pela “beleza” formal ou falta da mesma, mas por sua capacidade de dizer o que de outra forma não se poderia informar.

O quarto era independente, com janela para os fundos da casa, espécie de sótão roído pelo cupim e tresandando a ácido fênico. Nele morrera de febre amarela um portuguesinho recém-chegado. Mas Bom-Crioulo, conquanto receasse as febres de mau caráter, não se importou com isso, tratando de esquecer o caso e instalando-se definitivamente. Todo dinheiro que apanhava era para compra de móveis e objetos de fantasia rococó, “figuras”, enfeites, cousas sem valor, muita vez trazidas de bordo... Pouco a pouco o pequeno “cômodo” foi adquirindo uma feição nova de bazar hebreu, enchendo-se de bugigangas, amontoando-se de caixas vazias, búzios grosseiros e outros acessórios ornamentais. O leito era uma “cama de vento” já muito usada, sobre a qual Bom-Crioulo tinha o zelo de estender, pela manhã, quando se levantava, um grosso cobertor encarnado “para ocultar as nódoas” (Caminha: s.d., pp. 76/7).

Os discursos de diferente natureza apresentam-se sob uma roupagem de democracia que esconde uma espécie de temor: “Tudo se passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso” (Foucault: 1996. p.

50). O chamado discurso-tabu caracteriza-se pela marginalidade e indizibilidade dos acontecimentos que revelam a natureza humana. Isso se pode constatar no fato de que há na nossa sociedade “uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo o que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso” (Foucault: 1996, p. 50). A descontinuidade da tradição, expressa em textos literários, costuma suscitar sentimentos de perigo em setores da sociedade que controlam as ordens discursivas, mesmo que as ações das personagens sejam tidas como simples manifestações ficcionais. A não acomodação à discursividade oficial desencadeia o efeito interditório de textos que, por serem tidos como transgressores, são jogados no campo do inaceitável como aconteceu com Adolfo Caminha com suas abordagens da homossexualidade:

Sua amizade ao grumete nascera, de resto, como nascem todas as grandes afeições, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento fatal em que seus olhos se fitaram pela primeira vez. Esse movimento indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de sexos contrários, determinando o desejo fisiológico da posse mútua, essa atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea, sentiu-a Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho. Nunca experimentava semelhante cousa, nunca homem algum ou mulher, produzira-lhe tão esquisita impressão, desde que se conhecia! Entretanto, o certo é que o pequeno, uma criança de quinze anos, abalara toda a sua alma, dominando-a, escravizando-a logo, naquele mesmo instante, como a força magnética de um ímã (Caminha: s.d., p. 35).

A respeito das interdições que atingem os discursos sobre a sexualidade, Michel Foucault entende que seria difícil empreender um estudo sem analisar ao mesmo tempo os conjuntos dos discursos, literários, religiosos ou éticos, biológicos e médicos, jurídicos igualmente, nos quais se trata da sexualidade. As mesmas temáticas quando abordadas na perspectiva de ciências diferentes apresentam construções discursivas que nem sempre são convergentes: “As interdições não têm a mesma forma e não interferem do mesmo modo no discurso literário e no da medicina, no da psiquiatria e no da direção de consciência. E, inversamente, essas diferentes regularidades discursivas não reforçam, não contornam ou não deslocam os interditos da mesma maneira” (Foucault: 1996, p. 67). Servindo-nos do exemplo de *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, pode-se perceber como existe maior liberdade no texto literário, embora não seja imune aos interditos da sociedade, para abordar temáticas como a sexualidade, que em outros domínios discursivos assume um

caráter ora de patologia ora de crime ou pecado; resumindo-se, na maioria dos casos, a uma descrição de “perversidades” e não a uma leitura na perspectiva de fatos simplesmente humanos.

(...) Aleixo sabia, por Bom-Crioulo, até onde chega a animalidade humana, e, passado o primeiro momento de surpresa, sentiu que também era feito de carne e osso, como o negro e D. Carolina: – Valia a pena decerto uma noite como aquela! (...) – Se fosse possível não me encontrar mais, nunca mais, com aquele negro, ah! que felicidade! Pensava o grumete, aproximando-se de um grupo de marinheiros, perto do cais. E a figura da portuguesa, muito gorda e risonha, os dentes muito alvos, os quadris largos, a face rubra, dançava em sua imaginação, como um sonho diabólico... (Caminha: s.d., pp. 100/1).

A mesma linguagem que serve para criar discursos que fundamentam os campos de interdição serve, em outra perspectiva, para mostrar como os elementos históricos, biológicos e sociais, constituem os eixos da evolução do pensamento humano e sua fixação como estrutura (não como instinto), que coincide com o nascimento do pensamento simbólico, pois a linguagem humana é substitutiva, quer dizer: na mente põe símbolos no lugar que deveria ser ocupado pelas coisas, poder-se-ia dizer que no ato de aprender, o homem apreende as essências icônicas e as transpõe do lugar natural onde se encontram para sua mente como se fosse uma fotografia: “(...) era o retrato de Aleixo, uma fotografia de baixo preço. Representava o grumete em uniforme azul, perfilado, teso, com um sorriso pulha descerrando-lhe os lábios (...) Achava-o muito parecido com o original, oh! mesmo muito... (...) como é que se podia, num momento, copiar assim as feições de uma criatura! Era ele, exatamente o Aleixo!” (Caminha: s.d., pp. 138/9). Com o jogo de símbolos, o sujeito acompanha o desenvolvimento da personalidade; entendemos assim por que a personalidade e a linguagem são dois elementos não só biológicos, mas também históricos e sociais. Ambas são resultado da imitação e só se imita o que se vê, escuta e vive; a vivência é intersubjetiva e se olharmos para trás, teremos de aceitar esta tese, já que o *homo-loquens* para falar o faz com alguém e sobre alguma coisa, nunca só e sobre nada.

A análise da personalidade dos sujeitos descritos nos diversos tipos de discursos ajuda-nos a compreender melhor a relação que esta tem com a linguagem já que: “(...) os critérios que norteiam a apreciação da produção de quaisquer formas do espírito não devem ser impostas de fora, mas é indispensável que derivemos estes critérios das leis básicas que determinam suas formações. Nenhuma premissa

metafísica por sólida que pareça pode eximir-nos do início puramente imanente” (Cf. Cassirer: 2001, p. 173). Isto é, qualquer tipo de conceito, por abstrato que seja tem, necessariamente, de se apoiar em categorias tangíveis. Essa posição de Cassirer supera as limitações de uma concepção meramente empirista, racionalista, idealista, materialista ou fenomenológica já que não é somente uma base biológica, sensitiva ou sistêmico-consensual o que fundamenta a existência de um campo mental; mas, esses elementos são componentes de um todo que independe de um sujeito e não podem funcionar autonomamente. Por tal motivo é preciso entender e aplicar a noção de espírito de Buber à mesma categoria desenvolvida por Cassirer.

Se no caso de Martin Buber o espírito encontra-se na “relação” e não em um “Eu” ou, um “Tu” independentes: “O espírito não está no Eu, mas entre o Eu e o Tu” (Buber: 1974, p. 46); em Cassirer há leis que são derivadas dos critérios de produção espiritual e tais critérios partem da condição necessária de existência de uma “plataforma física” que vai adquirindo níveis de maturação que, como em Heidegger corresponderia à passagem da ordem do “Ente”, para a categoria do “Ser” pelo processo de aquisição da consciência e; não como a noção platônica do mundo das idéias, muito embora não possamos ler o fundador da “Academia” sem fazer uma interpretação do que seria para ele esse mundo das idéias: se algo absoluto – noção que não compartilhamos – ou uma metáfora que representaria o campo da produção cerebral – idéia que nos é mais grata. Em qualquer hipótese, a rigorização da linguagem e as possibilidades cognitivas dadas no decorrer dos séculos permitem que filósofos como Rousseau, Heidegger, Buber e o próprio Cassirer, possam esclarecer as metáforas necessárias de outros períodos e não criar subterfúgios para o discurso, mas, antes, fazer da epistemologia uma atividade reveladora e não mascaradora.

O mundo como categoria nocional é criado a cada instante, o que implica em afirmar que cada forma nova representa uma nova “construção” do mundo, que se realiza de acordo com padrões específicos, válidos apenas para ela.

O enfoque dogmático cria rígidas segmentações do Ser, dividindo-o, por exemplo, em uma realidade “interior” e “exterior”, “psíquica” e “física”, em um mundo das “coisas” e das “representações” eliminando, assim, as diferenças internas de espontaneidade espiritual com alguns conceitos gerais de “essência” do mundo. A crítica do conhecimento mostra que a oposição “sujeito” *versus* “objeto”, “Eu” *versus* “mundo” não pode ser simplesmente aceita pelo conhecimento; ao invés, é a partir dos pressupostos deste que a referida antítese deverá ser fundamentada e revestida de significado (Cassirer: 2001, p. 174).

O homem se sabe da ordem entitativa e naturalmente inclina-se para a realidade coisificada. O conhecido dualismo cartesiano que é também platônico, estóico e cristão, constitui uma luta incessante do homem racional por definir sua identidade; somente que a segmentação do homem a que se refere Cassirer não é privilégio da filosofia, mas quando se olha o panorama literário percebe-se que os elementos “essência do mundo” e o “dualismo psicofísico”, estão profundamente arraigados na esfera da produção de textos artísticos mantendo as segmentações: “interior *versus* exterior” e “coisa *versus* representação” presentes nas diversas manifestações da história literária. A rigorização da palavra no contexto literário tem permitido a mudança da estética como decorrência de uma linguagem que vem evoluindo a partir da conscientização do agente da escrita de que é sujeito epistêmico ativo que, conforme Buber (1974, p. 11), embora só possa atualizar a forma que vem a seu encontro, a contempla no brilho fulgurante do face-a-face, mais resplandecente que toda clareza do mundo empírico.

Eis a eterna origem da arte: uma forma defronta-se com o homem e anseia tornar-se uma obra por meio dele. Ela não é um produto de seu espírito, mas uma aparição que se lhe apresenta exigindo dele um poder eficaz. Trata-se de um ato essencial do homem: se ele a realiza, proferindo de todo o seu ser a palavra princípio Eu-Tu à forma que lhe aparece, aí então brota a força eficaz e a obra surge (Buber: 1974, p. 11).

A análise da expressão artística corre o perigo de não alcançar seu objetivo se, em lugar de aprofundar livremente nas diversas leis e formas de expressão, ela tomar como ponto de partida determinadas suposições dogmáticas acerca da relação entre “arquétipo” e “cópia”, “realidade” e “aparência”, entre mundo “interior” e “exterior”. Esse fenômeno pode encontrar-se em manifestações artísticas que saem do âmbito estético, tornando-se ideologia doutrinária de saberes e ações institucionalizadas: o cinema apologético, a música gospel e vertentes da literatura hagiográfica são manifestações que revelam claramente suposições dogmáticas na exposição de noções como vida, verdade, liberdade, amor etc., vinculados diretamente à relação arquétipo e cópia; realidade e aparência; interior e exterior. As segmentações promovidas por essas correntes surgem como co-determinações da própria arte; porém, deve afirmar-se que não é da natureza do fenômeno estético estabelecer oposições entre o formal e o real, por exemplo, pois, “se for submetida ao critério da objetividade, a forma não está realmente ‘aí’; entretanto, o que é mais presente do

que ela? (Buber: 1974, p. 11). O espírito somente apreende a si próprio e sua oposição ao mundo “objetivo” na medida em que ele transfere para os fenômenos e a eles atribui diferenças de apercepção que residem nele próprio, e essa transferência é dada pela “relação”.

O conteúdo e a expressão da linguagem não subsistem como algo autônomo, mas um se complementa através do outro, só se tornam o que são na sua interpretação recíproca. A linguagem nasce, como um todo, de uma síntese e através desta, todas suas partes se mantêm unidas, da expressão sensível mais elementar à mais elevada expressão do espírito. Não só a linguagem verbal, mas até mesmo a mais simples expressão mímica de um acontecer íntimo mostra este entrelaçamento indissolúvel: “– Anda pr’aí, grita, se és capaz! Grita, safado, sem-vergonha... mal-agradecido! Sua voz tomava uma inflexão voluptuosa e terrível ao mesmo tempo; a palavra saía-lhe gaguejada, estuporada e trêmula” (Caminha: s.d., p. 184).

A psicologia da linguagem tem associado o problema da linguagem aos impactos dos movimentos da expressão: “Os olhos do negro tinham uma expressão feroz e amargurada, muito rubros, cruzando-se, às vezes, num estrabismo nervoso de alucinado” (Caminha: s.d., p. 185). Para o pensamento sensualista, o estado imutável e rígido da consciência constitui o dado primeiro: os processos da consciência são reduzidos a uma combinação de estados. Esses estados são descritos por Buber (1974) como carentes de presença quando não existe um “Tu” em pessoa, sendo que o “Eu” quando está cercado por uma multiplicidade de “conteúdos” vive no passado.

A relação com o TU é imediata. Entre o EU e o TU não se interpõe nenhum jogo de conceitos, nenhum esquema, nenhuma fantasia; e a própria memória se transforma no momento em que passa dos detalhes à totalidade. Entre EU e o TU não há fim algum, nenhuma avidez ou antecipação; e a própria aspiração se transforma no momento em que passa do sonho à realidade (Buber: 1974, p. 13).

O pensamento sensualista exposto pela psicologia da linguagem, e a noção buberiana de espírito, como relação, apresentam diferenças substanciais já que, o primeiro, parte da consciência como combinação de estados do sujeito enquanto, a segunda, ao se referir à consciência pressupõe o entendimento de espírito como algo que está fora dos sujeitos e que estes constituem quando entram em relação. Para a compreensão do universo literário a perspectiva buberiana representa a

superação da idéia de espírito associada, na cultura ocidental, a categorias religiosas. O conceito desenvolvido pelo filósofo judeu permite que ao se falar de espírito no contexto literário se pense em relação, e as referências à consciência transcendam o nível de subjetividade psicológica. O movimento e o seu sentimento são considerados fator fundamental na estruturação da consciência em si, significa reconhecer que a “realidade” psíquica consiste em processos e transformações. Assim também “o movimento mímico é a unidade do ‘interior’ e do ‘exterior’, do ‘espiritual’ e do ‘físico’, na medida em que aquilo que ele é de modo direto e sensível significa e expressa algo diferente que, não obstante, nele se encontra presente” (Cassirer: 2001, p. 176). Rousseau antecipa, com relação aos processos da linguagem, idéia semelhante à desenvolvida por Cassirer:

Inclino-me, por isso, a pensar que, se sempre conhecêssemos tão só necessidades físicas, bem poderíamos jamais ter falado e entender-nos-íamos apenas pela linguagem dos gestos [Não está provado que a função da linguagem, tal como ela se manifesta quando falamos, seja inteiramente natural (...) os homens poderiam também haver escolhido o gesto e empregar imagens visuais em lugar de imagens acústicas (Saussure: 1989, p. 17)]. Parece que a invenção da arte de comunicar nossas idéias depende menos dos órgãos que nos servem para tal comunicação do que de uma faculdade própria do homem, que o faz empregar seus órgãos com esse fim e que, caso lhe faltassem, o faria empregar outros órgãos com o mesmo fim (Rousseau: 1999, p. 262/3).

Em decorrência de uma vinculação que pode ser descrita do ponto de vista fisiológico, toda excitação interior se expressa originariamente em um movimento físico e, a evolução posterior consiste apenas em uma diferenciação cada vez mais rigorosa destas relações de causa e efeito, na medida em que determinadas emoções correspondem de maneira cada vez mais precisa a determinados movimentos (Cf. Cassirer: 2001, p. 177). Rousseau descrevera em detalhes mais diretos o processo de formação das línguas ao dizer: “os sons simples saem naturalmente da garganta, permanecendo a boca, naturalmente, mais ou menos aberta. Mas as modificações da língua e do palato, que fazem a articulação, exigem atenção e exercício; não as conseguimos sem desejar fazê-las (...) em todas as línguas, as exclamações mais vivas são inarticuladas” (Rousseau: 1999, p. 269). Um estímulo exterior passa da sensibilidade para a motricidade, mas esta, ao que parece se mantém restrita à esfera dos simples reflexos mecânicos, sem que nela se manifeste alguma “espontaneidade” superior do espírito como ilustrado no trecho a seguir: “garganteou um – **oh!** rouco, abafado, comprimido (...) Pensavas que era só

meter-te com a portuguesa, **hein**³⁶?” (Caminha: s.d., pp. 183/4). Não obstante, este reflexo já é o primeiro sinal indicativo de uma atividade na qual começa a estruturar-se uma nova forma de consciência concreta do Eu e do objeto.

A pulsão sensível, em vez de remeter diretamente contra seu objeto, nele se satisfazendo e se perdendo, experimenta uma espécie de inibição e contenção, nas quais tem início uma nova consciência desta mesma pulsão: “Calei-me por tua causa mesmo, para não te dar cuidado. O grumete imaginou logo uma série de cousas desagradáveis: tentativas de roubo, ameaças de prisão, violência, um horror! Estava longe, porém, de pensar em Bom-Crioulo (...)” (Caminha: s.d., p. 158). Nesse sentido, a reação compreendida no movimento expressivo, prepara a ação em um nível espiritual mais elevado. A retração da forma de agir imediata abre espaço para uma nova liberdade: é a passagem do “pragmático” para o “teórico”, do agir físico para o agir espiritual.

A pergunta se a linguagem é um dado “físico” ou um “nome”, não diz respeito à gênese da linguagem e sim a seu conteúdo de verdade e realidade. A tarefa da Epistemologia é refletir e reproduzir a essência das coisas, enquanto à linguagem cabe refletir e reproduzir a essência do conhecimento. A literatura reflete o mundo mediante a linguagem que manifesta o que dele o homem conhece. Assim como a visão e a audição permanecem restritas a uma determinada esfera de qualidades, do mesmo modo o discurso não pode transcender-se a si próprio, para apreender o “outro” que se encontra à sua frente, ou seja, a fim de apreender o “ser” e a “verdade” porque ele se constitui enquanto manifestação da realidade que se dá a conhecer. Quando um texto diz tudo, esvazia-se e já não diz mais nada. Assim sendo, a linguagem pela sua forma pura, já constitui o contrário da abundância e da concreção do mundo sensível das sensações e das emoções. A objeção de Górgias, segundo a qual “fala a pessoa que pronuncia as palavras, e não a cor ou a coisa” torna-se sumamente relevante quando substituimos a realidade “objetiva” pela “subjativa” manifesta na consensualidade lingüística.

³⁶ As exclamações “oh” e “hein” foram colocadas com destaque gráfico (negrito), embora não apareçam dessa forma no texto original, para ressaltar a função que as mesmas têm no contexto do parágrafo.

Na medida em que a significação “geral” das palavras dilui todas as diferenças que caracterizam o processo psíquico real, quer nos parecer que o caminho da linguagem, em vez de elevar-nos para a esfera da universalidade espiritual, nos conduz por via descendente ao comum e banal: porque somente este âmbito, somente aquilo que é comum a muitos e não constitui uma peculiaridade de determinada concepção ou sensação individual consegue ser captado pela linguagem. O som emitido ainda não é som da linguagem, enquanto ele se apresenta como repetição pura; enquanto juntamente com a vontade de “significação” lhe falta o específico momento da significação: “E, para maior infelicidade, para maior desgraça, ouviu toda a noite alguém gemer na enfermaria vizinha – uma voz de homem, grossa, abafada, inimitável (...) O desgraçado, quem quer que fosse, gemia, gemia sem trégua, cortado de dores horríveis” (Caminha: s.d., p 143). A meta da repetição é a identidade, a meta da designação lingüística é a diferença. O passo para a linguagem humana somente se realiza quando o som puramente significativo adquire primazia sobre os sons da emoção e da exaltação: “Houve um momento em que se revoltou contra o pobre doente que gemia. – Diabo! Não se podia dormir com aquele agouro!... Se tinha de morrer, morresse logo...” (Caminha: s.d., p 143).

A língua transforma a necessária ambigüidade do signo fonético numa virtude, porque justamente esta ambigüidade não permite que o significante se conserve como ícone individual; e é ela que obriga o espírito a dar o passo decisivo que conduz da função concreta do “designar” para a função geral e universalmente válida da “significação”. Nela, por assim dizer, a língua se despe dos seus envoltórios sensíveis, nos quais até então se apresentava: a expressão mímica ou analógica cede lugar à expressão puramente simbólica que, precisamente através do seu caráter inteiramente diferente e em razão do mesmo, se torna portadora de um conteúdo espiritual novo e mais profundo. Hegel realiza a síntese entre o racionalismo e o empirismo, superando o inatismo do primeiro e a base sensitiva do segundo. O conhecimento não se dá por um simples ato *a priori*, nem tampouco como simples apreensão sensível, sendo que o espírito sai de si e vai ao encontro do ente para suprásumi-lo e, posteriormente transformar o mesmo elemento material em dado espiritual na forma de conceito: “bem longe de dizer que o objeto precede o ponto de vista, diríamos que é o ponto de vista que cria o objeto” (Saussure: 1989, p. 15).

A organização da linguagem se faz segundo um ritual imutável. A criança começa por aprender substantivos simples, seguidamente aparece a negação que para a criança lhe é mais fácil do que a afirmação; os verbos inicialmente são usados no infinitivo. O aparecimento do “Eu” representa uma etapa importante no desenvolvimento; significa que a criança opera a distinção da sua própria pessoa em relação aos outros – primeiro se tem consciência dos outros e depois de si. Se do ponto de vista da Psicologia é possível fazer uma descrição desse tipo sobre o aparecimento do “eu”, a história do romance caracteriza-se como a descoberta das diversas formas do “eu” que Kundera apresenta como tendo sua origem na obra de Cervantes: “quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separado o bem do mal e dado um sentido a cada coisa, Dom Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa temível ambigüidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si” (Kundera: 1988, p. 12).

O mundo que vai se desvendando apresenta elementos que são interpretados, entendidos e vividos de um modo diferente por cada homem; a mesma cor produz uma sensação diferente em cada indivíduo, a mesma palavra não pode causar o mesmo impacto em dois homens, embora vivam a “quase” igual situação. Essa idéia coloca-nos em conflito com o sistema hegeliano segundo o qual a história acontece como um processo coletivo, sendo impossível pensar a história de um sujeito só. A história coletiva acontece através da sedução que vai do “eu” ao “tu”. Talvez possamos encontrar um caminho para esse entrave a partir da afirmação de Kundera de que “desde que você cria um ser imaginário, um personagem, fica automaticamente confrontado com a questão: o que é o eu? Como o eu pode ser apreendido?” (Kundera: 1988, p. 27); embora pelas diferentes respostas dadas a estas questões, se possam distinguir diferentes tendências e, talvez, diferentes períodos na história do romance, que diluem o impasse antes mencionado se seguirmos a tendência de Kundera de não explorar o mundo psicológico e, sim, o “caso” como elemento fundador do romance em que pode desvendar o “eu” como uma categoria universal e simplesmente humana.

O final do século XIX foi um período de mudanças e como em outros períodos, a crise deixou-se sentir em todos os campos da sociedade. Cada indivíduo reflete sobre o que vive e esta vivência tem um caráter social, o social influencia nas suas determinações existenciais que não se dão em abstrato, mas em um mundo real e coletivo que é identificado historicamente por fatos validados como verdadeiros. A credibilidade de uma obra literária ganha valor quando atravessada por fatores históricos, descrição de lugares reais e de estruturas sociais universais. A família seja qual for a idéia que façamos dela: monogâmica ou poligâmica; hetero ou homossexual; formal (casamento), ou informal (união livre) etc. constitui uma forma de organização social que se encontra presente ao longo da história da humanidade juntamente com outras instituições e, embora não saibamos qual é o perfil das organizações que se está estruturando para o século XXI, estas continuam tendo as características de uma sociedade em pequena escala onde se faz o aprendizado, o treinamento, e se executa a vida como ela se apresenta. De modo geral pode-se afirmar que “as instituições são o ‘fora’, onde se está para toda sorte de finalidades (...) Os sentimentos são o ‘dentro’, onde se vive e se descansa das instituições. (...) As instituições são um fórum complexo, os sentimentos são um recinto fechado mais rico de variedades” (Buber: 1974, pp. 50/1), sendo que no discurso literário se encontram o fora e o dentro que integram a vida humana.

O discurso literário caracteriza-se pela presença de indivíduos interagindo com fins diversos nas variadas esferas sociais existentes. Embora esses modos de se relacionar consciente ou inconscientemente sejam diversos vão determinar o estado de desenvolvimento social e psicológico dos agentes discursivos que interagem tendo a sedução como mecanismo comum de construção de seus alicerces. A análise epistêmica da obra de arte literária tem desempenhado um papel fundamental na compreensão e/ou desmistificação de uma ampla gama de fatos do universo humano real, mesmo que sob a roupagem de imaginário e ilusório. “As vivências de relação do homem primitivo não eram certamente doces complacências; mas é melhor a violência sobre um ente realmente vivenciado, do que a solicitude fantástica para com números sem face” (Buber: 1974, p. 27).

A percepção de que “a vida humana, mesmo que a pudéssemos desvendar inteiramente, só pode nos representar a vida do homem primordial de um modo simbólico” (Buber: 1974, p. 27); contribuiu para que no espaço da prolongação do

modernismo, a escola crítica denominada de neo-positivismo rejeitasse o idealismo e dirigisse suas ações contra toda noção metafísica, tentando aliviar a análise filosófica, e por extensão, a literária, de ilusões, enganos, obscuridades, enigmas insondáveis, perguntas sem resposta; ademais, busca as noções de exatidão que estão na lógica formal, quer procure essa exatidão na pureza analítica da lógica ou das matemáticas, quer na linguagem comum. O neo-positivismo igualmente “nega a importância da linguagem transcendente para a linguagem comum, pois o conflito apresenta-se quando se admite certa verdade em conceitos de dimensão separada de sentido e significado como na verdade poética e na verdade metafísica. Admitir verdade nesses conceitos é diferente de ser sujeitos de sentido comum, como na análise lingüística” (Marcuse: 1969, p. 212). O plano epistemológico desempenha a função de desvendar, nos discursos literários, o espectro da realidade (verdade) da linguagem poética e transmiti-los em linguagem comum (objetiva), sem que esta se transforme em linguagem técnica.

A busca pela “compreensão” do discurso literário encontrou na Filosofia da Linguagem, do século XX, forte aliado no empreendimento de objetivação do fenômeno literário. A teoria dos sentidos com seus fundamentos em tendências e concepções diversas como a etnometodologia que se apresenta como processo interpretativo em que os atores negociam uma compreensão mútua de seu mundo tem apontado importantes caminhos para o fazer literário, sobre tudo no que se refere aos dados ligados à “intencionalidade”; pois, “imagine que alguém dissesse: cada palavra que conhecemos bem, de um livro, por exemplo, tem já em nosso espírito um halo, um ‘cortejo’ de empregos fracamente esboçados. (...) Consideremos seriamente esta suposição! – Vê-se então que ela não consegue explicar a *intenção*” (Wittgenstein: 1991, p. 178). Da mesma forma que as concepções apriorísticas sobre um texto revelam-se incapazes de determinar a intencionalidade discursiva, igualmente as expressões incompletas e termos indexados como Eu, Você, aqui, agora, este, aquele etc., presentes na conversação cotidiana ou na estrutura textual, e que dão testemunho da importância do mundo vivo como pano de fundo, compartilhado em função do qual as expressões adquirem um sentido definido, somente serão validadas dentro de um contexto discursivo conhecido pelos agentes do ato comunicacional.

As expressões indexadas no processo de comunicação são dinâmicas e válidas dentro de uma comunidade fechada que domina o repertório coloquial desse grupo, ou no âmbito de um texto que contenha unidades de sentido completas:

Um traço essencial (constitutivo) do enunciado é o seu *direcionamento* a alguém, o seu *endereçamento*. À diferença das unidades significativas da língua – palavras e orações –, que são impessoais, de ninguém e a ninguém estão endereçadas, o enunciado tem autor e destinatário. Esse destinatário pode ser um participante-interlocutor direto do diálogo cotidiano, pode ser uma coletividade diferenciada de especialistas de algum campo especial da comunicação cultural, pode ser um público mais ou menos diferenciado, um povo, os contemporâneos, os correligionários, os adversários e inimigos, o subordinado, o chefe, um inferior, um superior, uma pessoa íntima, um estranho, etc.; ele também pode ser um *outro* totalmente indefinido, não concretizado (em toda sorte de enunciados monológicos do tipo emocional). Todas essas modalidades e concepções de destinatário são determinadas pelo campo de atividade humana e da vida a que tal enunciado se refere (Bakhtin: 2003, p. 301).

Os conceitos do campo filosófico estejam ou não integrados à ciência permanecem antagônicos ao campo do discurso comum, porque o discurso filosófico ainda tem fantasmas, ilusões, ficções que não têm sido realizadas na palavra falada, mas que o discurso literário consegue torná-las acessíveis. Marcuse (1969) descreve o positivismo moderno como uma corrente de pensamento que se movimenta em um mundo sintético, empobrecido de concreção acadêmica e tem criado mais problemas ilusórios que os que têm destruído; nem a metafísica mais abstrusa tem exibido coisas tão artificiais como as provocadas em relação à tradução, redação, descrição, denotação, nomes próprios etc. Essa crítica ao positivismo moderno encontra eco no campo literário na reação contra o tratamento dado à literatura como algo que não é literatura:

É preciso tratar a literatura como literatura. Esse *slogan*, enunciado sob essa mesma forma há mais de cinquenta anos, deveria ter-se tornado um lugar-comum, perdendo pois sua força polêmica. Nada disso aconteceu, entretanto; e o apelo por uma “volta à literatura”, nos estudos literários, conserva toda a sua atualidade; ainda mais, parece estar condenado a não ser mais que uma força, e nunca um estado adquirido (Todorov: 1979, p. 167).

A necessidade de ver a literatura como literatura e não como sociologia, psicologia, história, ideologia etc.; encontra resistências nas vertentes positivistas que com freqüência descrevem experiências sensoriais ou de sentimentos como tremores, aflições, palpitações, apetências, náuseas, sobressaltos, entre outros, como simples descrição de dados orgânicos. Esses fragmentos conceituais ou sensoriais de palavras e expressões vão substituir o “odiado” mundo de fantasmas, mitos e lendas

por um discurso que pode ser tudo, mas dificilmente literatura. Tal discurso tenta revelar até que ponto as idéias, recordações, imagens não operacionais têm sido inúteis, irracionais, confusas, sem sentido.

A civilização invalida o mito, o qual é visto como um pensamento imaturo e primitivo; separa-se progressivamente o histórico do impossível, o sonho da ficção, a ciência e a técnica; mesmo que com o tempo surjam processos inversos; o que ontem parecia racional e possível, hoje se faz mitológico, como é o caso da classe trabalhadora na civilização industrial avançada, a realidade do socialismo atual, faz do marxismo mais do que um sonho, um mito (Marcuse: 1969, p. 217).

Na perspectiva da filosofia analítica o intelectual seria chamado a juízo e interrogado sobre o que quer dizer e se não está ocultando algo. Expõe a necessidade de alinhar o intelectual para que expresse a linguagem de modo que comunique seu pensamento na nossa língua, ou na sua, mas que seja traduzível. Pode pensar o que quiser com a certeza de que utilizar uma linguagem traduzível, não é tirar-lhe a liberdade e nem coagi-lo; pode falar como poeta, desde que se possa entender a poesia, e isso só será possível se se entender sua simbologia em termos de língua comum. Se a linguagem se fizer tão abstrata que cada pessoa tenha que conformar-se com uma interpretação subjetiva; cada vez se multiplicarão mais as possíveis significações e se perderá o sentido original e real do conceito tornando-se este algo vazio e carente de sentido. Todavia, o alinhamento da linguagem literária com a linguagem técnica e científica implica no assassinato da estética e destruição da função da epistemologia da obra de arte literária.

Quando estava criando, o autor vivenciou apenas a sua personagem e lhe introduziu na imagem toda a sua atitude essencialmente criadora em face dele; já quando em sua confissão de autor (...) começa a falar de suas personagens, externa sua verdadeira posição em face delas, já criadas e definidas, enuncia a impressão que agora elas produzem sobre ele como imagens artísticas e a posição que ele sustenta em relação a elas enquanto pessoas vivas e definidas do ponto de vista social, moral, etc.; elas já se tornaram independentes dele, e ele mesmo, seu criador ativo, também se tornou independente de si mesmo – é a pessoa, o crítico, o psicólogo ou o moralista (Bakhtin: 2003, pp. 5/6).

Diversamente do autor que se torna independente de suas criações, os membros da sociedade vêem-se sujeitos a formas de dominação, onde para viver dependem do chefe, político, trabalho, vizinhos que lhes fazem falar e entender como eles o fazem; por necessidade social, vêem-se obrigados a identificar a “coisa” (incluindo todo seu ser) com suas funções, isto o sabemos porque assistimos TV, escutamos rádio, lemos jornais, falamos com as pessoas (Cf. Marcuse: 1969, p. 221). O falado

é expressão de quem fala e dos que fazem o indivíduo falar como o faz. Ao falar uma língua, não só expressamos conhecimentos, sentimentos etc., senão que expressamos algo além do próprio indivíduo. “A análise da linguagem não alcança outra claridade que a que lhe permite o estado de coisas dado; a tarefa da análise lingüística é clarificar o pensamento e a fala confusa, mas quando parece ir além do discurso comum como na purificação lógica, só permanece como fantasma” (Marcuse: 1969, p. 224). A linguagem artística foge a todas as exigências da linguagem coloquial e tem seu próprio estatuto de comunicação que a coloca acima de quaisquer padrões normativos referentes a formas e aos níveis de conhecimento.

A metalinguagem não pode ser somente um sinônimo do discurso imediato, deve explicitar a dimensão totalitária do discurso, na qual as dimensões da linguagem são assimiladas e integradas no processo social que tem determinado o processo do discurso; não pode ser só uma metalinguagem técnica, baseada unicamente na claridade semântica e lógica, o que se pretende é que a linguagem revele simbolicamente as formas de existência entitativas. O emprego da palavra e a estrutura da frase assumem um significado e uma função que não aparecem na leitura imediata. “Ao analisar o significado de um termo, é necessário desenvolver todo um universo multidimensional, onde cada significado expressado participa de vários sistemas inter-relacionados, estendidos um sobre o outro e antagônicos” (Marcuse: 1969, p. 224).

A extensão do sistema social de significação varia em diversos períodos da história e segundo níveis de cultura alcançados. Hoje os sistemas sociais de comunicação, unem os diferentes estados, países e áreas lingüísticas. A compreensão do discurso artístico deve levar em conta a função determinante deste sistema social de significação que se dá em discursos poéticos e que opera de um modo mais inconsciente e emocional no discurso comum; o universo real do discurso comum é o da luta pela existência, é um universo ambíguo que tem de ser clarificado. “Na filosofia contemporânea a análise lingüística não está apreendendo o significado dos termos em bem da linguagem comum, pois está transmitindo o discurso comum à linguagem acadêmica e assim a linguagem multidimensional está se convertendo em linguagem unidimensional” (Marcuse: 1969, p. 226). A larga aceitação de um discurso que se opõe ao “preconceito lingüístico” quando mal entendido, tem levado

a que a literatura rejeite a mesma estrutura discursiva que através da história da cultura tem ligado a linguagem artística e a comum. A poesia moderna reduziu seu discurso à sucessão de palavras; as palavras, em si mesmas, convertem-se em objeto absoluto, rejeitando a ordem unificadora da oração. A subversão da estrutura lingüística implica uma subversão da experiência da natureza:

El discurso es un discurso lleno de terror, lo que significa que relaciona al hombre, no con los otros hombres, sino con las imágenes más inhumanas de la naturaleza, el cielo, el infierno, lo sagrado, la infancia, la locura, la materia pura etc.³⁷ (Barthes in. Marcuse: 1969, p. 99).

Dentro das formas dominantes da linguagem, adverte-se o contraste entre as formas de pensamento bidimensional dialético e a conduta tecnológica ou os hábitos de pensamento social, onde a tensão entre a aparência e realidade, fato e causa que o provoca, substância e atributo tendem a desaparecer; elementos mágicos, autoritários e rituais, cobrem o idioma. Os conceitos que encerram os fatos e os transcendem, estão perdendo sua autêntica representação lingüística; sem a mediação de conceitos, a linguagem tende a expressar a imediata identificação entre razão e fato, verdade e verdade estabelecida, essência e existência, a coisa e as suas funções; a sociedade expressa as suas exigências diretamente no material lingüístico, mas não sem oposição; a linguagem popular ataca o idioma oficial mediante um humor desafiante e mal intencionado. Esta identificação é um aspecto do operacionalismo que aparece como uma característica do discurso no comportamento social; o vocabulário e a sintaxe vêem-se afetados pelo funcionalismo da linguagem que é reforçado pelas próprias tendências existentes ao interior da lingüística. Isto é, o ataque da linguagem popular ao padrão oficial não é feito pelos falantes coloquiais, senão pelos próprios intelectuais que deveriam trabalhar na busca de uma depuração da linguagem socialmente negociada.

A Teoria Funcionalista deriva seu nome do conceito de “Função”, no sentido de tarefa e está associada às atividades desenvolvidas pelos órgãos que compõem a “máquina” humana. A explicação mecânico–organicista aplica-se à sociedade que, igualmente, seria um corpo composto por órgãos (Instituições) que desempenham tarefas (funções). Qualquer elemento de determinado processo precisa ser estudado

³⁷ O discurso é um discurso cheio de terror, e isso significa que não coloca o homem em relação com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da natureza como o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura etc. (Tradução de minha autoria).

no contexto do todo, porque o significado de cada elemento varia de acordo com a configuração total de que ele faz parte, pois como afirma, na Etnologia, Franz Boas, a arte e o estilo característico de um povo só podem ser entendidos estudando-se seus produtos como um todo. Isto é, os elementos que integram o “corpo” atuam em interdependência, um contribui com o desenvolvimento dos outros e igualmente depende deles. Esta teoria ressent-se pelo excessivo mecanicismo, já que analisa o elemento singular agindo mecanicamente e não cuida das interligações do “todo” como o faz o Sistemismo. Não parece apropriado tratar o funcionalismo como uma doutrina ou teoria explicativa de uma realidade dada, pois esta teoria tem sido abordada como instrumento de manipulação analítica, meio de trabalho utilizável nas fases lógicas de construção, fundamentação e verificação do raciocínio científico.

O funcionalismo, na Lingüística, foi considerado um movimento que fazia parte da Teoria Estruturalista. O funcionalismo dá a idéia de ser útil somente na descrição e explicação de sistemas relativamente simples e estáveis; pressupõe a análise de fenômenos sincrônicos e uma visão holística que leva a acreditar que é um método meramente descritivo. A análise funcionalista não pode ser aplicada a fatores irreversíveis e variáveis (ou históricos) da mudança dos fatos sociais como a linguagem. A análise funcionalista não tem utilidade em explicações sistemáticas, generalizáveis e comprováveis de uniformidades de seqüência como as que caracterizam a historicidade como expressão do “humano” na Literatura.

A Teoria Funcionalista também fincou raízes na Lingüística sendo predominante, por muito tempo, sobretudo na gramática normativa convencional, em que se via a língua como um corpo composto de órgãos que desempenhavam tarefas específicas, só que o estudo dessas unidades era feito de modo isolado, predominando a decomposição morfológica em detrimento da análise semântica. Como no estudo funcionalista da sociedade perdiam-se elementos significativos, na lingüística igualmente perdiam-se elementos não mórficos, mas sintáticos que influenciam o sentido do discurso dependendo das diversas estruturações discursivas. Na Literatura, a leitura funcionalista isola os fatos psicológicos, sociológicos, estilísticos, hermenêuticos e impede a percepção dos elementos epistêmicos como uma unidade complexa.

Durkheim se opõe ao contratualismo inglês ao afirmar que o indivíduo e sua consciência geram a sociedade e, desse modo, do ponto de vista da individualidade lingüística como unidade básica da cultura de um povo, surge essa individualidade como um produto coletivo. Pode-se dizer que a linguagem como um todo gera as particularidades e determina a função das partes que a constituem. A língua acontece como resultado de movimentos naturais e orgânicos e independe de movimentos singulares. O princípio de que as multiplicidades dos elementos de alguns fenômenos não explicam a sua unidade, está refletido na exigência de que os fatos literários sejam explicados literariamente: “a exigência de se tratar um texto literário como texto literário não é nem uma tautologia nem uma contradição” (Todorov: 1979, p. 168).

A unidade lingüística dá-se na dinâmica comunicativa em torno da qual as diversas estruturas emergem e se desenvolvem. O todo não é idêntico à soma das partes, por isso devem ser buscadas as causas imediatas e determinantes dos fatos que se revelam: o grupo que fala uma língua, pensa, sente e age de modo diferente de como o fazem os indivíduos quando estão isolados. Um fato lingüístico pode e deve ser explicado por outro fato da mesma natureza que o precedeu e, assim, constituir-se o movimento dinâmico que governa a vida de uma língua. Esta só é real quando está em ação, os fatos lingüísticos têm o caráter de regras sancionadas socialmente que determinam certos comportamentos e os indivíduos que falam determinada língua possuem uma identificação com o seu grupo ou sociedade. A linguagem é assim um sistema de funções sociais e, como tal, expressão das condições e necessidades sociais, somente que na análise literária o principal elemento que determina o valor estético da obra é marcado pela superação das características locais e singulares para colocar-se ao nível de fatos universalmente compreensíveis pelo ser humano.

Para o funcionalismo, a estrutura dos sistemas lingüísticos é determinada pela adaptação teleológica desses sistemas à função, única ou principal, de expressar o pensamento. Na literatura, o funcionalismo tendeu a enfatizar o caráter ideológico mediante o engajamento ou participação política do autor instrumentalizando a obra com fins diversos dos literários. A crítica literária tem oscilado, por vezes, no

posicionamento a respeito do valor, ora dos processos gramaticais (morfológicos, sintáticos e semânticos), ora da importância das considerações funcionais na descrição de determinados fenômenos literários. O funcionalismo caracteriza-se pela crença de que a estrutura fonológica, gramatical e semântica das línguas é determinada pelas funções que têm de exercer nas sociedades em que operam. Todorov reproduz a crítica de Troubetzkoy sobre o fato da literatura, exemplificando com o período medieval, ser valorizada enquanto reflexo dos processos sociais e não enquanto literatura:

A obra literária da Idade Média é julgada “interessante” não pelo que ela é, mas na medida em que reflete os traços da vida social (quer dizer que ela é julgada na perspectiva da história social não da história literária); ou ainda, na medida em que ele contém indicações, diretas ou indiretas, sobre os conhecimentos literários do autor (de preferência sobre obras estrangeiras). Com ligeiras nuances, esse julgamento poderia ser aplicado também aos estudos atuais sobre literatura medieval (Todorov: 1979, p. 169).

Segundo Marcuse (1969), poucas vezes a linguagem popular e a coloquial têm sido tão criativa; pois o homem simples mediante a linguagem comum parece afirmar sua humanidade perante os problemas existentes. A rejeição e a rebelião são julgadas na esfera política, explodem através do vocabulário que chama as coisas pelo seu nome. Todavia, os escritórios executivos, o governo, máquinas e chefes, espertos em eficácia falam um idioma diferente, e parecem ter a última palavra, a palavra que ordena e organiza, que induz as pessoas a atuar, comprar e aceitar; transmite-se através de uma linguagem cujo estilo é uma verdadeira criação lingüística, com uma sintaxe onde a estrutura da frase é condensada de modo tal que não deixa espaço entre suas partes, diferentemente da linguagem não formal em que “a utilização de termos indexicais leva a que a extensão dos conceitos utilizados seja determinada pelo espectro das noções existentes na cabeça de cada sujeito” (Searle: 1995, p. 285). O elemento distintivo do operacionalismo reside na tendência lingüística a considerar os nomes das coisas como se fossem ao mesmo tempo, indicativos de sua maneira de funcionar e os nomes das propriedades como símbolos do aparelho empregado para produzi-los.

Esse é o raciocínio tecnológico que tende a identificar as coisas com sua função, as palavras e conceitos tendem a coincidir e o conceito tende a ser absorvido pela palavra. O idioma contém inúmeros termos que designam objetos de uso diário, a

natureza visível ou necessidades e desejos vitais; geralmente estes termos são compreendidos de modo tal que sua simples aparência, produz uma resposta adequada ao contexto pragmático em que se mencionam. É diferente quando o termo denota algo que está além do tipo de contexto que não admite controvérsia. Os nomes das coisas não só indicam o modo de funcionar, senão que sua forma atual de funcionar também define e fecha o significado da coisa, excluindo outras formas de funcionar (Marcuse: 1969, p. 115/7). O discurso literário quando limitado ao tempo de sua produção elimina possibilidades que surgiriam em contextos futuros, assim como reduzir um texto do passado à compreensão atual empobrece suas possibilidades cognitivas.

A síntese da construção reclama a reconciliação dos opostos unindo-os em uma estrutura firme e familiar. Termos como: “a bomba atômica limpa” e “as radiações inofensivas” são criações extremas de um estilo normal, é a lógica de uma sociedade que se permite fazer de tudo lógica e brincar com a destruição; uma sociedade com um domínio técnico da mente e da matéria. Os negócios identificam-se com o poder nacional, a prosperidade com o poder de aniquilamento, pretende-se harmonizar com o inumanizável como vida-destruição (Marcuse: 1969, p.20).

Construções textuais que num contexto literário seriam expressão de criatividade, quando formuladas em contextos políticos passam a exercer funções ideológicas: “O fato de que um substantivo específico seja unido quase sempre aos mesmos adjetivos e atributos explicativos, converte a frase em uma fórmula hipnótica, que repetida infinitamente, fixa o significado na mente do receptor, este não pensa em explicações essencialmente diferentes do substantivo” (Marcuse: 1969,p. 121); fala-se de liberdade, amor, justiça, tendo estes termos toda a importância, deixando-se o restante do contexto como elo acessório que completa o termo principal ou substantivo.

A epistemologia ajuda na tarefa destruidora de ideologias da linguagem comum, científica e literária. Na realidade da linguagem comum não importa conhecer a definição, nem a essência do termo quanto à situação praxeológica e vivencial; definimos liberdade com as suas expressões, mas a significação propriamente dita fica sem definir. As construções da linguagem, freqüentemente, têm como elemento comum o afastamento e contração da sintaxe que limita o significado criando imagens fixas que se impõem a si mesmas com petrificada concreção, e essas imagens petrificadas, no contexto literário, afetam a natureza complexa e plural da produção e recepção artística.

A linguagem falada e escrita localiza-se ao redor de linhas de impacto que comunicam a imagem, pois se espera que o agente e o leitor associem a eles uma estrutura fixa de instituições, atitudes, aspirações e espera que reaja de uma maneira fixa e específica. A linguagem além da esfera do comércio tem conseqüências bastante sérias, pois é intimativa; as proposições se fazem ordens sugestivas, todas as comunicações têm caráter hipnótico que mediante as suas estruturas conseguem mostrar um oásis onde há um deserto, ou derrubar a muralha mais forte da face da terra. A repetição constante e; o impacto direto habilmente manejado dá à comunicação uma falsa aparência de familiaridade e esta é a relação com o receptor imediato sem distinção de nível, educação, ofício e o coloca na informal atmosfera da sala, da cozinha, do quarto. A mesma familiaridade se dá mediante uma linguagem personalizada “você” e desta maneira as coisas impostas são apresentadas como “especialmente para você”, já que carece de importância que os indivíduos a quem se fala acreditem ou não, a comunicação tem êxito na medida em que os indivíduos se auto-identifiquem com as funções que representam dentro do esquema lingüístico (Cf. Marcuse: 1969, p. 121/2). Independentemente da veracidade do discurso comunicativo que se faz, este é opressor e antidemocrático ao censurar a tarefa das funções epistêmicas na sociedade.

Quando surgem perguntas indesejadas, são reprimidas através do uso das abreviaturas, estas denotam aquilo que está institucionalizado de modo tal que elimina a conotação transcendente; têm um sentido fixo, definido, fechado; uma vez que têm chegado a ser um vocabulário oficial, constantemente repetido no uso geral e sancionado pelos intelectuais, têm perdido todo o valor cognitivo e só servem para o reconhecimento de um fato indubitável, a linguagem funcionalizada, contraída, unificada é a linguagem do pensamento unidimensional; todos falam o mesmo e lhes chega o mesmo conteúdo em termos iguais (Cf. Marcuse: 1969, p. 125) e quando estes termos dominam a linguagem estética passa-se para o nível da reproduzibilidade artística que termina definindo a sua maior crise, embora alguns segmentos da sociedade defendam esta situação como democracia da arte e não a vejam como mero objeto de consumo carente de valor. As instituições de liberdade de palavra e pensamento, não atrapalham a coordenação mental com a realidade estabelecida, o que se tem apresentado é uma redefinição do pensamento mesmo,

de suas funções e conteúdos. A coordenação do indivíduo com a sua sociedade chega até aqueles estratos da mente, onde são elaborados os mesmos conceitos que se destinam a apreender a realidade estabelecida (Cf. Marcuse: 1969, p.134).

Os conceitos bem definidos no seu alcance e sua função convertem-se em instrumentos de controle e predição e; sendo assim, a lógica formal constitui o primeiro passo no caminho que vai para o pensamento científico; só o primeiro passo, pois ainda é preciso um grau muito maior de abstração e matematização para ajustar a forma de pensamento à racionalidade tecnológica, pois a mente se fez susceptível à generalização abstrata muito antes que a natureza tecnológica e o homem tecnológico aparecessem como os objetos do controle e o cálculo racional. Os elementos do pensamento podem-se organizar cientificamente, do mesmo modo que os elementos humanos se podem organizar na realidade social.

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas. Entretanto, o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes, mas também aos subseqüentes da comunicação discursiva. Quando o enunciado é criado por falante, tais elos ainda não existem. Desde o início, porém, o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas, em prol das quais ele, em essência, é criado (Bakhtin: 2003, pp. 300/1).

Para Gadamer a compreensão somente pode aspirar ao estatuto de empreendimento objetivo quando é concebida como um processo de se chegar a um acordo. Este processo é orientado pelo que Gadamer chama de “expectativa de perfectibilidade” (o texto é um todo coerente que incorpora um título ideal à validade). Corresponde a essa expectativa a noção de uma comunidade de língua ilimitada, representando o consenso ideal para o qual convergem todas as interpretações concorrentes de um texto. A relação entre a comunidade de fala ideal e suas permutações históricas é essencialmente dialética; a conversação diária ativa um processo de reflexão que a eleva ao nível do diálogo racional. O texto de que fala Gadamer pode ser uma música, dança, peça teatral, ou a própria natureza. O acordo a que se chega através de um empreendimento objetivo, leva-nos à compreensão de uma dada realidade que satisfaz às nossas expectativas. Todavia, nesse acordo é necessário estabelecer regras que definam os limites dos campos de atuação em certos espaços psicossociais e crono – tópicos. Sem a abertura racional não será possível nos elevarmos ao nível de reflexão dialógica fornecida pelas linguagens utilizadas.

Para Frege, na “teoria da verdade condicionada”, o sentido de uma frase pode ser reduzido às condições em que ela é verdadeira. Isso aponta para uma hermenêutica transcultural e para a polissemia das tradições que, por sua vez, levou a produzir uma descrença generalizada na hermenêutica pela subjetividade de seus procedimentos e pela ausência de rigor científico em suas especulações. A semiologia como ciência geral dos signos, serve-nos de referência comunicativa que utiliza signos convencionais, não verbais e que apresenta uma linguagem mais ou menos universal. Todavia, quando saímos das convenções lingüísticas e somos tomados por um subjetivismo hermenêutico, estimulado por nacionalismos ou interesses particulares, de fato, “a verdade” pode ser mero dado condicionado pelas situações que queremos colocar em destaque, mas que a epistemologia tenta superar dando estatuto de cientificidade a seu trabalho de descoberta da verdade tanto nos níveis científico quanto estético.

Wittgenstein opõe-se à semântica clássica da verdade condicionada ao afirmar que o sentido da frase está preso às formas como são utilizadas na linguagem cotidiana; para ser mais preciso, às regras que especificam seu uso socialmente aceitável, dando origem à semântica comunicativa (Cf. Ingram: 1993, p. 62). Wittgenstein ao negar a semântica da verdade condicionada, coloca-se em um plano de objetividade lingüística, buscando atingir níveis de cientificidade irrefutáveis. Com isso deixa clara a postura logicista de seu pensamento uma vez que para ele o que importa no discurso é o cumprimento das regras lógicas, sendo o dado psicológico irrelevante. No entanto, nos casos em que acontece o encontro de alteridades, o discurso está eivado de intenções particulares e/ou subjetivas que tornam os discursos particularizados ou até mal – intencionados e, por isso, não é totalmente válida a negação da semântica da verdade condicionada de Frege.

O primeiro passo no reconhecimento do valor da obra de arte literária é aceitar que além do saber estético existem também, mais duas ordens de saber que são o conhecimento científico e filosófico e que; não há hierarquia necessária, mas complementaridade das ordens de conhecimento em vistas da compreensão do “todo” que permita construir os consensos veritativos fundamentais para que o homem harmonize sua vida em sociedade. Uma vez aceita a existência de três

ordens de saber torna-se necessário entender que a gnosiologia estética supera as descrições espaço-temporais e, por isso, sua intemporalidade navega entre a diacronia e a sincronia do discurso.

A lógica, a gramática, a semântica, a hermenêutica são alguns instrumentos que se encontram a serviço do discurso, tanto para construí-lo quanto para desconstruí-lo. No entanto, os elementos antes mencionados ajudam a conhecer as estruturas de forma e sentido da narrativa; porém, ainda falta o componente epistemológico sem o qual uma fala pode ser avaliada quanto às regras formais e possibilidades de sentido, mas, não do ponto de vista da sua adequação à realidade, isto é, das possibilidades do conteúdo não ser uma simples abstração e jogo lingüístico da imaginação, mas existir como capaz de produzir efeitos concretos na vida humana. Ao longo deste capítulo foi feita uma escolha dentre as linhas possíveis da epistemologia, optando pelo viés da linguagem como o tipo de análise mais adequado para nossos propósitos esclarecedores do fato de que o discurso literário ancora-se no tripé estético, epistemológico e ético. Resta-nos, no capítulo seguinte, desvendar o alicerce ético para completar o tripé em que se fundamenta a obra de arte literária.

Capítulo IV

LITERATURA E ÉTICA

A obra literária como uma realidade complexa envolve no seu âmago um conjunto de elementos que têm sentido em cada uma das suas unidades; mas estas ao se juntarem, como uma totalidade, não se esgotam enquanto objeto estético, já que a obra de arte é “una” e múltipla, diz tudo e não diz nada explicitamente, enquanto vai sendo atualizada pelo ato de leitura em cada espaço e tempo dentro dos diversos campos de possibilidades hermenêuticas. Para se ter uma melhor compreensão da complexidade literária faz-se necessário desconstruir os diversos componentes que integram o fato literário, sendo que depois de decompor as unidades que constituem a obra de arte literária torna-se preciso recompor a mesma e, na recomposição apreendem-se elementos que antes não haviam emergido do sistema literário.

Numa tentativa de desvendar e compreender a literatura como dado complexo, emergiram a estética, a epistemologia e a ética como o tripé em que se alicerça a obra de arte literária. Apresentada a estética, no capítulo segundo e a epistemologia, no capítulo terceiro; cabe, a partir deste ponto, explorar a ética como terceiro dos pilares constitutivos em que se ancora geneticamente o discurso literário. Todavia, para inserir a ética na tríade em que se ancora o fazer literário, há barreiras a serem superadas, já que tradicionalmente se aceita que a obra de arte literária transmita um cabedal de conhecimentos e; que o valor estético esteja presente na estrutura formal do texto que deve elevar o sujeito à contemplação pura e descomprometida da realidade. Porém, colocar a ética como um dos componentes do tripé que dá sustentação ao fazer literário apresenta-se como um fato difícil de se lidar e que traz francas resistências à aceitação da tese do tripé em que se ancora a obra de arte literária. Essa situação decorre, em princípio, do vínculo estabelecido na cultura ocidental da ética com a religião, a moral, a normatividade jurídica, assim como da associação da mesma com padrões de comportamento consensualmente aceitos como bons, sendo que aquilo que um grupo não reconhece como legítimo no campo do agir humano será validado como antiético.

Tais pressupostos com relação à ética exigem uma caminhada cautelosa na utilização conceitual e, o estabelecimento do sentido e limites dessa noção quando usada no contexto da fundamentação da obra de arte literária. Isso porque, em primeiro lugar, a ética conceitual exposta pela filosofia tradicional vem passando ao longo dos séculos por processos de banalização que tem levado a caracterizá-la como “chavão de circunstância”, “domínio de todos e de ninguém” e; em segundo lugar por sua associação direta com a moralidade e a normatividade imputativa de penalidades. A ética enquanto alicerce da obra de arte literária não se entende como um conjunto de normas de comportamento consideradas do ponto de vista filosófico como universalmente boas ou, do ponto de vista religioso e jurídico como determinações causais necessárias para a perpetuação da vida social, seja num campo da esfera da vida material, seja de existência espiritual.

Para compreender os mecanismos de funcionamento da ética como um dos três pilares em que se apóia a obra de arte literária é preciso retroceder na história para, conhecendo a evolução de tal conceito, diferenciá-lo em seus sentidos filosófico, jurídico, religioso, assim como na aplicação que dele é feito, nesta tese, na fundamentação da obra literária. Sabe-se que há grandes dificuldades de entendimento de muitos conceitos quando se leva em consideração a gênese das palavras e, por isso, é conveniente mostrar que assim como há diferenças substanciais entre ética (ἠθoς) e moral (mos – moris), quando se trata de avaliar a representação dos valores sociais mediante o agir humano; igualmente existem transformações no conceito de “ética” quando este é visto no foco filosófico, religioso ou jurídico e; ainda, quando aplicado na perspectiva de uma fundamentação da obra de arte literária.

Noções de ética

O sentido filosófico inicial do termo “ética” nos remete a um contexto grego específico em que havia um conflito na definição do conceito ἀρετη (virtude). Na escola socrática esta palavra tinha o sentido de meio termo, equilíbrio, ponderação, coerência, bom senso, preocupação com a verdade; enquanto para os sofistas, a mesma palavra tinha a conotação de habilidade de fazer tudo e, assim, o mais virtuoso (habilidoso) era aquele capaz de fazer vencer a causa mais difícil, sendo

que para isso não se podia levar em consideração as conseqüências dos atos executados. Como resultado da avassaladora predominância dos discípulos de Sócrates o conceito de virtude que se impôs foi o de (αρητη) como ponderação, coerência etc. Sendo assim, a ética (ηθοζ) constitui-se na expressão de uma atitude interna que leva o homem a se tornar virtuoso.

As diferenças de sentido do mesmo termo entre correntes filosóficas possibilitam a expansão do mesmo conceito dentro de parâmetros diferentes, como os literários. A ética constitui-se em um dos balizadores da conduta humana que leva o homem a agir conforme o bem pelo bem dentro dos consensos majoritários de bondade: é o eixo reitor de todas as atitudes internalizadas pelo homem como boas para si, para o outro e para o próprio universo. Já Aristóteles afirmara que “o pior dos homens é aquele que põe em prática sua deficiência moral tanto em relação a si mesmo quanto em relação aos seus amigos, e o melhor dos homens não é aquele que põe em prática sua excelência moral em relação a si mesmo, e sim em relação aos outros, pois esta é uma tarefa difícil” (Aristóteles: 2001, p. 93). Com base no trecho aristotélico anterior pode-se dizer que a ética é expressão da consciência da necessidade de auto-preservação em todos os níveis humanos, sem que haja a necessidade de estabelecer uma ética “una” e universal.

A obra de arte possui a capacidade de influenciar o comportamento dos indivíduos que a experienciam e, daí, a importância da compreensão conceitual quando associada ao processo de valorização estética (αισθήσις) como sensibilidade. O sentido predominante atribuído às palavras nos discursos literários será referência do conhecimento e dos valores desenvolvidos por uma população de leitores. Sensibilidade não tem a conotação atribuída, por setores da crítica e da teoria literária, à arte como sendo simples instrumento de lazer, mas pelo contrário, a sensibilidade conduz, necessariamente, aos caminhos próprios do agir e do conhecer humano. Somente quem possui esta determinação interior pode aproximar-se das diversas atitudes éticas e como conseqüência buscar um ideal estético enquanto “verdade ontológica”.

Se teoricamente o conceito de virtude que se impôs foi o socrático, na prática o que passou a vigorar foi o sofista e é aqui que retomamos a distinção dos dois termos analisados (ética e moral). O sentido da moral é construído no contexto romano do

período áureo dessa civilização. O cumprimento das normas sociais surge como um imperativo. O Estado tem autoridade sobre a população e, quem não cumprir as prescrições legais será punido. Nessa esteira não interessa saber se se concorda ou não com a lei que se obedece. *Scriptum, scriptum est*, é a máxima imperativa que define a moral. A lei caracteriza-se por ser a standardização reguladora dos valores tradicionalmente aceitos como bons para a sociedade e que derivam dos costumes (mos – moris). Aristóteles em sua *Ética a Nicômacos* ao falar da justiça afirma que esta se dá em um sentido irrestrito e em sentido político, sendo que a justiça política é em parte natural e em parte legal:

São naturais as coisas que em todos os lugares têm a mesma força e não dependem de as aceitarmos ou não, e é legal aquilo que a princípio pode ser determinado indiferentemente de uma maneira ou de outra, mas depois de determinado já não é indiferente. (...) Seja como for, existem uma justiça natural³⁸ e uma justiça que não é natural. É possível ver claramente quais as coisas entre as que podem ser de outra maneira que são como são por natureza, e quais as que não são naturais, e sim legais e convencionais, embora ambas as formas sejam igualmente mutáveis (Aristóteles: 2001, p. 103).

O Império Romano que colonizou militarmente a Grécia foi colonizado culturalmente por esta e, o influxo doutrinário que modela a cultura romana não deriva da tradição socrática, mas da tradição sofística e epicurista. Historicamente essas duas escolas encontram-se separadas pela tradição socrática, no entanto, entende-se que haja uma complementaridade delas na influência exercida na formação da cultura latina, mesmo que cada uma tivesse aportado elementos diferentes. No contexto romano pré-cristão o Estado normatiza os padrões de comportamento que, dentro do estatuto legal da época, eram aceitos e que à luz do cristianismo passam a ser vistos como imorais. Glotonaria, homossexualismo, promiscuidade, zoofilia, farras e o hedonismo na sua mais alta expressão transgridem as leis do cristianismo, não, porém, as leis romanas e, nesse sentido, os romanos não eram imorais embora “violentassem” princípios básicos da moral cristã.

³⁸ Tradicionalmente a palavra grega *ἦθος* foi traduzida como sinônima do termo latino *mos-moris* com o sentido de “costume”. No entanto, existe no grego clássico a palavra *εἶθος* que corresponde ao termo latino antes mencionado com a idéia de “justiça política legal”. Ética como *ἦθος* tem o sentido de “justiça política natural”, como exposto na citação anterior da *Ética a Nicômacos*. Essa noção corresponde à idéia de Ética trabalhada nesta tese como sendo uma das bases constitutiva do tripé em que se alicerça a obra de arte literária. É necessário destacar que a principal resistência quanto à aceitação da nossa tese no referente à ética radica na inexistência de um significativo número de traduções que colocam a ética e a moral no mesmo patamar de significação.

Na linha sofística talvez as influências mais marcantes sobre a cultura romana, situem-se na política, no direito e na educação. Por sua vez, na esteira dos epicuristas também são significativas as influências na educação e, sobretudo, nos aspectos cotidianos que delineiam o agir do povo. O comportamento do cidadão romano não era gratuito, mas obedecia a princípios filosóficos, morais e éticos. Dizer que os excessos românicos são éticos, pode causar estupor, mas é preciso entender que, embora a ética esteja fundada em valores universais, ela não é estática e, do contexto pagão pré-cristão para o cristianismo, há uma ruptura na concepção de homem, de bem, de liberdade etc., como testemunham obras literárias como *Satiricon*, de Petrônio e *O asno de ouro*, de Apuleio.

A questão da Ética, como apresentada por Aristóteles, é a busca da felicidade do homem: “(...) o bem é algo pertencente ao seu possuidor e que não lhe pode ser facilmente tirado. (...) Parece que a felicidade, mais que qualquer outro bem, é tida como este bem supremo, pois a escolhemos sempre por si mesma, e nunca por causa de algo mais” (Aristóteles: 2001, pp. 20 e 23). Ora, para chegar à idéia do que é a felicidade, torna-se necessário trilhar caminhos sem horizontes abertos, já que não se pode alcançar um denominador comum a esse respeito, pois, um homem busca a felicidade na continência enquanto outro a busca no exagero (licença absoluta); alguns pensam encontrar a felicidade em um mundo de busca intelectual, enquanto outros têm na vida natural e fisiológica o sentido da mesma. O denominado meio termo ou equilíbrio é um constructo resultante de uma racionalidade imperativa. As leis estéticas clássicas apóiam-se no princípio da harmonia e do equilíbrio; assim também as leis morais que determinam o exercício jurídico e os preceitos éticos que modelam o comportamento humano, têm por base a noção de equilíbrio e servem de fundamento para o ordenamento da vida em sociedade.

Não existe contradição alguma ao dizer que a concepção epicurista do mundo era ética, pois esta continua calcada em valores universais a que todo cidadão tem direito como a felicidade. O que muda é o conceito de felicidade e a própria concepção de homem. Se para Aristóteles a *Eudemonia* (felicidade) é o objetivo da ética, para Epicuro o prazer é princípio e fim de toda vida feliz. Os dois conceitos não são excludentes nem contraditórios, somente que o segundo foi mal

interpretado como falava o próprio Epicuro. Por prazer entendeu-se unicamente o que deriva da matéria e não do espírito. Essa versão do epicurismo foi a que influenciou a formação dos costumes no Império Romano e que serviu de base para o desenvolvimento dos diversos discursos históricos e as diferentes temáticas tratadas na literatura, sendo que esta explora o universo dos sentidos mediante a aplicação consciente da razão.

No plano do conhecimento, os epicuristas estão imbuídos por um ceticismo generalizado e essa incerteza do amanhã cria uma situação de acomodação ao momento presente, que é a única certeza do homem. A desconfiança e o ceticismo são superados no cristianismo atribuindo o potencial cognitivo a Deus, mesmo assim durante o período patrístico e parte da escolástica o ceticismo e a desconfiança na capacidade intelectual do homem foram predominantes. Se o homem não pode conhecer as coisas como são e não sabe sequer se haverá um amanhã, para que se preocupar com aquilo que não é possível conhecer e dominar? Entende-se aí como a influência de uma corrente de pensamento filosófico levou parte da população romana a aplicar-se prioritariamente ao presente, sua única certeza, que passou a ser a expressão da vida humana. Essa atitude perante a vida encontra-se presente ao longo da história da humanidade tanto no agir cotidiano quanto expresso em diversas manifestações literárias como:

(...) Diabo de insipidez! De resto, o negro não lhe fazia muita falta: estimava-o, é verdade, mas aquilo não era sangria desatada que não acabasse nunca... Essa idéia penetrou-o como uma lembrança feliz, como um fluido esquisito que lhe inoculassem no sangue. – Podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já agora estava acostumado “àquilo”... O próprio Bom-Crioulo dissera que não se reparavam essas cousas no Rio de Janeiro. Sim, que podia ele esperar de Bom-Crioulo? Nada, e, no entanto, estava sacrificando a saúde, o corpo, a mocidade... Ora, não valia a pena! (...) Há dias metera-se-lhe na cabeça [à portuguesa] uma extravagância: conquistar Aleixo, o bonitinho, tomá-lo para si, tê-lo como amantezinho do seu coração avelhantado e gasto, amigar-se com ele secretamente (...) Era uma esquisitice como qualquer outra: estava cansada de aturar marmanjos. Queria agora experimentar um meninote, um criançola sem barba, que lhe fizesse todas as vontades (Caminha: s.d., pp. 90 e 94).

No ocidente as instituições políticas e sociais derivam de modelos romanos e cristãos fundados em princípios altamente morais e muito pouco éticos. O cumprimento da lei é o elemento fundamental que domina todas as instituições como a família, a política, a religião, a escola, as organizações militares e jurídicas: “(...) o justo em sentido político se apresenta entre pessoas que vivem juntas com o

objetivo de assegurar a auto-suficiência do grupo – pessoas livres e proporcionalmente iguais. Logo, entre pessoas que não se enquadram nesta condição não há justiça política, e sim a justiça em um sentido especial e por analogia” (Aristóteles: 2001, p. 102). As desigualdades sociais têm reflexo na vida familiar e, esta, por sua vez, perpetua e acentua as divisões de trabalho, função social, participação na organização da vida pública, pois: “não pode haver injustiça no sentido irrestrito em relação a coisas que nos pertencem, mas os escravos de um homem [lhe pertencem] (...) Logo, não há justiça ou injustiça no sentido político em tais relações” (Aristóteles: 2001, p 103). É de se destacar a força com que se afincaram na cultura ocidental, certos valores provindos da tradição romana e que tinham como suporte princípios morais e não éticos.

(...) Onde quer que estivessem haviam de se lembrar daquela noite fria dormida sob o mesmo lençol na proa da corveta, abraçados, como um casal de noivos em plena luxúria da primeira coabitação... Ao pensar nisso, Bom-Crioulo sentia uma febre extraordinária de erotismo, um delírio invencível de gozo pederasta... (...) mas também não concebia, por forma alguma, esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo; entretanto, quem diria!, o fato passava-se agora consigo próprio, sem premeditação, inesperadamente. (...) Não havia jeito, senão ter paciência, uma vez que a “natureza” impunha-lhe esse castigo. (...) fizera muito em conservar-se virgem até aos trinta anos, passando vergonhas que ninguém acreditava, sendo muitas vezes obrigado a cometer excessos que os médicos proíbem. De qualquer modo, estava justificado perante sua consciência, tanto mais quanto havia exemplos ali mesmo a bordo, para não falar em certos oficiais de quem se diziam cousas medonhas no tocante à vida particular. (...) É que nem todos têm força para resistir: a natureza pode mais que a vontade humana... (Caminha: s.d., pp. 62/3).

Obras literárias descrevem fatos morais, sendo que estes constituem simples elementos circunstanciais que dão credibilidade ao discurso literário. Todavia, a moral não tem o estatuto de “base” da obra literária como acontece com a ética. O imperativo da moral conduz ao sentido da obrigação externa e à compulsão do coletivo, diversamente da ética que apela para o caráter interno da aceitação consciente dos consensos majoritários. Ao se falar de ética, remete-se a princípios universais que têm aplicabilidade no singular. Por sua vez, a moralidade como cumprimento de normas compulsórias tem um contexto geopolítico que a emoldura e, aí, entende-se porque, se a moral é o cumprimento da norma social, cada unidade grupal com um código legal específico tem sua própria moralidade ou variantes de uma mais ampla. A vida em sociedade impõe padrões de conduta que a linguagem estética consegue defender, reforçar ou atacar, mesmo quando as interdições tornam certos discursos indizíveis.

Tendo na estética, na epistemologia e na ética os alicerces da obra literária, torna-se necessário afirmar que embora esta desempenhe, em alguns casos, funções moralizantes, a sua finalidade não é a de proferir julgamentos de natureza moral. Nietzsche, não vê a moral como processo natural, mas como um longo e dolorido processo de adestramento e; o texto literário não dita regras, mas apenas desvenda o mais recôndito universo humano mediante suas ações. A este respeito, Hobbes vê o processo moralizador como mecanismo de auto-preservação que o homem aceita, mas não chega a transformar sua natureza má, este só muda seu comportamento enquanto houver leis para puni-lo, já que na ausência destas, continua tão ruim quanto no estado de natureza: “As paixões que fazem os homens tender para a paz são o medo da morte, o desejo daquelas coisas que são necessárias para uma vida confortável, e a esperança de consegui-las através do trabalho” (Hobbes: 1999, p. 111). Segundo Paul Ricoeur, na ética filosófica “o sujeito precede a ação na ordem das qualidades morais. Em *Poética*, a composição da ação pelo poeta rege a qualidade ética dos caracteres” (Ricoeur: 1994, p. 65). O homem moral, segundo Hegel, teria consciência dos deveres, da lei universal que subordinaria suas decisões e que seria arvorado em sua máxima. Decidir-se-ia de acordo com o dever, como dever, em nome da lei geral, da máxima que seria a razão determinante dos seus atos, e é essa “lei geral” que se encontra na base da obra de arte literária.

A lei, o dever pelo dever, é o universal, o abstrato que tem, na natureza, a contrapartida nos sentimentos naturais, nas inclinações, na vontade natural, no coração, na alma. Graças a esse ponto de vista, encontra-se formada a oposição da vontade, no que tem de completamente geral, com a vontade particular, natural, oposição que é estabelecida de modo a indicar que a ação moral deve combater permanentemente a vontade natural, que a moral, até por sua essência, é uma luta travada para dominar, para vencer decisivamente o natural (Hegel: 1983, p. 108).

A vontade natural em Hegel corresponde à oposição à lei como “dever pelo dever” que, em termos da ética aristotélica seria a busca do “bem em si mesmo”. Todavia, o natural em Aristóteles tem o sentido de universal por oposição aos atos legais, e “o que determina se uma ação é ou não é um ato de injustiça (ou de justiça) é sua voluntariedade ou involuntariedade” (Aristóteles: 2001, p. 104); sendo, assim, a vontade é a que determina o valor das ações humanas. Os discursos literários articulam a expressão da vontade do autor, das personagens e dos diversos leitores, sendo necessário considerar que, embora a ética enquanto expressão do “bem” seja

um dos pilares da obra de arte literária e a função da literatura não seja moralizadora, é preciso aceitar que em algumas obras é mais evidente do que em outras essa função moralizante. Este papel aparece como processo de educação, modelagem e inculcação de “valores”, e está presente de modos diversos nas obras de diferentes gêneros e espécies. O sistema social privilegia aquelas obras cuja forma e conteúdo, permitem uma apropriação mais fácil em função do objetivo educativo (ideológico) e, para isso, cria um cânone nacional que exalta as obras artísticas “de maior valor” para suas finalidades e que não são necessariamente as “melhores” do ponto de vista estético.

Acontece com freqüência que a Ética seja confundida com a Moral, sendo que certos meios acadêmicos reivindicam que seja uma área da filosofia, outros que seja uma área de fundamentos da “ciência do comportamento” (Psicologia) ou então poderia pensar-se numa área “semi-independente”. Para Ricoeur, na poética aristotélica não faltam referências para a compreensão da ação que é a ética articulada: “Essas referências são tácitas, enquanto a *Retórica* insere em seu próprio texto um verdadeiro “Tratado das paixões”. A diferença é compreensível: a *Retórica* explora essas paixões, enquanto a *Poética* transpõe em poema o agir e o padecer humanos” (Ricoeur: 1994, p. 77). Ainda para o autor de *Tempo e Narrativa* o caráter trágico da obra literária gira em torno das inversões da sorte, servindo de contraponto à ética que ensina como a ação, pelo exercício das virtudes, conduz à felicidade. O autor ao mesmo tempo, toma emprestado do “pré-saber” da ação só seus traços éticos:

(...) o poeta sempre soube que os personagens que ele representa são “agentes”; sempre soube que “os caracteres são o que permitem qualificar os personagens em ação”; sempre soube que “necessariamente esses personagens são nobres ou baixos”. O parêntese que segue essa frase é um parêntese ético: “os caracteres referem-se quase sempre só a esses dois tipos, posto que, em matéria de caráter, são a baixeza e a nobreza que, para todo o mundo, fundamentam as diferenças”. No capítulo consagrado aos caracteres, “o que constitui o objeto da representação” é o homem segundo a ética. As qualidades éticas vêm do real (Ricoeur: 1994, p. 78).

Na perspectiva da ética aristotélica pode-se abordar o comportamento humano a partir de três espécies de manifestações – emoções, faculdades e disposições – sendo que para Aristóteles a excelência moral deve ser, necessariamente, a última destas:

Por emoção quero significar os desejos, a cólera, o medo, a temeridade, a inveja, a alegria, a amizade, o ódio, a saudade, o ciúme, a emulação, a piedade, e de um modo geral os sentimentos acompanhados de prazer ou sofrimento; por faculdade quero significar as inclinações em virtude das quais dizemos que somos capazes de sentir as emoções – por exemplo, a faculdade de ficar encolerizado, de sentir pena ou piedade; por disposição quero significar os estados de alma em virtude dos quais estamos bem ou mal em relação às emoções – por exemplo, em relação à cólera estamos mal se a sentimos violentamente ou praticamente não a sentimos, e bem se a sentimos moderadamente, e de maneira idêntica em relação às outras emoções. Ora: nem a excelência moral nem a deficiência moral são emoções (...) as várias formas de excelência moral também não são faculdades (...) Então, se as várias espécies de excelência moral não são emoções nem faculdades, só lhes resta serem disposições (Aristóteles: 2001, p. 40).

Cumpra afirmar que a obra de arte literária, independentemente dos conceitos filosóficos, psicológicos ou de qualquer outra natureza, revela o que há de mais humano nas personagens que encarnam os sujeitos das ações praticadas e, mesmo os estudiosos do fato literário que defendem ser este uma atividade meramente contemplativa e descompromissada de fatores que impliquem julgamento positivo ou negativo, terminam por aceitar, sem maiores restrições, que só existe beleza por referência a um consenso humano, justiça por correspondência ao cumprimento de um sistema normativo e, “é natural, então, que não qualifiquemos os bois e cavalos ou quaisquer outros animais de felizes, pois nenhum deles é capaz de participar de tal atividade (...) na realidade, são nossas atividades conformes à excelência que nos levam à felicidade” (Aristóteles: 2001, pp. 28/9). As emoções naturais ao ser humano; as faculdades ou inclinações de sentir emoções e; as disposições ou estados de alma que nos colocam em relação às emoções são objetos inerentes à obra literária, constituindo um dos fundamentos em que esta se ancora. A obra de arte literária não tem por finalidade fazer julgamentos morais, mas explora os componentes éticos do ser humano que são o conjunto de atitudes internalizadas por estes dentro de consensos grupais.

O povo recuou, admirado, e viu o negro suspender o homem com as duas mãos e levá-lo no ombro à Santa Casa de Misericórdia, sem grande esforço, como se pegasse uma criança. Fez-lhe pena ver aquele pobre homem caído ali assim, no meio da rua, cercado de gente, estrebuchando como um animal sem dono. Aquilo apertou-lhe o coração, fê-lo estremecer, comoveu-o... Talvez fosse algum pai de família, coitado, algum infeliz... Um horror, a tal gôta! já noutra ocasião salvara uma mulher bêbeda que ia sendo pisada por um bonde (Caminha: s.d., p. 111).

O trecho anterior corrobora a afirmação aristotélica de que as disposições, ou estados do espírito são responsáveis pelas ações realizadas pelo ser humano e independem de leis que obriguem ao cumprimento de determinados atos, já que a

disposição é interna, mesmo que os elementos externos contribuam na configuração das disposições. Como já foi mencionado, ética (ἠθoς) e moral (mos – moris), não têm o mesmo sentido do ponto de vista filológico, caracterizando essa como uma das principais dificuldades enfrentadas no ato da tradução e que nos coloca diante de um problema delicado quando se busca o sentido do que Aristóteles quis dizer quando se refere à excelência moral³⁹ como sendo: “um meio termo entre duas formas de deficiência moral, uma pressupõe excesso e outra pressupõe falta, e a excelência moral é assim porque sua característica é visar às situações intermediárias nas emoções e nas ações” (Aristóteles: 2001, p. 46). As ações e as emoções humanas que buscam “o bem”, entendido este como fonte de preservação e bem-estar, são de natureza ética, embora não alcancem o nível de excelência moral descrita pelo Estagirita.

Bom-Crioulo exultava! (...) Todo ele estava pronto, e via-se-lhe no olhar, na fala, nos modos, o grande contentamento de que estava cheio seu coração. Era uma felicidade estranha, um bem-estar nunca visto, assim como um começo de loucura inofensiva e serena, que o fazia mais homem vinte vezes, que o tornava mais forte e retemperado para as lutas da vida. Suave embriaguez dos sentidos, essa que vem de uma grande alegria ou de uma tristeza imensa... Bom-Crioulo só experimentara prazer igual quando o tinham obrigado a conhecer o que é liberdade, recrutando-o para a Marinha. Essa liberdade ampliava-se agora a seus olhos, crescia desmesuradamente em sua imaginação, provocando-lhe frêmitos de alucinado, abrindo-lhe n'alma horizontes cor-de-rosa, largos e ignorados. (...) ia bem com todos, egoísta na sua felicidade, mas levando a saudade irresistível dos que se vão embora... (Caminha: s.d., pp. 30/1).

Como bem descreve caminha no trecho anterior, o grande contentamento, a felicidade estranha, o bem-estar indescritível e profunda serenidade são disposições que levam o sujeito a agir conforme esses estados que ele entende como sendo “bons” e que vêm de dentro. Isto é, os atos éticos não precisam ser sancionados normativamente como bons, pois eles simplesmente são reconhecidos como tais. Diferentemente, o agir moral necessita de determinações legais que justifiquem a execução das ações humanas:

(...) a justiça e a injustiça, como já vimos, estão consubstanciadas na lei, e existem entre pessoas cujas relações são naturalmente regidas pela lei, ou seja, pessoas que alternadamente participam do governo e são governadas. (...) As coisas que são justas apenas por convenção e conveniência são como se fossem instrumentos para medição; de fato, as medidas para vinho e trigo não são iguais em toda parte (...). De maneira idêntica, as coisas que são justas não por natureza mas por decisões humanas não são as mesmas em todos os lugares, já que as constituições não são também as mesmas, embora haja apenas uma que em todos os lugares é a melhor por natureza (Aristóteles: 2001, p. 103).

³⁹ Citação conforme a tradução do grego feita por Mário da Gama Kury, utilizada na edição brasileira da *Ética a Nicômacos*, da Editora da Universidade de Brasília.

A punição e o castigo são atos morais legitimados por códigos, e sua aplicação muda de um povo para outro, de uma época para outra, e sua constituição é externa ao sujeito, o que impede de considerá-los de natureza ética. O cumprimento da norma moral (legal) é descrito na literatura não como fim em si, mas para tentar mostrar outros elementos da natureza humana. Ao se pensar no prazer como princípio e fim de toda vida feliz, segundo Epicuro, não se está a afirmar, nem a negar formas específicas de prazer, ora materiais, ora espirituais. Todavia, a normatização do tipo de prazer que deve ser aceito ou rejeitado coloca em evidência o problema da hipocrisia e do falso moralismo que são, em grande parte, disposições que derivam da não adequação dos atos internos às exigências impostas pela sociedade como se depreende do trecho a seguir:

Ora, aconteceu que, na véspera desse dia, Herculano foi surpreendido, por outro marinheiro, a praticar uma ação feia e deprimente do caráter humano. Tinham-no encontrado sozinho, junto à amurada, em pé, a mexer com o braço numa posição torpe, cometendo, contra si próprio, o mais vergonhoso dos atentados. (...) No convés brilhava a nódoa de um escarro ainda fresco: Herculano acabava de cometer um verdadeiro crime não previsto nos códigos, um crime de lesa-natureza, derramando inutilmente, no convés seco e estéril, a seiva geradora do homem. (Caminha: s.d., p. 17).

Uma simples masturbação, como o descrito acima; ou, um relacionamento homossexual, como se verá a seguir, quando vistos por outro prisma passam a ter uma conotação diferente por não se fazer uma avaliação (julgamento) do ponto de vista moral; mas, por considerar o mesmo como uma emoção caracterizada por encontrar-se ao lado oposto da “natureza”, sendo que ninguém está livre de algum tipo de “vício” da própria natureza como afirmara o autor de *Bom Crioulo*:

Isso de se dizer que preferia um sexo a outro nas relações amorosas podia ser uma calúnia como tantas que se inventam por aí... Ele, Bom-Crioulo, não tinha nada que ver com isso. Era uma questão à parte, que diabo! Ninguém está livre de um vício. (...) Como é que se compreendia o amor, o desejo da posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo, entre dois homens? Tudo isso fazia-lhe confusão no espírito, baralhando idéias, repugnando os sentidos, revivendo escrúpulos. – É certo que ele não seria o primeiro a dar exemplo (...) Mas – Instinto ou falta de hábito – alguma coisa dentro de si revoltava-se contra semelhante imoralidade que outros de categoria superior praticavam quase todas as noites ali mesmo sobre o convés... (Caminha: s.d., pp. 33 e 42/3).

Do ponto de vista religioso instituiu-se uma tradição que apresenta Deus como um ser castigador e, com isso, o medo de uma punição eterna domina alguns comportamentos humanos que aceitam a ideologia dessa tradição. Como conseqüência disso, instaurou-se em certas mentes o exercício meramente formal

de rituais vazios de sentido que visam cumprir leis (mandamentos), mas que na prática não conseguem mudar a motivação do exercício do bem e do amor. A referência ao contexto religioso permite associar atitudes e comportamentos semelhantes nas relações humanas quando estas são condicionadas pela força, o medo e a repressão que, condicionam a aceitação do outro, porém, constituem elementos impeditivos do exercício da plena liberdade de escolha, como se pode verificar no trecho a seguir de *Bom-Crioulo*:

Mas Aleixo não podia esquecer Bom-Crioulo. (...) Desejava odiá-lo sinceramente, positivamente, esquecê-lo para sempre, varrê-lo da imaginação como a um pensamento mau, como a uma obsessão insólita e enervante; mas, de balde! O aspecto repreensivo do marinheiro estava gravado em seu espírito indelevelmente; a cada instante lembrava-se da musculatura rija de Bom-Crioulo, de seu gênio rancoroso e vingativo, de sua natureza extraordinária – híbrido conjunto de malvadez e tolerância –, de seus arrebatamentos, de sua tendência para o crime, e tudo isso, todas essas recordações o acovardavam, punham-lhe no sangue um calefrio de terror, um vago estremecimento de medo, qualquer cousa latente e aflitiva... (Caminha: s.d., pp. 132/3).

O cumprimento de normas passou a ser um dos elementos centrais do judaísmo; enquanto o cristianismo, que se fundou no pressuposto do amor e do perdão, não conseguiu superar os costumes veterotestamentários. O cristianismo, ancorando-se na citação bíblica segundo a qual Cristo não veio para abolir as leis, senão para dar-lhes pleno cumprimento⁴⁰ passou a priorizar o caráter normativo das ações humanas em detrimento da vivência do “bem” porque é bom em se mesmo, e fonte de harmonia e bem-estar social, que seria a idéia original desta religião. O potencial punitivo dos sistemas religiosos, próprio da vivência moral, levou a que as diversas esferas da sociedade fossem instrumentalizadas e reduzidas a funções dogmáticas (normativas), tendo como conseqüência a institucionalização de padrões de conduta em que a hipocrisia, a falsidade e a acomodação circunstancial às situações da vida dominassem o agir humano como se verifica na citação a seguir:

– Olhe mais, tornou o negro segurando a mão do pequeno: – Muito sossegadinho no seu lugar para não sofrer castigo, sim? (...) E o pequeno, submisso e covarde, foi desabotoando a camisa de flanela, depois as calças, em pé, colocando a roupa sobre a cama, peça por peça. (...) Receava [Aleixo] encontrar Bom-Crioulo, ter de o suportar com os seus caprichos, com o seu bodum africano, com os seus ímpetos de touro, e esta lembrança entristecia-o como um arrependimento. Ficava abominando o negro, odiando-o quase, cheio de repugnância, cheio de nojo por aquele animal com formas de homem, que se dizia seu amigo unicamente para o gozar. Tinha pena dele, compadecia-se, porque, afinal, devia-lhe favores, mas não o estimava: nunca o estimara (Caminha: s.d., pp. 36/79/125).

⁴⁰ Não penseis que vim revogar a Lei e os Profetas. Não vim revogá-los, mas dar-lhes pleno cumprimento, porque em verdade vos digo que, até que passem o céu e a terra, não será omitido nem um só *i*, uma só vírgula da Lei, sem que tudo seja realizado. (Bíblia de Jerusalém – Mateus 5, 17-18).

O plano familiar constitui um dos espaços sociais onde mais se vivencia a contradição moral *versus* ética. O fingimento, a hipocrisia, os jogos de interesses, as conveniências, a manipulação⁴¹, o desrespeito à integridade física e psíquica e as agressões contra as liberdades individuais são somente alguns elementos problemáticos nas relações de família e que são freqüentemente trabalhados de modos diversos na esfera literária:

Tinha o seu homem, [D. Carolina] lá isso pra que negar? (...) Foi a Portugal, regressou ao Brasil cheia de corpo e de novas ambições, amigou-se outra vez, (...) explorando a humanidade brejeira, enquanto seu “macacão” trabalhava por outro lado em negócios de carne verde e fornecimento para os quartéis. De resto, essa aliança com o açougueiro, um senhor Brás, homem de grandes barbas e muitos haveres, essa aliança pouco ou nada lhe rendia, a ela, porque o sujeito era casado e só de mês em mês dava um ar de sua graça, deixando-lhe a ninharia de cento e cinqüenta mil-réis para o aluguel do sobradinho, fora a carne que mandava diariamente (Caminha: s.d., pp. 70-72).

O sufocamento da individualidade de gênero constitui outro elemento conflitivo nas relações de família, sobretudo quando é colocada em pauta a aceitação ou não de relacionamentos homossexuais como forma validada pela sociedade de se constituir uma família. A coação como instrumento de educação, o medo como mecanismo de controle, a manipulação como sinal de habilidade e inteligência são alguns dos mecanismos que fomentam atitudes morais e desvirtuam a eticidade no plano formativo que parte das instituições sociais e são explorados freqüentemente nos entrecos literários. Os padrões estéticos são componentes ativos da coerção moral, política, educativa e de gênero que perpetuam a desigualdade social desde o interior da família como referência social; pois, gênero, raça e cor, idade, e aparência física determinam, em parte, a aceitação ou rejeição de relacionamentos íntimos e da forma como estes haverão de se desenvolver.

Bom-Crioulo metia-lhe medo a princípio [a Aleixo] – Mas olhe, você não queira negócio com outra pessoa, dizia Bom-Crioulo. O Rio de Janeiro é uma terra dos diabos... Se eu o encontrar com alguém, já sabe... (...) Até os oficiais gostavam... [do Aleixo] Bom-Crioulo é que não gostou da pilhéria. (...) – Isso não são brinquedos, repreendeu o negro. (...) Já lhe disse que ande muito direitinho... (...) não se conformava com a idéia de que Aleixo o abandonara por outro (...) era muita ingratidão, muita baixeza! Abandoná-lo, por quê? Porque era negro, porque fora escravo? (...) Amigar-se, viver com uma mulher, sentir o contato de outro corpo que não o seu (...) Bom-Crioulo!... Agora é que tinha um desejo enorme, uma sofreguidão louca de vê-lo, rendido, a seus pés, como um animalzinho; (...) não era somente o gozo comum, a sensação ordinária, o que ele queria depois das palavras de Herculano: era o prazer brutal, doloroso, fora de todas as leis, de todas as normas... E havia de tê-lo, custasse o que custasse! (Caminha: s.d., pp. 37/47/67/163/170-1).

⁴¹ Fingimento, hipocrisia, jogo de interesses, entre outros elementos, encontram-se presentes de uma forma muito forte no conto *Feliz aniversário*, da escritora ucraniano-brasileira Clarice Lispector.

O texto acima, mesmo que não se refira a uma família convencional coloca em evidência situações que, na primeira década do século XXI, vêm mostrar como a natureza dos conflitos inerentes a relacionamentos conjugais permite generalizar a percepção de que; tanto no interior da família (hêtero ou homossexual) quanto nas demais instituições sociais, muitas vezes se encontram grandes “golpes baixos” que levam a atribuir às chamadas células sociais a responsabilidade pela instauração de um nível de interações altamente moralistas em detrimento de uma formação que prime pelos valores éticos.

Segundo a linha de raciocínio de Diderot em “*O Sobrinho de Rameau*”, entendem-se os paradoxos apresentados pelo autor francês em que são mostrados os mais profundos contrastes intrínsecos aos comportamentos humanos. O mesmo homem que ora se apresenta como o sujeito mais culto, ora assume-se como o pior dos ignorantes; o indivíduo de mais ilibada reputação e honestidade, dadas as circunstâncias torna-se o bandido que dá os golpes mais baixos. Essas antinomias dão-se no plano profissional e social devido à ambivalência típica da formação e pelas inconsistências que esta apresenta em todos os seus níveis. Roubar, enganar, mentir etc., pode constituir grandes virtudes morais no plano profissional ou fatores de destaque no âmbito sociopolítico, e que são utilizados como elementos temáticos da obra de arte literária que superam a função meramente descritiva e de lazer.

Creio que é o melhor. Ela é bondosa. O Sr. Vieillard diz que é tão boa! Também o sei um pouco. No entanto, ir humilhar-me diante de uma macaca! Gritar por misericórdia aos pés duma reles palhaça, sempre perseguida pelas vias da platéia? (...) Eu, Rameau, sobrinho daquele que chamam o grande Rameau, que passeia no Palais-Royal ereto e com os braços à mostra desde que o Sr. Carmontel o desenhou curvado e com as mãos sob as abas da casaca! Eu, que compus peças para cravo, que ninguém toca, mas que serão, talvez, as únicas a passar para a posteridade que as executará! Eu! Eu, enfim!... Vede, senhor, não é possível. (E pondo a mão direita sobre o peito, acrescentou:) Sinto aqui algo que se ergue e me diz: Rameau, não o farás! É preciso que haja uma certa dignidade agarrada à natureza do homem e que nada pode sufocar. Desperta sem mais nem menos, sim, sem mais nem menos, pois há dias em que não me custaria nada ser tão vil quanto se queira. Nesses dias, por um vintém, lamberia o cu da pequena Hus. (...) É duro ser mendigo enquanto há tolos opulentos a cujas expensas pode-se viver. E além disso é insuportável desprezar-se a si mesmo (Diderot: 1991, p. 346).

Seguindo a lógica de Diderot ao afirmar que “(...) não saberias bajular como os outros? Não saberias mentir, jurar, perjurar, cumprir ou faltar, como os outros? Não saberias pôr-te de quatro como os outros?” (Diderot: 1991, p. 346); percebe-se o

conflito de interesses próprio da natureza humana em que a defesa de certos valores está condicionada às vontades particulares e não necessariamente ao consenso geral da sociedade ou à razão humana como se pode constatar no contraponto exposto a seguir:

Era uma pena, [falava a portuguesa] (...) aquela estatuazinha de mármore, entregue às mãos grosseiras de um marinho, de um negro... Muita vez o pequeno fora seduzido, arrastado. Ela até fazia um benefício, uma obra de caridade... Aquilo com o outro, afinal, era uma grossa patifaria, uma bandalheira, um pecado, um crime! Se Aleixo havia de se desgraçar nas unhas do negro, era melhor que ela, uma mulher, o salvasse. Lucravam ambos: ele e ela... (...) – Aleixo amigado com a portuguesa, com a D. Carolina! [falava Bom-Crioulo] Era inacreditável, era um desaforo sem nome, um desrespeito, uma falta de vergonha, um escândalo! (Caminha: s.d., pp. 132 e 183).

O trecho anterior esclarece como a honestidade ou desonestidade na vida individual e/ou coletiva está influenciada pelos interesses e prioridades determinadas pelo indivíduo e, esses elementos, em parte, são condicionados pelas expectativas que o grupo cobra do sujeito da ação. O que o grupo espera de quem age de uma determinada forma condiciona os modelos de moralidade ou imoralidade, sendo que os interesses particulares dos agentes das ações os tornam, por vezes, incoerentes no cumprimento de normas morais e sua referência com as determinações éticas. Nesses casos o que interessa é o benefício exterior e não as conseqüências intrínsecas do ato que deveria ser orientado por fatores internos.

A oposição interior *versus* exterior talvez seja a maior dificuldade de tornar operacional a ética nas diversas esferas humanas (como no campo do amor/paixão), pois há uma grande incoerência entre a finalidade da ética que é a busca do bem em si mesmo e; os objetivos de quaisquer sujeitos que é alcançar fins predeterminados, não importando as conseqüências, mas a consecução de determinado propósito fixado. Dito isso, fica claro que a ética, não como padrão normativo, mas como exigência interior da busca “do bem” (seja qual for a noção de bem que se tenha), encontra-se presente na obra de arte literária de forma alicerçal.

Nesse dia, como nos outros, a mesma preocupação, a mesma idéia fixa, obstinada e mortificante, encheu a alma do pederasta. Ele próprio se admirava de como é que “aquilo” renascera – ele que se julgava forte para não se impressionar com tolices, (...) – Porque afinal (refletia) quando se ama uma rapariga bonita, uma mulher nova, branca ou mesmo de cor – vá! Um homem perder a cabeça e com razão. Mas andar uma pessoa triste, sem comer, sem dormir, sem fazer pela vida, por causa de outro homem, por causa de um “indivíduozinho” que se abre para todo mundo – é uma grande loucura... Mas embalde procurava iludir-se: (...) O negro teve um daqueles ímpetos medonhos, que o acometiam às vezes; garganteou um – oh! Rouco, abafado, comprimido, e, ligeiro, furioso, perdido de cólera, sem dar tempo a nada, precipitou-se, numa vertigem de seta, para a rua (Caminha: s.d., pp. 144 e 183).

Se a rigor nem oriente nem ocidente existem, como se pode falar de uma ética ou de uma moral de cá ou de lá? Como é possível julgar um conjunto de comportamentos como certos ou errados? Éticos ou anti-éticos? Em princípio teremos de concordar com o relativismo imposto por Nietzsche quando afirma em *Sobre verdade e mentira num sentido extra-moral* que: “em algum remoto rincão do universo cintilante que se derrama em um sem-número de sistemas solares, havia uma vez um astro, em que animais inteligentes inventaram o conhecimento” (Nietzsche: 1999, p. 45). O conhecimento e a moral foram criados e impostos por uma minoria que arrasta a maioria da população. Buscando não incorrer no erro criticado por Edwar Said (1990) segundo o qual os de um lado criam um conceito e o aplicam àqueles que são diferentes deles, optamos por nos silenciarmos diante daqueles que nos são estranhos, e somente falar do chamado mundo ocidental que é o que conhecemos, com bastantes limitações.

As diferenças que estabelecemos entre ética e moral são determinantes na formação da sociedade que habitamos. Basicamente a formação que tem por alicerce a moral, fundamenta-se nas aparências, hipocrisias, cumprimento das normas pelas normas, sendo que todo agir busca a satisfação de uma norma e não um bem em si mesmo. A formação ética leva o indivíduo a buscar o bem enquanto tal, sem se preocupar com os elementos compulsórios que condicionem a sua ação. A máxima hobbesiana segundo a qual o homem moral na ausência da lei volta a ser tão ruim quanto no estado de natureza, aplica-se ao sujeito de formação moral e não ética, já que o segundo busca o bem em si mesmo, independentemente da virtual existência de punições. Os elementos que a literatura aborda como sendo o campo do “humano” encontram-se um a um na caracterização da Ética, como aqui entendida, e que constitui um dos componentes do tripé em que se funda o discurso literário.

A relação entre Ser, Poder e Ter são estreitas e chegam a ser utilizadas como meios de classificação moral e ética. Doar, por exemplo, é considerado um valor ético, muitas vezes associado ao cristianismo enquanto, possuir, em ocasiões, é associado a sinais de desonestidade e mau caráter. Ora, não possuímos balizadores que nos permitam fazer essas associações sem emitir juízos injustos. Há quem

possua muito cumprindo perfeitamente todas as regras da ética e da moral, enquanto outros não possuem nada porque assumem atitudes pródigas, ou porque seu comportamento é negligente, desinteressado ou simplesmente preguiçoso. De outro lado, encontramos empresas e pessoas que utilizam a doação como instrumento de marketing e promoção publicitária. Nessa perspectiva, caracterizar o possuir ou não como valor ético/moral ou não, constitui um erro de valorização que exige um cuidado mais acurado. O dizível ou não sobre esse e outro tipo de atitudes supera o campo da deontologia⁴² e da ética e passa a ser domínio próprio da percepção estética, como verdade ontológica que não pode ser afirmada de outro modo:

(...) Dois guardas tentaram erguer o homem pelo torso, mas fraquearam (...) Fez-lhe pena ver aquele pobre homem caído ali assim, no meio da rua, cercado de gente, estrebuchando como um animal sem dono. (...) “– Sim senhor, tinha força para desancar um burro! – Essa gente do mar é uma gente perigosa” (...) E batia com força no peito. –... que os pariu! Salvei o homem da gota, fiz um ato de caridade, agora podem falar! (Caminha: s.d., pp. 111 e 113).

As relações de espaço e tempo referentes à vivência ética costumam ser abordadas de modo indissociável, sendo que os *crono-topos* éticos são determinados, em grande parte, por sentimentos unilaterais que provém dos chamados estados globais que em última instância reduzem-se aos mesmos dados. Ética globalizada constitui um conjunto de padrões massificados, e os comportamentos de massa, facilmente levam a assumir atitudes morais que invertem o sentido da ética, isto é, um constructo de base externa e não interna. Como o mundo ocidental formou-se e sustenta-se numa base moral, seu arcabouço é de estrutura exterior e sua sustentação interna (ética) é profundamente frágil, fato que nos permite avaliar e entender o tratamento que a Literatura, enquanto instituição ligada à fenomenologia histórica dá às manifestações sociais. Falar de virtudes, valores, sentimentos internos quando a base em que se sustenta o agir humano é exterior, conduz ao enfraquecimento da estrutura social que se forma, e ao constituir sistemas, estes se ligam por correntes tênues incapazes de resistir à menor pressão de um grupo sistêmico sobre outro. As estruturas e os sistemas que constituem o mundo ocidental formam um conjunto funcional de difícil articulação, devido às incoerentes e incoerentes modalidades de ação que os grupos determinam devido aos contextos conceituais que são construídos.

⁴² Deontologia tem por significado principal o estudo dos princípios, fundamentos e sistemas de comportamento humano; ou, tratado dos deveres.

Os *ethos* e os *mores* que levam à constituição da identidade cultural do mundo ocidental são estabelecidos, em parte, pelas relações altéricas. A percepção do outro como objeto lucrativo ou como sujeito merecedor de respeito, forma-se a partir da interação com o outro. As relações *Ser versus não-Ser*; *Eu versus Tu*; *Essência versus Existência*; *Ser versus ontos* representam níveis de convivência em que a valorização e a identidade que cada um assume são fundamentais para a compreensão do mundo social global. O Eu que Eu mesmo; o Eu que não Eu; e o Eu outro para *alien* constituem formas de se ver e de ver o *alter*, seja em relações dialéticas, seja em relações egocêntricas. O nível de relação que se estabelece pressupõe um convívio que envolve ações históricas e, cada contato temporal, pressupõe pré-conceitos que nos induzem a relações tenebrosas. O medo do passado, seja de perdê-lo ou de repeti-lo, constitui um fato inegável que nos faz assumir atitudes éticas e morais nem sempre coerentes com aquilo que gostaríamos de fazer ou com as expectativas que os outros criam a nosso respeito:

(...) confiando à memória o destino das coisas passadas e à espera o das coisas futuras, pode-se incluir memória e espera num presente ampliado e dialetizado que não é nenhum dos termos anteriormente rejeitados: nem o passado, nem o futuro, nem o presente pontual, nem mesmo a passagem do presente. Conhece-se a fórmula famosa, cujo laço com a aporia que ela deveria resolver se esquece com demasiada facilidade: "Talvez se pudesse dizer no sentido próprio: há três tempos, o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro. Há, com efeito, na alma, de um certo modo, estes três modos de tempo, e não os vejo alhures" (Ricoeur: 1994, p. 28).

Assusta-nos, também, a forma como a história particular ou coletiva é explorada pela arte de modo geral e pela literatura de modo particular, pois reviver o passado, viver nele, ou apagá-lo representa um dos componentes intrínsecos à estrutura da obra de arte literária. Manter as raízes e a busca da identidade não é necessidade exclusiva de algumas pessoas ou grupos, mas representa uma demanda da existência comum a todos os seres humanos. O que se deseja ser ou aquilo que se pensa ser, a maioria das vezes, não corresponde com aquilo que de fato se é. A construção da personalidade e da identidade tem um lado individual e pessoal, mas grande parte desse processo é uma construção que resulta do imaginário coletivo. Nós pensamos que somos aquilo que gostaríamos que os outros vissem em nós, assim como vemos, nos outros, o que queremos ver neles e, por isso, o processo de julgamento implica tanta responsabilidade. Uma afirmação sobre alguém pode ser

um enunciado que traz conseqüências irreparáveis para um sujeito ou para uma comunidade. “A medida do tempo se faz ‘num certo tempo’ e todas as relações entre intervalos de tempo concernem a ‘espaços de tempo’” (Ricoeur: 1994, p. 31). Essa afirmação permite-nos dizer que a ação ética do discurso literário acontece conforme o apelo do narrador e do receptor, como se evidencia no texto a seguir:

Mas D. Carolina não queria dizer a verdade, os seus escrúpulos com relação a Bom-Crioulo, o caso do bilhete. Para que sobressaltar o Aleixo? Ele bem sabia que o outro não o abandonava facilmente: negro é raça do diabo, raça maldita, que não sabe perdoar, que não sabe esquecer... Aleixo bem conhecia o gênio de Bom-Crioulo. De resto, o caso do bilhete era uma tolice em que ninguém devia pensar: – Cousas de negro... (Caminha: s.d., p 154).

A hermenêutica enquanto instrumento de interpretação textual tem de acompanhar as constantes transformações sociais de modo a permitir que sejam superados os preconceitos e as ideologias que forçam os diversos tipos de compreensão e valoração presentes nas obras literárias. As formas de apreciação de determinada realidade pode constituir a gênese dos diversos preconceitos etno-culturais, de gênero, sociopolíticos entre outros. O panorama étnico, a vivência religiosa, a constituição política, a organização econômica ou cultural são agentes significativos na formação de uma sociedade cuja base seja ora moral ora ética. Sem dúvida que uma população em que o sistema educacional ou econômico privilegia o individualismo, constituirá uma sociedade na qual seus cidadãos cuidarão do lucro e do “bem” enquanto elementos produtivos; tendo a técnica como um dos maiores balizadores do comportamento humano e, mais uma vez, a literatura evidencia aquilo que vivemos como sujeitos alienados dentro de um sistema que, com a ideologia da liberdade, nos torna escravos:

Assíduo no trabalho, nunca se negando a fazer o que lhe ordenavam, cumprindo suas obrigações com a mesma paciência de outrora, quando o futuro lhe sorria esperanças de vida melhor, reabilitava-se a olhos vistos de umas tantas falcatruas que cometera em viagem. O imediato fazia-lhe concessões, prevenindo-o que “tomasse cuidado, não fosse beber demasiadamente”. Todo marinheiro trabalhador e disciplinado tinha nele um amigo, um verdadeiro pai: a questão era andar direitinho, “portar-se como gente”. E Bom-Crioulo, compreendendo isso, fazia o possível para o não descontentar, trabalhando sempre que havia serviço, de cara alegre, sem constrangimento, na certeza de ir a terra (Caminha: s.d., pp. 83/4).

Falar de universalidade e subjetividade na ética exige uma passagem por diversos momentos da história da filosofia. Uma das controvérsias mais importantes a esse respeito remonta à idade antiga e está dada pela oposição entre Sócrates e os

Sofistas; um segundo grande embate se deu entre as tradições do Império Romano e a implantação do Cristianismo; outro momento de destaque se dá no século XIII quando acontece uma quebra no pensamento cristão, que havia assumido uma postura universalista na definição de conceitos e valores, sendo que esta perspectiva de abordagem surge como uma necessidade de preservar o cristianismo de incoerências teóricas e, por isso, tudo converge e se submete às categorias divinas. Se existem bondade e verdade, liberdade e sabedoria, beleza e perfeição etc., em níveis imperfeitos na terra, o elemento que justificaria a existência desses componentes “bons”, seria o ser superior por excelência, possuidor de todas as plenitudes. Os valores existiriam em ato puro, de modo universal, naquele que existe também em ato puro. A literatura caracteriza-se por utilizar formas de expressão que possibilitam dizer, com maiores níveis de liberdade, aquilo que a rigidez dogmática não permite manifestar. Enquanto do ponto de vista religioso os males (pecados) eram punidos por Deus ou seus “representantes”, no discurso literário a correção das faltas cometidas contra as “Leis” é feita por aqueles que a sociedade investe de autoridade:

O castigo foi tremendo. – Não se iluda a guarnição deste navio! Perorou o comandante. Desobediência, embriaguez e pederastia são crimes de primeira ordem. Não se iludam!... (Caminha: s.d., p. 123).

Os filósofos pré-socráticos, interessados em explicar a origem do universo, não chegaram a construir propriamente uma ética, mesmo assim, podem ser feitas inferências de uma possível compreensão do que seriam os valores e como o comportamento humano seria regido. Para Demócrito, a natureza não é outra coisa que “átomos disparados no espaço vazio”. Esta não é governada por nenhum deus, não existe providência, não há sentido nem finalidade, mas tampouco azar, senão que tudo sucede por si mesmo (automaticamente), por razão das leis que são inerentes ao *quantum* da matéria.

No trecho a seguir: “Grandíssimo pederasta! Nunca supusera que uma paixão amorosa de homem a homem fosse tão duradoura, tão persistente! E logo um negro, Senhor Bom-Jesus, logo um crioulo imoral e repugnante daqueles!” (Caminha: s.d., p. 151/2); se formos criar uma ética democritiana teríamos de afirmar que se não há deuses nem uma teleologia e tudo sucede automaticamente por leis da matéria, tanto as práticas quanto os valores e as normas de conduta criadas pelo homem seriam governadas pelo instinto e seguiriam o sentido das exigências da

matéria. Ao afirmarmos que as normas ditas “universais” são resultantes de consensos sociais e, como tal, podem ser suplantadas por outros acordos, sendo que, com isso, as convenções sociais não corresponderiam a um estado original da natureza; estaríamos assim colocando os fundamentos de uma ética subjetiva que regeria o agir humano como justificção de todas as formas de expressão descritas em qualquer tipo de texto literário.

Os sofistas, com sua postura céptica sobre o conhecimento, desenvolvem também uma ética ao se encarregarem de demonstrar o quanto pode ser instrumento perigoso o espírito humano. Surpreende-nos o paralelismo entre filosofia e literatura, ao analisar a afirmação dos sofistas segundo a qual *o que pode parecer uma esplêndida virtude, pode igualmente ser um vício esplêndido*, já que aquilo que a filosofia afirma conceitualmente, a literatura descreve mediante as relações das personagens e os fatos em que estas são apresentadas. Na filosofia o conceito de ἀρετή sendo traduzido literalmente por “virtude” não deve ser entendido conforme o sentido que se lhe confere nos tempos modernos, porque resulta precisamente o contrário do que os sofistas pensavam; somente que no campo literário o dito pelo não dito, assim como a presença por ausência, podem ser estratégias equivalentes aos artifícios retóricos utilizados pelos sofistas.

A *areté* ou habilidade ensinada pelos sofistas nada tinha de escrupulosa, era uma habilidade capaz de tudo. De qualquer modo, o essencial para os sofistas é a retórica, a arte de falar, escrever e apresentar-se e é exatamente esse o legado recebido pela cultura ocidental e que se torna cada vez mais vigente nos diversos campos de atuação humana. Para formar os políticos, os sofistas seguiam um princípio perigoso: era necessário aprender a ser algo, a ser o primeiro, a adquirir influência e conservá-la, impor-se, possuir a vida e gozar dela. Por isso, tudo estava permitido e daí seu princípio segundo o qual o bom orador deve ser capaz de fazer triunfar a causa pior, não esclarecendo a verdade, senão com a simples persuasão. Assim se explica a contínua crítica de Platão aos Sofistas, dizendo que a estes não lhes importa a coisa mesma, a verdade ou a razão e o direito; só lhes importa o poder, e no fundo, não têm idéia da verdade e dos valores do homem e por isso, não são condutores, senão sedutores. O argumento que Platão utiliza contra os sofistas, será repetido na sua crítica feita aos poetas ao afirmar que estes cometem um “crime” epistemológico.

Há diferenças substanciais entre a natureza complexa e a estrutura aberta da obra de arte literária e; o fato de defender uma postura como a “ideologia do relativismo universal” exposta por Górgias segundo o qual: “não existe a verdade e, se existisse não se poderia conhecer, não se poderia comunicar” ou; como pensava Protágoras para quem tudo é relativo, subjetivo, segundo a posição de cada um: “uma coisa é para mim como ela me parece a mim, para ti, como te parece a ti” e; ainda, para o mesmo autor, o homem não se enfrenta a situações objetivas, nem a um direito eterno, nem a deuses eternos, senão que “o homem é a medida de todas as coisas” (Cf. Hirschberger: 1988, p. 25). Condicionar e moldar a existência humana segundo concepções validadas como verdades absolutas, não é a função do discurso literário; pois, a pluralidade de possíveis leituras que a narrativa literária nos oferece, coloca-nos diante dos fenômenos que expressam a realidade do que há de mais profundamente humano. Posturas relativistas que decorrem de experiências de vida são relatadas em diversas manifestações artísticas, no entanto, não são apresentadas como determinações universais e absolutas, embora possam emergir em diversos tempos e lugares.

Um pobre marinheiro trabalha como uma besta, de sol a sol, passa noites acordado, atura desaforo de todo mundo, sem proveito, sem o menor proveito! O verdadeiro é levar a vida “na flauta”... (...) “Tolo era quem se matava. Havia de receber seu soldo quer trabalhasse quer não trabalhasse. –... que os pariu!” (...) Sentia-se forte, sentia-se homem! – Decididamente a Marinha é, por excelência, uma escola de coragem! Pensava. (...) Uma pessoa, no fim de contas, era obrigada a tornar-se ruim, a fazer todas as loucuras... Isso de a gente pensar na vida, sacrificar-se, proceder bem, não vale nada, é uma grande tolice, uma grande asneira (Caminha: s.d., pp. 33/39/50/162).

A distinção feita entre a função do discurso filosófico e o literário não implica na negação do fato de que Górgias e Protágoras ao formularem uma desconfiança universal nos valores eternos, marcaram um ponto de partida na filosofia e na literatura que funda a atitude subjetivista que se instalará posteriormente em diversos segmentos da população. Se não é possível conhecer a verdade, esta não existe, e sem ela, não há nada que justifique a existência de normas absolutas, fato que tem no riso literário um instrumento que surge como possibilidade de questionar a rigidez e os dogmatismos da vida em sociedade. Os sofistas esforçavam-se, por todos os meios possíveis, em mostrar o relativo da norma jurídica, da moral ou da religião; essa função incorporou na literatura o sarcasmo e a ironia como

instrumentos da comédia que passara a ser um mecanismos de contestação e crítica a todas as formas de rigidez dos sujeitos ou das instituições. Segundo a sofística, nada é por natureza, isto é, eternamente verdadeiro, senão que tudo provém da instituição e convenção humana, sendo esta explorada nas diversas manifestações literárias. A sentença dos sofistas segundo a qual a lei do direito natural institui que o mais forte tem de dominar ao mais fraco corrobora-se literariamente no trecho a seguir:

Aleixo só fazia responder timidamente: – Sim senhor – com um arzinho ingênuo de menino obediente (...) Bom-Crioulo metia-lhe medo a princípio, e quase o fizera chorar uma vez, porque o encontrara fumando em intimidade com o sota de proa na coberta. (...) Seguiu-se, então, no escuro, um ligeiro duelo de palavras gemidas à surdina, e, quando Bom-Crioulo riscou o fósforo, ainda uma vez triunfante, mal podia ter-se em pé (Caminha: s.d., pp. 36/7 e 81).

A determinação que o mais forte tem de dominar ao mais fraco assumiu, nas relações de gênero, uma das expressões mais representativas, isto porque desde a antiguidade grega se prescrevia que a penetração nas relações sexuais determinava quem era dominado e quem dominador. No entanto, essas prescrições são “burladas”, entre outros autores, por Jorge Amado, em *Dona Flor e seus dois maridos*, e em *Gabriela Cravo e Canela*, já que a mulher subverte as leis da monogamia vigentes e a prerrogativa do homem de possuir mais de um cônjuge. As concepções éticas tradicionalmente têm partido de posturas epistemológicas, o que se verifica no fato de Sócrates acreditar na possibilidade de conhecer a verdade e o mundo de uma maneira objetiva, fazendo com que sua percepção dos valores e da vida social fosse calcada em conceitos positivos. Sua ética opõe-se radicalmente ao subjetivismo e relativismo dos Sofistas através de uma atitude de ponderação e equilíbrio. A contraposição dos opostos geraria o meio termo, o equilíbrio que seria o princípio universal de todo comportamento humano. Dessa forma Sócrates estava fundando uma perspectiva de ética universal que igualmente valerá na idéia de simetria aplicada à Estética.

Não se lembrava de ter amado nunca ou de haver sequer arriscado uma dessas aventuras tão comuns na mocidade, em que entram mulheres fáceis, não: pelo contrário, sempre fora indiferente a certas cousas, preferindo antes a sua pândega entre rapazes a bordo mesmo, longe de intriguinhas e fingimentos de mulher. (...) E agora, como é que não tinha forças para resistir aos impulsos do sangue? Como é que se compreendia o amor, o desejo da posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo, entre dois homens? (...) Mas – instinto ou falta de hábito – alguma coisa dentro de si revoltava-se contra semelhante imoralidade (...) Não vivera tão bem sem isso? Então, que diabo! Não valia a pena sacrificar o grumete, uma criança... Quando sentisse “a necessidade”, aí estavam mulheres de todas as nações, (...)... a escolher! (Caminha: s.d., pp. 42/3).

No trecho anterior evidencia-se a luta interna da personagem para seguir os princípios de “normalidade”, no referente à vida sexual, e à tentativa de não envolver outra pessoa (Aleixo) que viesse a causar-lhe mal, isto é, estaria buscando o bem ou equilíbrio. Na concepção aristotélica o homem que procura o sentido da “verdade” (lógica), e o “ser” (metafísica); interessa-se igualmente pelo bem. Entende-se em primeiro lugar o bem de que falam os homens quando proferem louvações ou censuras, quando manifestam estima ou desprezo, e a isto se chama, geralmente, bons costumes ou moralidade. Aristóteles reduz isto a umas poucas regras que são tipicamente gregas. Quando uma pessoa é boa? Aristóteles responde: quando procede como homem inteligente. E como procede este? Como o exige a reta razão. Mas, o que é reta razão? Esta se encontra sempre que o nosso agir é belo e ele é belo quando observa o meio termo entre o muito e muito pouco. Valentia, por exemplo, é o meio termo entre a temeridade e a covardia; economia é o meio termo entre a prodigalidade e a avareza. O trecho a seguir é um exemplo claro de temeridade que caracteriza um agir não belo conforme a classificação aristotélica: “O negro parecia uma fera desencarcerada: fazia todo mundo fugir, marinheiros e homens da praia (...) Um pedaço de bruto, aquele Bom-Crioulo! Diziam os marinheiros. – um animal inteiro é o que ele era!” (Caminha: s.d., pp. 22 e 32). Para um proceder belo se requer naturalmente uma visão de conjunto das diversas virtudes humanas, algo assim como uma tabela de valores epistemológicos que definam o que é certo e errado; éticos que diferenciem o que é bem e o que é mal e; estéticos que delineiem os níveis aceitáveis de percepção ontológica do mundo.

Em tudo devemos precaver-nos principalmente contra o que é agradável e contra o prazer, pois não somos juízes imparciais diante destes. (...) Mas sem dúvida isto é difícil [atingir o meio termo], especialmente nos casos particulares, porquanto não é fácil determinar de que maneira, e com quem e por que motivos, e por quanto tempo devemos encolerizar-nos; às vezes nós mesmos louvamos as pessoas que cedem e as chamamos de amáveis, mas às vezes louvamos aquelas que se encolerizam e as chamamos de viris. Entretanto, as pessoas que se desviam um pouco da excelência não são censuradas, quer o façam no sentido do mais, quer o façam no sentido do menos; censuramos apenas as pessoas que se desviam consideravelmente, pois estas não passarão despercebidas (Aristóteles: 2001, p. 47).

O homem eticamente reto não faz o bem porque lhe proporcione prazer ou vantagens, mas pelo bem em si mesmo. A felicidade virá por acréscimo e, desse modo, cada um terá o tanto de felicidade quanto possuir de virtude e inteligência e

enquanto proceda conforme ela: o tipo ideal de homem, moralmente perfeito é o sábio. Na tragédia o herói é valente e sábio, seu final não é expressão exterior da felicidade, mas a consumação da mesma enquanto bem supremo, e desse modo, se as virtudes humanas não derivam do homem, mas se lhe apresentam como imperativos dados, então nos encontramos diante de uma perspectiva de ética universal. Se, de outro lado, o bem e o belo em grande escala somente podem ser organizados na comunidade, colocamo-nos diante de uma ética e de uma estética de consensos generalizados.

Os consensos generalizados seriam a concretização necessária dos imperativos universais. Não haveria, nessa perspectiva, a possibilidade de se ter uma ética individual e subjetiva, nem uma estética do singular que se confunda com o gosto particular. Isso seria confirmado com a máxima segundo a qual *com lei, o homem é o ser mais nobre, sem ela, a fera mais selvagem*: “Muita cautela com Amaro (Bom-Crioulo). É uma praça irrepreensível quando não bebe, mas em chupando seu copito, guarda de baixo! Faz um salseiro dos diabos” (Caminha: s.d., p. 103).

A concepção do estado implica, necessariamente, a idealização e formalização dos maiores valores. Aristóteles como um dos primeiros teóricos do Estado aprofunda os fundamentos de uma tradição ética, epistemológica e estética universais; mesmo que toda sua filosofia parta de um olhar para a natureza. No período em que desmoronam as antigas mitologias e religiões, a filosofia ocupa-se, à sua maneira, de cuidar da “salvação do homem”, sendo neste contexto que aparecem o Estoicismo e o Epicurismo que apresentam duas perspectivas éticas um tanto divergentes. No caso dos estóicos: Zenão de Cítio (300 a.C.) e Sêneca (65 d.C.) caracterizam-se pela concepção rigorosa da virtude e pela dura concepção do dever. Há quem os acuse de uma “virtude orgulhosa”; pois, a sua ética é grandiosa, é uma verdadeira filosofia de vida, é dura, constantemente se fala do dever, as paixões devem ser dominadas e ainda extintas; é preciso tornar-se insensível diante das paixões interiores e aos acidentes externos; é necessário abster-se e suportar, só a razão deve dominar, mediante o imperativo do dever que fala por ela.

O homem formado nos ideais dos estóicos é um ser de vontade, que se sacrifica pelos interesses públicos e se mantém firme em seu lugar suceda o que suceder. A ética e a metafísica estóicas encontram-se em irremediável conflito. A primeira fala

do “tu deves”, pressupondo, por tanto, a liberdade; enquanto a segunda apresenta a liberdade como inexistente, tudo na vida é fatalidade. Essa concepção de vida pode ser ilustrada literariamente no trecho a seguir: “Deus sabe o que faz: a gente não tinha remédio senão obedecer calada, porque marinheiro e negro cativo, afinal de contas, vêm a ser a mesma cousa” (Caminha: s.d., p. 87). Sendo assim, os estóicos têm de esquecer a sua metafísica se quiserem viver eticamente e como consequência teriam de negar a natureza humana e exaltar o belo apolíneo totalmente contrário à natureza instintual do homem.

O Epicurismo é uma filosofia cujo princípio ético é o prazer em todas as suas formas e conforme seu fundador, Epicuro: “toda eleição e todo empenho tende, na realidade, ao bem do corpo e à paz da alma, isto é, em efeito, o fim de uma vida feliz. Tudo o que fazemos, fazemo-lo para evitar a falta de prazer e encontrar a paz da alma”. O que entender por prazer torna-se o ponto principal de discórdia, pois Epicuro passou a ser o principal alvo da nova religião, o cristianismo, que entendia toda e qualquer forma de desfrute corporal como pecado, embora este autor levasse uma vida de austeridade como descreve Diógenes Laercio em *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Não se pode creditar o devido valor a uma obra literária se não se tiver noção suficiente das dimensões ética e epistemológica que toda obra contém implícita. Todavia, o sentido de ética buscado no texto literário não é de natureza religiosa, nem jurídica, mas pretende-se entender o potencial da natureza humana quanto aos mecanismos desenvolvidos na procura da felicidade, sumo bem do homem.

(...) assim que a embarcação largou do cais a um impulso forte, o novo homem do mar sentiu pela primeira vez toda a alma vibrar de uma maneira extraordinária, como se lhe houvessem injetado no sangue de africano a frescura deliciosa de um fluido misterioso. A liberdade entrava-lhe pelos olhos, pelos ouvidos, pelas narinas, por todos os poros, enfim, como a própria alma da luz, do som, do odor e de todas as cousas etéreas... (...) Longe de apagar-se o desejo de tornar a possuir o grumete, esse desejo aumentava em seu coração ferido pelo desprezo do rapazinho. Aleixo era uma terra perdida que ele devia reconquistar fosse como fosse; ninguém tinha o direito de lhe roubar aquela amizade, aquele tesouro de gozos, aquela torre de marfim construída pelas suas próprias mãos (Caminha: s.d., pp. 26 e 164).

O texto literário considera a possibilidade da busca de um bem natural, fisiológico e que independa de formulações teóricas sobre o que deve ser feito ou não. A descrição literária é realista (embora possa sofrer influências de padrões de conduta institucionalizados), e pode ser entendida à luz das noções nietzscheanas de

apolíneo e dionisíaco em que entram em contraste o mundo mitológico e o socrático; confirmados posteriormente com o advento do cristianismo quando se constituiu uma moral universal ditada por fundamentos religiosos, e não uma ética que derivasse da necessidade de fazer o bem por si mesmo: o cristianismo se ergueu sobre as bases da moral e não da ética. O mito bíblico que lhe serve de sustentação é uma história de desencontros em que, a liberdade de escolha, exclui aqueles que fazendo uso do livre arbítrio optam pelo caminho da diferença, como aparece na exclusão de Lúcifer; na condenação de Adão e Eva; na morte dos habitantes de Sodoma e Gomorra ou; ainda, no castigo do povo de Israel na travessia pelo deserto e que culmina com a imposição de um código normativo.

Os mandamentos representam a incapacidade de preservar ou transformar a natureza humana. A didática do cristianismo foi inoperante na condução do homem através de caminhos éticos e teve de recorrer ao instrumento da punição que é a moral. A idéia de bem não foi suficiente para manter o homem em harmonia e foi preciso obrigá-lo a cumprir normas externas que, contra sua vontade, lhe são impostas como sendo valores universais, ora, se fossem valores universais, o homem os descobriria e cumpriria por si mesmo e como algo necessário, não como algo que se lhe compulge. A simetria cósmica não se aplica à concepção de estética como “verdade ontológica não inteligível quando expressa por outros caminhos da razão”, porque constitui uma validação da percepção humana que é incomunicável como dado absoluto:

(...) uma coisa é, para quem imita, portanto, para o autor da atividade mimética, de qualquer arte que seja e a propósito de caracteres de qualquer qualidade que seja, comportar-se como “narrador”; outra é fazer dos personagens “os autores da representação”, “enquanto agem e agem efetivamente”. Eis pois uma distinção extraída da atitude do poeta quanto a seus personagens (é nisso que ela constitui um “modo” de representação); ou o poeta fala diretamente: nesse caso ele narra o que seus personagens fazem; ou então dá-lhes a palavra e fala indiretamente através deles: então são eles que “fazem o drama” (Ricoeur: 1994, pp. 62/3).

Os sentimentos humanos, mesmo aqueles que parecem mais irracionais, constituem elemento de discórdias quanto a sua compreensão; pois, com o encerramento da tradição filosófica e imposição do cristianismo, passou a dominar uma concepção de moral universal, e foi instaurado um ultra-realismo moral como fundamento de todos os costumes. Se o homem descobre valores como o amor, liberdade, paz, honestidade, inteligência etc., é porque esses valores têm existência real e concreta

em Deus. Todavia, por que negar formas de amor diversas das instituídas como válidas? Ora, do ponto de vista lógico esse argumento é incontestável, mas isso nada prova do ponto de vista da realidade, sobretudo quando entram em questão elementos conflitivos como os narrados, por exemplo, em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha.

Justificar a existência de Deus e seus atributos pelo “argumento da necessidade” ou Argumento Ontológico, de Santo Anselmo, é uma “verdade” lógica, porém, os modelos teóricos (ideais), não necessariamente têm aplicabilidade real. A perspectiva de Pedro Abelardo não é nova na história da filosofia, porém, é importante porque quebra a tradição secular do cristianismo ao negar a existência de valores absolutos, eternos, universais e retoma, de certa forma, o ceticismo dos Sofistas que tampouco acreditavam em valores, verdades e leis imutáveis e inamovíveis. Pode-se utilizar como exemplo em termos literários a evolução da personagem Aleixo, em *Bom Crioulo*, que depois de viver um período de sua existência sob o condicionamento homossexual, assimila e assume a condição heterossexual.

Podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já agora estava acostumado “àquilo” (...) Devia de ser esplêndido a gente dormir nos braços de uma mulher! (...) Se fosse possível não me encontrar mais, nunca mais, com aquele negro, ah! Que felicidade! Pensava o grumete, aproximando-se de um grupo de marinheiros, perto do cais. (...) Aleixo nesse dia estava de folga, e muito cedo, cousa de uma hora, veio a terra impelido por uma grande saudade que o fazia agora escravo da portuguesa. (Caminha: s.d., pp. 91/96/101/124).

A sociedade moderna debate-se entre dois extremos: o ceticismo e o pietismo. O primeiro representa um subjetivismo exacerbado que coloca o indivíduo como dono absoluto de seu destino, o particularismo comanda todas as ações do homem, não há leis coletivas nem universais que comandem o agir humano. O segundo encarna um misticismo religioso por um lado, e laico por outro. A religiosidade, em algumas partes, aparece como o único instrumento de salvação e reconciliação da humanidade e; em outras, torna-se intolerante pelo radicalismo das crenças. O pietismo laico constitui uma religião de estado e está representado por corporações que têm na paz e na solidariedade os fundamentos de todo agir humano. As alternativas que a filosofia não está apresentando, os governantes e homens de “boa vontade” estão fazendo, como se obedecessem a um determinado impulso

interior e necessário a que todo homem tende. Isso provaria que a Ética como busca da felicidade, do bem, do belo não é algo totalmente subjetivo e que o homem não é naturalmente tão mau quanto foi apresentado por escolas filosóficas ao longo da história ocidental, e que as visões românticas de homem, apresentadas na literatura, não são totalmente infundadas.

As duas correntes mais expressivas do pensamento filosófico dos séculos XIX e XX: materialismo e existencialismo apresentam perspectivas que podem mostrar as tendências éticas e estéticas predominantes nos autores dessas “escolas”. O materialismo pela oposição ao idealismo constitui uma negação do espírito e da transcendência e isso traz conseqüências para a definição do tipo de mentalidade defendido com e pela literatura. A necessidade de satisfazer as carências físicas determina o modo de agir humano, então se o objetivo a ser alcançado está diretamente relacionado com a sobrevivência, os valores vitais estarão em primeiro lugar, não só desprezando, mas negando qualquer forma de valor espiritual. A sobrevivência exige a coordenação das atividades coletivas, daí decorre que seja fundamental a criação de padrões de conduta aceitos pelo grupo. Cada comunidade organiza-se conforme suas necessidades e, por isso, é imperioso afirmar que o materialismo, no tocante à ética, induz ao subjetivismo, rejeitando quaisquer tipos de valores éticos universais. O materialismo revisitado com a denominação de “neomarxismo” representa a flexibilização de alguns pontos problemáticos do materialismo marxista, como a concepção de espírito que passa a ser reformulada. Alguns autores da escola de Frankfurt (neomarxistas como Erns Bloch) tentam conciliar a idéia de utopia, como algo que ainda não aconteceu, mas que está a caminho de ser realizado; com a idéia de esperança, própria do cristianismo. Dito em termos literários, nem romantismo nem naturalismo exacerbado.

Da mesma forma que Platão foi, em certos pontos, mais racionalista que o próprio Descartes, igualmente Agostinho pode ser considerado precursor do conceito “utopia e esperança” desenvolvido por Ernst Bloch. A junção dos sonhos de duas vertentes tão opostas (Cristianismo *versus* Marxismo) poderia implicar numa transformação das bases dessas doutrinas. Na prática, o cristianismo (na versão católica) desenvolverá uma Pastoral Social que cuidará dos aspectos materiais do “rebanho”, mas não flexibiliza a concepção universalista de seus dogmas. O

materialismo, na versão neomarxista, passa a acreditar que a matéria alcança níveis de espiritualização e com isso explica os fenômenos mentais até então problemáticos para sustentar o radicalismo materialista. Esta flexibilização não muda o quadro da concepção marxista porque o espírito e sua produção, idéias e fenômenos psíquicos, desenvolvido pela matéria morrerão juntamente com esta. A ética continuará sendo subjetiva porque não há nenhuma entidade absoluta que justifique a existência de valores universais a não ser a própria esfera social. Conceitos como os aqui expostos constituem o arcabouço ético que dá sustentação a qualquer obra literária, independentemente de gênero, espécie e lugar.

Todo ele estava pronto, e via-se-lhe no olhar, na fala, nos modos, o grande contentamento de que estava cheio seu coração. Era uma felicidade estranha, um bem-estar nunca visto, assim como um começo de loucura inofensiva e serena, que o fazia mais homem vinte vezes, que o tornava mais forte e retemperado para as lutas da vida. Suave embriaguez dos sentidos, essa que vem de uma grande alegria ou de uma tristeza imensa... Bom-Crioulo só experimentara prazer igual quando o tinham obrigado a conhecer o que é liberdade, recrutando-o para a Marinha. Essa liberdade ampliava-se agora a seus olhos, crescia desmesuradamente em sua imaginação, provocando-lhe frêmitos de alucinado, abrindo-lhe n'alma horizontes cor-de-rosa, largos e ignorados (Caminha: s.d. pp. 30/1).

Um dos pontos fundamentais na mudança de concepção sobre a realidade foi a reinterpretção do conceito de tempo. Se este era eterno e a história objetiva, a consciência e/ou espírito podiam ser manipulados em função daquilo que existiu, mas não é mais. A história somente existe como registro de um presente que deixou de existir, não havendo, portanto, história viva; há somente relatos de um passado que se foi. Colocar Deus fora do tempo é uma estratégia para fugir das incoerências cronológicas. O tempo não pode ser medido porque não tem espaço, existe só como categoria mental que permite ordenar a vida humana: tempo é expressão do movimento e representação do desgaste da natureza e, como tal, não é possível perenizar valores, haja vista que estes dependem das circunstâncias materiais presentes. Eliminando a eternidade do tempo, eliminaremos também a universalidade e o caráter de absoluto da ética. Esta existe conforme os consensos de cada presente: o futuro, o projetamos virtualmente e, quando ele chega, já é presente; o passado constitui só registro de um presente que não é mais.

O tempo não tem extensão. O espírito espera e recorda-se, e contudo a espera e a memória estão "na" alma, a título de imagens-impressões e imagens-signos. O contraste concentra-se no presente. De um lado, enquanto passa, reduz-se a um ponto: aí está a expressão extrema da ausência de extensão do presente. Mas enquanto faz passar, enquanto a atenção "encaminha-se em direção à ausência daquilo que será presente", é preciso dizer que "a atenção tem uma duração contínua" (Ricoeur: 1994, pp. 38/9).

Esteticamente o tempo é inapreensível porque este é medido como movimento e vivência registrada na mente humana. Para compreender essa noção de tempo, podemos, a título de exemplo, observar a vivência psíquica do tempo que Caminha descreve por intermédio de suas personagens como veremos a seguir:

Ele [Bom-Crioulo] ali se achava no hospital, abandonado e só, gemendo tristezas inconsoláveis, arrastando os farrapos de sua alma, ganindo – pobre cão sem dono – blasfêmias contra a sorte que o desligara do Aleixo, contra Deus, contra tudo! (...) Aleixo fazia-o padecer noites inteiras, dias sucessivos, como ave que se debate em estreita gaiola de ferro (...) O negro ficou ansioso pela resposta, numa inquietação de namorado que espera o desejado momento de abraçar a sua *ela*, contando as horas minuto por minuto, frenético às vezes, (...) Tudo isso vinha-lhe à imaginação [a D. Carolina] desordenadamente (...) Passou o dia sem fazer nada, inquieta, ora na alcova, deitada, a pensar, calculando o futuro, rememorando uma cousa ou outra, suspirando pelos bons tempos da sua mocidade (Caminha: s.d., pp. 136/37/41/51).

A exigência da libertação do “Eu” possivelmente nos coloque na situação de “guerra de todos contra todos” descrita por Hobbes e; não teríamos como dizer se é incoerência nietzscheana ou reconhecimento da dificuldade de se lidar com a natureza humana o fato de o autor alemão haver afirmado que a moral não é natural ao homem, mas um longo e dolorido processo de adestramento. Encontramo-nos em uma encruzilhada: libertar o eu e desencadear uma guerra de todos contra todos, ou domesticar o homem para que possa viver em sociedade desfrutando de uma paz contratual. Seja qual for a escolha, teremos de convir que qualquer forma de moral será subjetiva e, os processos éticos dependeram do nível de aceitação dos consensos coletivos por parte dos homens.

A evolução do existencialismo no século XX pretende abolir o psicologismo e o mentalismo próprios da tradição metafísica ocidental e objetivar o modo de existir humano. O homem não é mais considerado um projeto especial cuja existência perene acontece no ser espiritual, mas “o *eu* é entendimento e vontade determinada pelo entendimento, não, porém, espírito; o conceito posterior de espírito ainda não está presente” (Heidegger: 2007, p. 57). O estar aí, não tem sentido nem finalidade: ser é “existir em” e “com” e esse existente encontra-se no mundo de modo circunstancial e vive como tal. Saber que não se está no mundo teleologicamente e que somos uma mera circunstância leva-nos ao desespero (Kierkegaard), que provoca náuseas (Sartre). Dessa forma quem foi “vomitado” no mundo, “vomita” nele

e quer eliminar sua existência casual que, finalmente, é o que provoca conflitos em nós e nos torna problemáticos para o mundo e, por isso, a existência sem sentido deve ser eliminada. O Eu absoluto não entende normas, não tem necessidade de leis, aborta a esperança, suicida o futuro, encurta a possibilidade da felicidade, e os caminhos da angústia levam por vias transversas a um processo de alienação do Eu jogado em um mundo em que tudo foi “estetizado” visando o consumo e os lucros dos donos do capital.

Em todo momento fazemos juízos de realidade ao falarmos das coisas e atitudes e, ao mesmo tempo, fazemos juízos de valor, pois descobrimos no mundo em que vivemos a causa que nos impele a lutar por aquilo que se torna importante para a nossa existência. Há valores absolutos e relativos e o que determina a apreciação desses valores é a freqüência com que eles aparecem em todas as culturas. Podemos citar como exemplo de apreciação absoluta os valores vitais já que em toda época e cultura são fundamentais, embora se manifestem de formas diversas. Os valores artísticos podem ser considerados relativos por não aparecerem com uma determinada freqüência e constância em todos os povos e o nível de importância que se lhes atribui é bastante variável. Geralmente o valor é medido em termos de bem/mal e bom/mau. Os atos e coisas tidas como boas e que fazem bem são incentivadas, já as que são consideradas más, são reprimidas pela força e pelas punições de ordem “legal”, embora se cometam injustiças em dados momentos da história que cabe à própria sociedade repensar e corrigir.

A hierarquização dos componentes da vida seria o resultado da observação dos fenômenos sociais, sendo que a observação e classificação têm grande valor por serem expressão, em parte, dos níveis de consciência alcançados pelo ser humano e que se refletem na produção literária, na maturidade com que a crítica e os autores mais recentes abordam certas questões que, embora já tivessem sido tratadas, são vistas com maior clareza. Os valores de utilidade, bondade e beleza são conceitos com os quais o homem se defronta no dia-a-dia, somente que ele os encontra prontos ao nascer e os assimila do meio cultural. O diálogo da filosofia com os outros níveis de conhecimento favorece que a ação humana transcorra dentro dos parâmetros de ponderação e de “bom senso” conforme as idéias de bem aceitos nos diversos grupos sociais. Os limites impostos pelo “bom senso”, nem sempre têm sido

levados em consideração prevalecendo o espírito de aventura científica, enquanto a arte tem-se dedicado, em muitos de seus aspectos, a registrar esteticamente uma história trágica, às vezes provocada pela natureza, outras pelo próprio homem:

Pensem nas crianças, mudas telepáticas
Pensem nas meninas, cegas inexatas
Pensem nas mulheres, rotas alteradas
Pensem nas feridas como Rosas cálidas
Mas não se esqueçam da Rosa, da Rosa
Da Rosa de Hiroshima, rosa hereditária
A Rosa radioativa, estúpida e inválida
A Rosa com cirrose, anti-rosa atômica
Sem cor, sem perfume, sem rosa, sem nada
Rosa de Hiroshima (Vinícius de Moraes/Gerson Conrad)

Como Entender a estética e a ética autonomamente se partimos do pressuposto de que não há uma ética nem uma estética universal, mas que estas se formam a partir das necessidades individuais e coletivas? Assim como Montesquieu não fez uma teoria política, mas uma teoria da sociedade; igualmente não estaríamos fazendo uma teoria ética ou estética, senão uma análise da formação da sociedade, não do ponto de vista político, mas do ponto de vista das categorias atitudinais e valorativas. Se o ser humano perde a sua bondade ao entrar em contato com a sociedade significa que o belo e o bem, isto é, a capacidade ética e estética do homem se encontraria em um nível anterior ao social e; talvez, implicitamente, Rousseau se esteja referindo a um mundo sobrenatural (platônico/cristão), em que o homem possa ser ético e vivenciar uma plenitude do belo (harmonioso). O indivíduo natural, pelas leis da sobrevivência, seria incapaz de relacionar-se com o outro em níveis de partilha, cooperação, renúncia aos bens e a si mesmo de uma maneira espontânea, e visando “o bem em si mesmo” que, alias, é um constructo teórico; da mesma forma que a percepção estética seria somente mero instrumento para se chegar à consciência de ser outro.

Nietzsche, ao retomar o princípio Apolíneo e o Dionisíaco, está questionando a racionalidade ocidental “forjada” por Sócrates. Se o homem vivia no princípio do prazer (Dionisíaco), a absolutização do princípio de racionalidade (Apolíneo), estabelecido pelos filósofos gregos, implicaria na castração da liberdade humana e na mutilação daquilo que seria essencialmente humano. Se a moral é um longo e dolorido processo de adestramento, na concepção nietzscheana, a racionalidade imposta ao mundo ocidental pelo pensamento socrático constituiria a negação da

natureza humana que, na seqüência é apresentada por Platão na sua doutrina das idéias. A existência de um mundo perfeito, mundo da plenitude da sabedoria e da beleza (mundo das idéias), por oposição ao mundo da matéria, cria o antagonismo Eu *versus* Corpo, sendo que este se torna um estorvo para a plenitude da existência.

Ao criar a dicotomia Espírito *versus* Corpo, surge como único modelo de felicidade o mundo da racionalidade e a negação da corporeidade, trazendo como conseqüência, a negação do valor da atividade artística como o fizera Platão. Para o fundador da “Academia”, a matéria existiria e seria suportável na perspectiva de uma purificação do espírito, e nesse contexto, a dialética corpo *versus* espírito torna-se dicotômica e antagônica. Expressão desse antagonismo é manifesta pela doutrina ética estóica que nega a corporeidade enquanto afirma a necessidade de impor o espírito como instância superior do Eu; enquanto Nietzsche defende a moral dionisíaca pautada na vivência de experiência corporal.

Os grandes paradoxos da formação do homem ocidental estão justamente na sobreposição de valores metafísicos aos valores materiais. A axiologia ao aceitar os “valores vitais” não o faz de um modo descompromissado, mas está viciada pelos constructos morais que lhe precedem. Valores são mecanismos de preservação e defesa da vida, mas para que estes sejam eficazes, são enquadrados em um marco ideológico que domina a racionalidade em que se fundamenta. A ética, sendo parte da Axiologia, torna-se mecanismo de execução de princípios exteriores transformados em quase-interioridades e, o bem em si que busca é a realização do Eu-que-não-Eu, numa consciência-de-si em outro e para outro, porque não existe autonomia na construção de uma ética e de uma estética da alteridade.

No panorama acima descrito, a ética como busca do bem em si mesmo, não ultrapassa os limites de outra construção teórica que reforça a ideologia da racionalidade dominante. A crítica à racionalidade ocidental, de que Nietzsche é um forte expoente, continua na temporalização do Ser desenvolvida por Heidegger. Este, ao afirmar o Ser como estando aí (Dasein), transforma o *locus* da existência em elemento vital para a compreensão do próprio Ser. O Ser e o Ente diferenciam-se pela capacidade do primeiro de se realizar cronotopicamente e construir sua

existência de um modo prospectivo; o valor do Ser está no existir e saber-se existindo consciente da sua relação ética e estética com o mundo. Os textos literários mergulham nesse constante jogo de descobertas de formas de existir e, para isso, apela ao saber do qual a sociedade é depositária e, por sua vez, torna-se difusora de saberes presentes no universo humano.

A construção de um sistema estético que emana da condição de “ser-aí” pressupõe a afirmação epistêmica da existência. Esta, por sua vez, confirma-se na identificação estética do Ser. Ser e Ente confundem-se já que o primeiro existe enquanto se descobre “existindo em” e, o Ente, somente existe para a consciência quando sabe que não é só aglomerado de matéria amorfa, mas que é (existe) como algo diferente que somente o Ser lhe dá. Sem essa presença do Ser, o Ente não tem valor existencial porque não se descobre no mundo e para o mundo. Esse descobrir-se no e para o mundo (saber) é o que permite que haja uma procura pelo valor da existência e, nessa perspectiva, podem ser construídos os “valores” que dão sentido à existência.

O ethos constitui a identidade do “ser-aí” que se constrói, não como exterioridade, mas como interioridade. A exterioridade serve de referência, mas o outro (*alter*) aparece quando o ser-aí (ente) tem a capacidade de olhar para si e descobre que o exterior lhe é estranho, não é ele e não faz parte dele. A estética desenvolve-se nesse olhar o externo e refazê-lo internamente. A quase simultaneidade da interioridade / exterioridade faz-nos pensar que o ethos é exterior e, por isso, na tradição ocidental, confunde-se, freqüentemente, com a moral. A ética como construção da interioridade, servindo-se da estética, surge na distinção entre o “Eu” e o “Outro”. A moral surge como um processo posterior de normatização dos fatos sociais decorrentes da interação como encontros e desencontros de “seres-aí” ocupando *locus* e *topos* diferentes. A delimitação dos *crono-topos* leva à construção de normas externas que são a base da moral e são expressas pelo Direito como construção *a posteriori*. Embora o Ethos não exista *a priori*, antecede as construções decorrentes dos costumes e a estética como verdade ontológica que serve para a construção do Eu, posteriormente é normatizada em padrões rígidos meramente externos.

Dizer costume implica dizer atos repetidos e certa aceitação passiva dos mesmos. Dizer Ethos implica a descoberta de um “em-si” que ainda vai desvendar o mundo e criar relações de conveniência, e que vai discernir o que será melhor, não por compulsão, mas por livre determinação. A busca de si e a descoberta do Ser não são processos passivos nem pacíficos, ela é violenta e cheia de turbulências e, por isso, o ethos como interioridade, passa pela esfera relacional e esta não pára enquanto o Ser se estiver construindo, isto é, se a categoria relacional for eliminada do homem, o “ser-aí” perderia seu referencial. Eliminar o conflito e a angústia que dele decorre é um grande absurdo, pois leva à estagnação do Ser e à homogeneização do mesmo, que seria a igualização do todo que, por sua vez, seria a diluição no nada que é antecedida pela alienação. Nessa caminhada, a literatura encontra uma fonte inesgotável como a própria existência humana, para explorar o mundo da existência no tripé estético, epistemológico e ético.

Falar de atitudes éticas e estéticas quando as pessoas obedecem a pressões sociais ou psíquicas constitui uma quimera que deixa os indivíduos, ora em situação de repressão ora em estado de alienação ou; então, num falso assentimento de normas que expressam valores morais porque são consensos externos e compulsórios e não o resultado da assimilação madura e equilibrada de comportamentos decorrentes do encontro harmonioso como resultado de um processo de “re-lação”: encontro do vínculo (laço) original que, ao final, é o que caracteriza a maior angústia do ser humano. O ser-aí, pode estar rodeado por uma multidão de seres-aí, que se sobrepõem empilhadamente sem que haja verdadeira interação, na forma de movimento de mão dupla, em que os sujeitos são membros de relação e não de “re-pulsão” (pulso em sentido contrário), mas nesse panorama intrincado permanece a linguagem literária como o instrumento capaz de entender e expressar aquilo que de outra forma seria ininteligível, assim como nos serve de exemplo o trecho a seguir:

Nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade. As mulheres o desarmavam para os combates do amor, é certo, mas também não concebia, por forma alguma, esse comercio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo (...) Os marinheiros fingiam-se distraídos. – Cambada de burros! Atraca essa porcaria! E abriu a boca numa tremenda explosão de impropérios, fechando o punho ameaçadoramente, desenrolando todo o vocabulário imundo e obsceno das tarimbas contra os companheiros, berrando em alta voz “que era livre, que havia de fazer, que havia de acontecer!...” (...) D. Carolina retraiu-se por sua vez,

humilhada com as maneiras de Aleixo, porque ele, seco e indiferente, não lhe fazia o menor agrado, Ambos permaneceram calados, como duas pessoas estranhas na mesa de um hotel (...) Aleixo era seu [de Amaro], pertencia-lhe de direito, como uma cousa inviolável. Daí também o ódio ao grumete, um ódio surdo, mastigado, brutal como as cóleras de Otelo... Aleixo com outro homem! Esta idéia fazia-o enlouquecer de ciúme, torturava-o como um sofrimento agudo, como uma chaga viva e dolorosa (Caminha: s.d., pp. 62/115/156/164).

A “relação” que na perspectiva existencialista tem um viés específico, do ponto de vista marxista assume outra conotação. Os indivíduos são seres de carência e como tal têm de suprir as suas necessidades, coisa que é feita através do trabalho. Desse modo, a interação e a “re-lação” acontecem como processos de satisfação das necessidades vitais. Somente que essas necessidades vitais passam pelo âmbito econômico e político e não por categorias psicológicas que partam ou cheguem ao nível do “Eu” como interioridade. Os valores propostos pela Axiologia assumem características muito diversas quando a perspectiva é existencialista ou marxista. Nesta última, os valores de existência estão associados à aquisição do sustento enquanto satisfação das necessidades orgânicas. Os sujeitos que interagem, fazem-no pela mediação do Estado, que tem por finalidade objetivar as relações e os sujeitos da interação, dando à arte uma conotação utilitária.

Com a incursão do elemento consensual externo que é o Direito, perde-se a espontaneidade da interação social e cria-se um mecanismo neguentrópico em que somente a força torna sustentáveis os pressupostos consensuais de convívio interpessoal. A impessoalidade que instaura a ordem jurídica traz como conseqüência a perda da naturalidade e a espontaneidade nos processos de luta pela sobrevivência. O “Ser Pessoa” implica ser sujeito de ação. Todavia, no personalismo⁴³, a ação não é ato mecânico nem instintivo de estímulo *versus* resposta, mas a ação humana envolve processos de pensamento, racionalidade e voluntariedade.

Sem vontade, razão e intencionalidade explícita, quaisquer mecanismos de convivência caem no moralismo jurídico mecânico e, como tal, não possibilitará o desenvolvimento de atos pessoais éticos entendidos como ações que tendem ao bem em si mesmo. Seja qual for a compreensão que tivermos da vida humana e

⁴³ O Personalismo é uma corrente filosófica que se desenvolveu nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX. Os países em que houve maior representatividade dessa escola filosófica foram a França e a Espanha. Entre seus principais expoentes encontram-se: Maurice Blondel, Karl Jaspers, Henri Bérghson, Emmanuel Mounier entre outros.

suas formas de expressão e independentemente de escolas e tendências teórico-filosóficas; a literatura apresenta-se como um campo complexo por estar alicerçada em um tripé que, ao desmembrá-lo é igualmente complexo em suas partes, pelo fato de possuir mais de um elemento na sua constituição interna.

Ética do Discurso

No século XX a sociedade humana assistiu a um elenco arrojador de mudanças em todos os planos imagináveis. A literatura da mesma forma que outras ciências, também emerge como uma área que busca discutir questões que a filosofia não mais questionava ou não satisfazia às necessidades intelectuais próprias do nível de desenvolvimento social. No tocante à Ética, assistimos à tentativa de autonomização desta. Diante do descrédito e inoperância da filosofia na sociedade, surgiu a idéia de desmembrar a ética, da filosofia, e torná-la uma “ciência independente”. Essa idéia não surgiu de pessoas provindas da filosofia, mas de indivíduos preocupados com as transformações sociais e conseqüentes mudanças da conduta humana. O resultado disso foi o aparecimento de um sem número de “éticas alternativas”, sendo que aquilo que se apresenta como ética é, muitas vezes, moral e, outras, discursos sociológicos, antropológicos, religiosos, pedagógicos, legalistas com um recorte particular das ciências de origem desses “especialistas em ética”.

As indefinições deixadas pela filosofia referentes à ética encontram na literatura um espaço importante de expressão, sendo que o texto literário precisa sustentar seus posicionamentos epistemologicamente e, nesse sentido, a obra de arte literária orienta-se aproveitando o cabedal filosófico sobre ética para fundar novas posturas ou afirmar comportamentos tradicionais. Todavia, é preciso ressaltar que ao se falar de ética e literatura, esta não tem por finalidade conceituar, mas descrever e informar as situações em que aquela se faz presente mediante as ações das personagens descritas nos discursos artísticos.

Afirmar que a ética não passa de discursos teóricos e que a axiologia não supera o campo das classificações arbitrárias, significa colocar em evidência que as ordenações terminológicas e conceituais podem ser manipuladas, justificando, assim, a necessidade das diversas “aventuras científicas” discutidas no âmbito da

bioética. No interior de cada ciência existe um “discurso ético” caracterizado pela incorporação de normas que têm de ser seguidas pelos membros de cada grupo ou categoria profissional. Tomando o escritor de obras literárias como agente divulgador de “discursos éticos” surge a imagem do artista engajado. No entanto, não é papel do artista assumir posições dogmáticas, mas explorar o *ethos* das personagens referenciadas e que não são simples pessoas particulares em ação, mas conceitos de humanidade e; por isso, pode-se afirmar que Ema Bovary, Ana Karenina, Amaro (Bom-Crioulo) etc., na obra literária são conceitos e não individualidades que se extinguem com a morte da personagem. Mais do que reproduzir e defender discursos dogmáticos sobre ética, o escritor precisa se preocupar com a “ética do discurso”. Esta faz parte do processo de renovação da ética mediante a elaboração de novos marcos teóricos que são “possibilitados pela descoberta da linguagem na segunda metade do século XX como *médium* intransponível de toda reflexão teórica e prática” (Herrero: 2000, p. 163).

Uma entre tantas discussões que têm surgido a respeito da ética nas últimas décadas aponta para a questão do *a priori* ético e moral, gerando discordâncias e incoerências nos discursos que ora colocam esses termos como sendo equivalentes, ora como sendo diferentes e, ainda, como dois processos em que um necessariamente antecede o outro. Acompanhado a proposta de Javier Herrero, o *a priori da situação* que tem de ser pressuposto para o ser-no-mundo do homem e que é dado real do discurso argumentativo, pode ser tematizado ao afirmar que o produto do raciocínio (o argumento) subentende a *facticidade existencial* e a *historicidade da razão*. Portanto, o homem pertence a uma comunidade real de comunicação situada num espaço histórico; comunidade com uma forma de vida constituída no meio de uma sociedade já organizada; comunidade na qual nascemos, crescemos e estamos socialmente integrados e; comunidade que tem sua história passada. Esse fato levaria a ter de reconhecer que histórica e culturalmente pertencemos a uma comunidade real de comunicação “com seu modo de agir ético e político convencional, com seus consensos fáticos, que estão bem longe de serem autênticos, corretos, e verdadeiros” (Herrero: 2000, pp. 175/6).

Os pressupostos apontados por Herrero são válidos dentro de outros campos de abordagem como o histórico ou o sociológico. Todavia, a pseudo-análise “ética” proposta pelo autor está carregada de tendenciosidade e de pré-juízos

epistemológicos, deixando claro seu posicionamento sobre a ética como sendo anterior aos níveis de racionalidade humana, quando a própria história tem provado que diante da ação de grupos e indivíduos que não aceitam os consensos majoritários torna-se necessário impor a lei, a norma punitiva; isto é, a moral. No entanto, o “argumentar seriamente” e a “passagem da ética convencional para a moral racional” servem para colocar essa fonte como uma referência pouco indicada para falar de uma “ética do discurso” que possa servir de base para o entendimento dos mecanismos de funcionamento da produção literária.

(...) quem argumenta seriamente, *já aceitou* explicitamente o *telos* moral da práxis histórica, a ser alcançado a longo prazo, da passagem da ética convencional e de suas condições convencionais para a moral racional pós-convencional que tem de criar as condições sociais de realização de seu princípio moral (Herrero: 2000, p. 178).

Estritamente falando não há um *a priori* nem ético nem moral, haja vista serem os dois processos construídos no âmbito coletivo. Contudo, pensar a evolução humana numa perspectiva romântica, apontaria para a existência de um *ethos* ou impulso interno que guiaria a conduta do ser humano, sendo que, diante da pluralidade de condutas divergentes, seria necessário criar normas para regular e padronizar a vida em sociedade, fato que caracterizaria a origem da moral. Posteriormente e como um processo de amadurecimento (construção da civilização), pelo menos parte da sociedade, aquela que alcançasse maiores níveis de racionalidade deixaria de precisar da lei punitiva e passaria a agir conforme o “bem” que seria descoberto pela “consciência” tanto individual quanto coletiva. A visão contratualista não consegue vislumbrar o ser humano fora do âmbito da normatividade; pois, segundo Locke, o homem que é capaz de vida jurídica, é incapaz de viver na ausência das leis; tendo, assim que, contrariamente do que afirma Herreros, a única finalidade da moral é moldar a conduta humana e exigir do homem que aja conforme esta para não sofrer as conseqüências do desrespeito da lei.

A fundamentação do princípio moral recebe aqui, ao se confrontar com a situação histórica real, um alargamento também normativo, em *telos* que surge como *princípio da ação* para a práxis histórica que exige aproximar progressivamente as condições sociais e políticas reais das condições ideais, isto é, um *telos* regulador da práxis histórica. (...) Ele consiste num *princípio regulativo* também formal para ação racional estratégica dos sujeitos que deve guiá-los como sujeitos responsáveis na criação das condições históricas, que possibilite a projeção de fins éticos e em aquelas situações em que não podem (e não devem porque seria irresponsável) realizar o princípio moral, porque com isso colocariam em perigo a forma de vida já existente. Os sujeitos não podem agir conforme o princípio moral em determinadas situações concretas, porque ainda não existem as condições históricas suficientes para a sua efetivação. E o *telos* prescreve justamente a criação dessas condições. É, pois, um fim *moral*” (Herrero:2000, pp. 178/9).

Se como foi visto anteriormente “a moral racional pós-convencional que tem de criar as condições sociais de realização de seu princípio moral”, deve guiar o sujeito “na criação de condições históricas, que possibilite a projeção de fins éticos”, por que haveria “situações em que não podem realizar o princípio moral porque colocaria em perigo a forma de vida já existente”? As contradições em que incorre Herrero são evidentes, sendo preciso descaracterizá-las dentro de uma análise do que seria uma “ética do discurso”, já que em primeiro lugar está fazendo um discurso sobre ética e; em segundo lugar, as noções de ética e moral desenvolvidas pelo autor não são aplicáveis ao sentido que se está formulando nesta tese quando aplicadas à obra de arte literária. Entende-se, neste contexto, que a moral embora apareça no texto literário como elemento referencial; e fonte de descrição de situações sociais específicas, não constitui elemento essencial da obra literária. De modo análogo, o conceito de ética trabalhado como um dos três alicerces da obra literária, não está associado às descrições filosóficas ou deontológicas sobre o agir humano, mas mostra que a ética está presente no discurso literário na medida em que explora as mais variadas categorias e percepções interiores que desvendam a natureza humana em toda sua plenitude.

Ele, Bom-Crioulo, não tinha nada que ver com isso. Era uma questão à parte, que diabo! Ninguém está livre de um vício (...) Ela, de ordinário tão meiga, tão comedida, tão escrupulosa mesmo, aparecia-lhe agora como um animal formidável, cheio de sensualidade, como uma vaca do campo extraordinariamente excitada, que se atira ao macho antes que ele prepare o bote... (...) – O senhor não me provoque... – Arrebento-lhe a cara, seu galego, aqui mesmo! (Caminha: s.d., pp. 33/99/116).

Pode-se dizer que a lógica e a ética clássicas conduziram a uma vivência apolínea e socrática do “Ser” onde, o “Eu”, domina todas as esferas sociais e; a paixão dionisíaca é proibida por ser da ordem sensitiva. A paixão que é uma espécie de verdade ontológica, não racionalizável é vivida contra os interditos sociais utilizando mecanismos de mascaramento que somente a obra estética tem liberdade de expor. A sociedade pós-moderna propugna por uma estética da vida (dionisíaca segundo Nietzsche), que se distancie da normatividade moral. A cumplicidade e a simpatia universal entre os homens seria muito louvável se o ser humano tivesse a capacidade de viver um sistema de liberdade com autonomia, mas cai-se novamente na necessidade de uma liberdade de intervenção que confirma a idéia de

Locke de que o homem capaz de vida jurídica (moral/normas) é incapaz de viver na ausência da mesma ou, ainda, a visão hobbesiana segundo a qual as leis não transformam a natureza humana, já que na ausência destas o homem volta a ser tão violento quanto no estado de natureza. Com isso, temos que a estética da vida como distanciamento dos mecanismos normativos, torna-se inviável dentro de um sistema que não seja de necessária intervenção na liberdade por incapacidade de autonomia total do homem.

Bom-Crioulo sentia-se mais do que nunca abandonado, mais do que nunca lhe doía fundo o desprezo do grumete, esse desprezo calculado, proposital, voluntário, com que Aleixo o esmagava, o ludibriava impunemente (...) Começou, de repente, a sentir uma zoadá no ouvido, um rumor vago de insetos, uma cousa desagradável, incômoda e amofinadora; tremiam-lhe as pernas; ia-lhe faltando a respiração. Era um mal-estar, um nervoso, uma aflição, um delírio, um vago desejo de matar, de assassinar, de ver sangue... (...) Era uma curiosidade tumultuosa e flagrante a saltar dos olhos, um desejo irresistível de ver, uma irresistível atração, uma ânsia! (...) todos queriam “ver o cadáver”, analisar o ferimento, meter o nariz na chaga... (Caminha: s.d., pp. 180/1 e 186/7).

Filósofos da Ciência como Kuhn, Feyerabend, Hesse cada vez mais vêm se desiludindo com as fronteiras tradicionais que separam as ciências naturais das ciências humanas. A ciência interpreta a realidade formulando dados numa linguagem teórica prévia e “como cada paradigma descreve sua matéria numa linguagem que é incomensurável com outras linguagens, não há um padrão comum de realidade, em termos do qual pudéssemos avaliar a veracidade de paradigmas concorrentes” (Ingram: 1993, p. 55). Todavia, como fora mencionado no capítulo anterior, torna-se preciso referir que há três tipos de conhecimento: o científico, o filosófico e o estético. Essas formas de saber não são contraditórias e nem classificáveis hierarquicamente. Decerto, as diversas formas de aceder ao conhecimento utilizam linguagens diversas, mas isso não as torna incomunicáveis entre si, já que existem mecanismos hermenêuticos que possibilitam a interconexão dos discursos.

Em face de uma “ética do discurso” o sentido da ação precisa ser tornado compreensível à luz das premissas do intérprete sobre a conduta racional. Essas premissas sobre a racionalidade são compartilhadas pelo agente e o intérprete, pois cada ação se relaciona com os tipos de razão e argumento que o agente poderia reunir para justificá-la como a coisa mais apropriada a fazer naquela circunstância.

Os diversos tipos de discursos pressupõem que tanto o agente quanto o intérprete participem dos mesmos padrões de racionalidade e possuam a mesma competência lingüística.

[Seja nas ciências exatas, seja nas ciências sociais e humanas] quando o agente pertence a uma cultura que funde tipos diferentes de ação, o intérprete potencial tem três opções: recusar-se a admitir que a ação tenha sentido e tratá-la como comportamento estúpido; recorrer à hermenêutica profunda, estruturalista, ou a metodologias do desenvolvimento psíquico que procurem estabelecer um vínculo interno entre as *racionales* mítica e moderna em torno dos tabus psicossociais, códigos lingüísticos binários ou etapas lógicas do aprendizado; finalmente, interpretar a ação como tendo sido racionalmente motivada (Ingram: 1993, p. 57).

No campo literário os agentes do discurso devem possuir as mesmas competências lingüísticas para que se possa chegar ao entendimento que se pretende com a interação dialógica. Dos três componentes da obra literária (autor, texto e leitor), o primeiro assume um compromisso comunicativo com um universo de leitores potenciais que ele desconhece e; portanto, precisa cuidar para que seu discurso não transgrida o campo daquilo que deve ser apresentado como simplesmente humano, fazendo com que qualquer indivíduo consiga se reconhecer no texto sem sentir que está sendo atacado pelo autor em seus costumes, crenças e cultura. O texto que como uma entidade autônoma possui a capacidade de comunicar sentidos diversos, em espaços e tempos variados tem sua autonomia atrelada às circunstâncias que as transformações culturais indicam. Finalmente, o leitor, parte de sua competência lingüística para interagir com um autor, provavelmente desconhecido, e com um texto cuja intencionalidade do escritor ao produzi-lo também é uma incógnita. O leitor supõe entender a obra literária recorrendo aos recursos hermenêuticos que lhe possibilitam os diversos saberes acumulados pela sociedade, mas a interpretação exige responsabilidade, sobretudo quando se trata de textos abertos como as obras literárias.

As atividades do espírito possuem autonomia, sendo que este é separado das coisas, não fazendo referência neste caso a espírito como alma, senão como faculdade humana presente no pensamento. Tem-se por certo que os objetos do pensar, querer e julgar, ou seja, aquilo de que o espírito se ocupa são dados pelo mundo ou surgem na vida; mesmo assim, eles não existem como atividades nem são condicionados ou necessitados, quer pelo mundo, quer pela vida no mundo, e para melhor entender essa idéia, ilustramo-la com o texto a seguir:

Metido em ferros no mesmo dia do “rolo”, a imagem do comandante brilhou na caligem de sua embriaguez e o perseguia toda a noite sem trégua, sem o deixar um instante, ora terrível, ameaçadora, implacável, outras vezes doce, meiga e complacente... (...) Desejava-o, sim, mas virgem de qualquer outro contato que não fosse o dele, queria-o como dantes, para si unicamente, para viver a seu lado, obediente a seus caprichos, fiel a um regime de existência comum, serena e cheia de dedicações mútuas. (...) Veio a noite e ele não pôde dormir, nem fechar os olhos (...) Abandonado, ele! Abandonado por aquele que o devia estimar como a um pai! Abandonado por Aleixo, pelo seu querido Aleixo!... (Caminha: s.d., pp. 121/36/42).

O homem, mesmo totalmente condicionado, do ponto de vista existencial, e limitado pelo período de tempo entre o nascimento e a morte e; embora sendo instigado a agir para encontrar seu lugar na sociedade de seus semelhantes, pode espiritualmente transcender todas essas condições, mas só espiritualmente, pois através do espírito o homem pode querer possuir o impossível, por exemplo: ter vida eterna, ou seja, pensar o desconhecido e o incognoscível, mesmo que isso possa jamais alterar a realidade; assim como é clara a distinção entre pensar e fazer, também os princípios pelos quais o homem age e os critérios pelos quais julga e conduz sua vida, dependem em última instância da vida do espírito.

O desempenho aparente não lucrativo dessas empresas espirituais que não produzem resultados e não dotam o homem com o poder de agir, é o jogo entre o universal e o subjetivo; o que é real para todos, mesmo que não tenha uma realidade factual e, o que é real somente para mim, mesmo que seja concreto da forma mais objetiva possível no meu mundo. Esse mundo do Universal *versus* Subjetivo está presente o tempo todo nas relações vivenciadas pelo homem e expressas na literatura, caracterizando o componente ético fundamental da obra de arte literária.

“É preciso que haja uma “análise sintática” das regras que governam a construção das proposições bem formadas e, uma “análise semântica” da relação entre sentido e validade” (Ingram: 1993, p. 61). O desenvolvimento de toda ação depende do papel atribuído ao significado da mesma. A interpretação localiza-se entre o estímulo e a resposta e, por isso, todo movimento intencional planeja-se em um nível ideal dentro de uma estrutura simbólica. A idealização tem predominância individual, mas a simbolização é construída em ambientes de interação. Este é o princípio básico de toda socialização e a linguagem é instrumento indispensável para que aconteça a

integração. Pode-se dizer que pela linguagem são exteriorizadas as idéias que confluem para a simbolização dos contextos que criam a realidade fática. O processo de “trocas lingüísticas” e “trocas simbólicas” se apresenta em um plano de interação factual. Todavia, existe um sistema de interações simbólicas que supera a realidade-fato e as trocas lingüísticas convencionais. Tal sistema entra em um plano ideal de construção de outra realidade que é conhecida pelos indivíduos que dominam um consenso limitado, e que pretendem estabelecer ordem e controle nos contextos sociais determinando o que seria validado como ético ou não ético no interior dos discursos.

O Interacionismo Simbólico insere-se no contexto da “*Ação Dramatúrgica*” de Habermas, isto é, todo indivíduo apresenta-se em um cenário e por isso é um ator. Como tal tem de impressionar e para isto tem uma gama de possibilidades com o objetivo de controlar ao outro. A representação pode ser realista ou ideal, mas se está atuando o tempo todo. Alguns representam sozinhos e o campo de atuação é limitado, podem assumir o papel protagônico e dominar seus coadjuvantes e figurantes ou representar a ação como dominados: esta ação fica no âmbito do cotidiano. Somente a atuação planejada, de ordem ideal, quando colocada em contextos de consensos aglutinadores, teleologicamente direcionada, constitui uma representação que leva à interação simbólica dominante como se dá nos processos de sedução nos padrões de um Don Juanismo como atitude ética.

O modelo “Don Juan” transgride toda a ordem monogâmica instituída pelo cristianismo, e apresenta uma ação historicamente condenada no mundo ocidental cristão, como virtude a ser louvada, já que a personagem caracteriza-se a si mesma como redentora e salvadora das “mulheres” (Don Juan não necessariamente é um homem) condenadas à infelicidade. Diversamente desta representação ética, Bom Crioulo assume todas as características da moral cristã, como uma necessidade de reconhecimento de práticas também condenadas no período em que se desenrola a obra. Embora se defenda a monogamia numa relação homossexual e a poligamia em relacionamentos heterossexuais, a reivindicação é uma só: a vivência da liberdade de escolha e a busca da felicidade expressa por discursos éticos. Se o desenvolvimento de toda ação depende do papel atribuído a seu significado, o julgamento da mesma depende diretamente da recepção e do efeito causado sobre o indivíduo ou grupo que sofreu o impacto da dramaturgia simbólica planejada.

Em um contexto em que se pretende instituir a categoria “Ética do Discurso”, surge com maior afinco o elenco de “Discursos sobre Ética” que pouco trazem de novo para a distinção entre ética e moral, e menos ainda para o entendimento do sentido de ética como um dos alicerces da obra de arte literária, já que são expostas referências históricas, políticas, filosóficas, religiosas etc., como bases para a compreensão dos processos discursivos, porém, o termo discurso, que seria adjetivo, passa a ser substantivado fazendo com que essa noção “ética do discurso” perca sentido quando se trata de aplicá-la em análises literárias.

Deve-se chegar, finalmente, à confirmação do pressuposto inicial segundo o qual, a ética como um dos pilares em que se fundamenta a obra de arte literária não corresponde à noção filosófica, jurídica ou religiosa do conceito; pois, o grande segredo em que repousa a perfeição da raça humana, segundo Kant, está na constatação de que a moralidade não pode simplesmente ser um produto causal da educação, mas um pressuposto desta, já que o ser humano por natureza não é um ser moral em absoluto⁴⁴. Quando Kant faz a negação que o homem seja moral por natureza afirma as influências que o autor alemão recebeu de Rousseau, seguindo a mesma linha de raciocínio hobbesiana sobre a natureza humana cujas descrições passam igualmente por Locke e Montesquieu. Todas as caracterizações e teorias sobre a natureza humana confluem para a normatização do comportamento humano em que Kant afirma que a disciplina transforma a animalidade em humanidade, sendo seu papel meramente o de domar a selvageria ou, então, libertar a vontade do despotismo dos desejos. Suprimir os desejos e domar a natureza são noções que dão a Nietzsche a compreensão de que a educação é um longo e dolorido processo de adestramento.

A obra de arte literária desempenhou no período mítico, e continua a desempenhar um papel de educadora; somente que seus pressupostos são diferentes dos princípios filosóficos, religiosos e jurídicos e; por isso, entende-se a rejeição de Platão pelos poetas. A obra de arte literária não quer domesticar pela força da lei, como tampouco se opõe aos ditames da natureza. O autor não é juiz, a obra não é código normativo, e o leitor não é réu passivo dentro de um processo que tem um

⁴⁴ Idéia desenvolvida a partir do texto *A educação na ética Kantiana*, de Mário Nogueira de Oliveira. In. Educação e Pesquisa. São Paulo, v.30, n.3, p. 447-460, set./dez. 2004.

final previsível. A ética que serve de base para a obra literária mostra; confronta; dialoga; persuade, não impõe; transforma, não deforma; a lei universal não precisa ser alterada por sujeitos singulares porque ela evolui com a transformação dos protagonistas da obra chamada “vida”: vida presente ou ausente; no “eu” ou no “tu”; no sonho ou no delírio; na desgraça ou na glória. Enfim, o que vem de dentro, o que me faz “ser”: essa é a ética em que se alicerça a obra de arte literária e que desvenda o ethos humano por intermédio da consciência, abrindo espaço para outros níveis de consciência que são determinados pelas diversas ordens do conhecer.

Capítulo V

VALIDAÇÃO DA TRIÁDE FUNDANTE DA OBRA DE ARTE LITERÁRIA

A Literatura como uma Instituição, “como processo de produção e de leitura de textos constitui parte integrante da fenomenologia histórica das sociedades humanas e de suas culturas” (Silva: 1996, p. 403). A obra de arte literária revela os fatos de um determinado espaço e tempo, mas por não ser simples narrativa histórica, o caráter próprio da obra literária leva a que esta se realize “quando ocorre a fusão de dois horizontes: o horizonte implícito no texto e o horizonte representado pelo leitor no ato de leitura desse texto” (Silva: 1996, p. 314). A profusão de elementos diversos na constituição de uma “Instituição Una” possibilita a abordagem do fenômeno literário como sendo constituído por relações complexas.

(...) torna-se necessário reconhecer a existência autônoma, a alteridade originária e substantiva das duas instâncias que interagem semioticamente no processo da leitura – a instância constituída pelo texto e a instância constituída pelo leitor –, rejeitando a hipótese de que o leitor seja “um efeito (um produto) do livro”; quer a hipótese de que o livro seja “um efeito (uma construção) do leitor”. O texto, antes do ato de leitura, é já um artefato produzido por um emissor, constituído em conformidade ou em ruptura com determinados códigos (Silva: 1996, p. 314).

A abordagem da obra de arte literária, vista como uma complexidade que se ancora numa base triádica constituída pelos alicerces estético, epistemológico e ético, exige que se proceda a um exercício de desconstrução da mesma, para torná-la compreensível a seus diversos leitores em suas respectivas épocas. A desconstrução apresenta-se como mecanismo facilitador do ato interpretativo do texto literário, pois:

(...) se a área de intersecção do policódigo subjacente ao texto e do policódigo do leitor for muito estreita, a legibilidade do texto manifestar-se-á como reduzida, podendo mesmo tender a anular-se. Tal fenômeno de dissemelhança e distanciação recíproca dos referidos policódigos pode ocorrer quer num plano sincrônico, isto é, verificar-se entre um texto literário e leitores coetâneos da produção desse mesmo texto (...); quer num plano diacrônico, ou seja, verificar-se entre um texto literário e leitores historicamente distanciados da data de sua produção (Silva: 1996, p. 315).

O processo de desconstrução⁴⁵ da obra de arte literária permite que a mesma não seja vista como simples formalidade e instrumento de lazer carente de sentido. Optando pelo conceito de Estética como sendo uma verdade ontológica que revela uma verdade que nem o conhecimento científico, nem o filosófico podem desvendar, surge a necessidade de utilizar a hermenêutica como instrumento do processo interpretativo do texto literário. Todavia, a “ciência da interpretação” não pode criar sentidos arbitrários para aplicá-los à obra literária e, por isso, precisa servir-se de um processo de desconstrução para, dialogando com prototextos, para-textos e metatextos; além de transitar por outras áreas do conhecimento, poder, a cada instante, recolher aquilo que de novo a obra vai revelando aos leitores e, ao mesmo tempo, restituir-lhe seu sentido quando tenha passado por processos de alienação decorrentes da distância dos policódigos das instâncias texto *versus* leitor.

A noção de “desconstrução”, utilizada no contexto deste trabalho, não tem a idéia de um pantoclastismo cuja finalidade é a destruição não justificada do que existe; mas, entende-se como mecanismo que busca inserir aquilo que faz parte de uma ordem sistêmica e estrutural, em um processo de ajuste que permita participar da compreensão e dar relevância às diversas esferas do entendimento humano, presentes na obra literária. Embora o procedimento metodológico do desconstrucionismo seja similar à dúvida metódica cartesiana, esta tem por finalidade eliminar qualquer sombra de dúvida sobre a veracidade dos dados apresentados à razão; enquanto aquele busca desvendar e explicitar fatos e construir novas formas de entendimento a partir daquilo que não é dito explicitamente.

O processo de desconstrução quando aplicado à Literatura apresenta-nos uma fase positiva e outra negativa. A primeira fase parte de um *nada*, como potência e; a segunda tem como base a existência de um *não-ser*. Ao colocar o *nada* como potência e possibilidade, parte-se do pressuposto de que um “existente” possa ter sua estrutura modificada e, para isso, é necessário desconstruir o ser atual para que o *ainda-não*, que constitui aquilo a que o *nada* dará existência, possa acontecer direcionando o *vir-a-ser* que está em processo de formação. A literatura tem o poder

⁴⁵ Durante a segunda metade do século XX surge, na Europa, uma corrente de pensamento que recebe o nome de “Desconstrucionismo”, cujo principal expoente é o filósofo francês Jacques Derridá. Todavia, deve-se ter presente que não é a teoria derridiana o objeto deste capítulo, mas o processo de decomposição e rearticulação da obra literária na busca de um entendimento o mais abrangente possível da mesma.

de desconstruir e destruir, alienar e reificar povos e culturas inteiras na medida em que o cânone literário, enquanto modelo, define as formas de existir ou nega pelo silêncio o ser do outro que quer tornar um *não-ser*.

A armadilha do ódio é que ele nos prende muito intimamente ao adversário. Eis a obscenidade da guerra: a intimidade do sangue mutuamente derramado, a proximidade lasciva de dois soldados, que, olhos nos olhos, transpassam-se reciprocamente. Agnes tem certeza: é precisamente essa intimidade que repugna seu pai: o atropelo no barco o encheria de uma tal repulsa que ele preferiria morrer afogado. O contato físico com pessoas que se batem, se pisoteiam e se matam umas às outras parecia-lhe bem pior do que uma morte solitária na pureza das águas. (...) A lembrança do pai começava a libertá-la do ódio que acabara de invadi-la. Pouco a pouco, a imagem envenenada do homem batendo com a mão na testa desaparecia de seu espírito, onde bruscamente surgia esta frase: não posso mais odiá-los, porque nada me une a eles; não temos nada em comum (Kundera: 1990, p.29).

A desconstrução negativa evidencia-se no “nada me une a eles”, proferido pela personagem Agnes: a indiferença e o esquecimento do “outro” joga-o na morte, no *não-ser*. Todavia, o *nada* ou *ainda-não* pode ser buscado, pois: “diante da imortalidade as pessoas não são iguais. É preciso distinguir a *pequena imortalidade* ou recordação de um homem no espírito daqueles que o conheceram e; a *grande imortalidade*, recordação de um homem no espírito daqueles que não o conheceram” (Kundera: 1990, p. 51). A personagem Betina, em *A Imortalidade*, de Kundera, traz de volta à vida o escritor Goethe, como personagem, em cuja *grande imortalidade* buscara também tornar-se imortal:

Quanto menos se viam, mais se escreviam, ou antes, para ser preciso: ela lhe escrevia. Dirigiu-lhe cinqüenta e duas longas cartas, em que o tratava de você e só falava de amor. Mas apesar da avalanche de palavras, nada realmente aconteceu e podemos nos perguntar por que a história de amor dos dois ficou tão célebre (...) Eis a resposta: ela ficou célebre desta forma porque desde o começo tratava-se de outra coisa e não de amor. (...) Então, de que se tratava? Betina escreveu-lhe uma carta: “Tenho a firme e forte vontade de amá-lo eternamente”. Leia com atenção essa frase aparentemente banal. Bem mais do que a palavra “amar” importam as palavras “eternamente” e “vontade”. (...) Não se trata de amor. Trata-se de imortalidade (Kundera: 1990, pp. 62 e 64).

Betina, fazendo uma desconstrução positiva, tenta construir o que ela *ainda-não* é, mas que existe como potência, como *nada*. Para alcançar seu objetivo ela precisa recorrer àqueles que materialmente não existem mais como Hemingway e Goethe:

Todos viviam na transcendência, no superar-se a si, as mãos estendidas para o infinito, para o final de suas vidas, e mesmo para o além, em direção à imensidão do *não-ser*. (...) Era maravilhoso e a boca desdentada de Goethe não a incomodava absolutamente. Ao contrário, quanto mais velho ele era, mais a atraía, porque quanto mais se aproximava da morte, mais ele se aproximava da imortalidade. Só um Goethe morto estaria em condições de tomá-la firmemente pela mão e conduzi-la para o Templo da Glória (Kundera: 1990, p. 68).

A desconstrução negativa que se funda na negação de um existente como *não-ser*, não vê possibilidade de erigir um pré-existente, pois, somente o “Ser” pode gerar o “Ser”; enquanto o *não-ser* deverá ser extinto, tem de ser apagada qualquer possibilidade de existência, pois coloca em risco a minha existência. A imagem pré-concebida do outro gera o preconceito (negativo), que afirma a negação do *alter* como não-ser e; *não-ser* é menos que *nada*, já que este é possibilidade e potência, enquanto aquele é negação de toda possibilidade de vir-a-ser, passando pelo ignorar o outro que constitui um ato de maior crueldade e violência do que a própria agressão física.

– Talvez desprezemos muito aqueles que matamos. Mas menos que os outros.
– Do que aqueles que não matam?
– Do que aqueles que não matam (Malraux: 1972, p. 57).

Essa agressão física coloca duas existências antagônicas em pé de igualdade porque a vontade de matar “o outro” constitui a afirmação do mesmo, que me incomoda. Ignorar ou “não ver” o outro caracteriza a negação absoluta do objeto de desprezo, pois não se reconhece nele valor algum, nem sequer uma possibilidade por mais distante e obscura que seja de se erigir como existente. Algo que se ignora não permite que seja colocado num processo de desconstrução porque isso implicaria afirmar estruturas e sistemas em um objeto de nossa negação e que necessariamente terá de ser destruído. A existência que não se reconhece como tal, somente pode ser vista como um *não-ser*, que é a negação de qualquer potencialidade e é o que acontece, de modo geral, com os chamados países periféricos.

(...) o vento, que trazia o rumor quase extinto da cidade em estado de sítio e o silvo das vedetas que se dirigiam para os barcos de guerra, passou sobre as luzes elétricas miseráveis, acesas ao fundo dos becos e ruelas; em redor delas, paredes em decomposição saíam da sombra deserta, revelada com todas as suas manchas por essa luz que nada fazia vacilar e de onde parecia emanar uma sórdida eternidade. Escondido por aquelas paredes, meio milhão de homens: os da fiação, os que trabalham dezesseis horas por dia desde a infância, o povo da úlcera, da escoliose, da miséria (Malraux: 1972, p. 23).

A distinção entre desconstrução positiva e negativa parece simples, todavia, o produto gerado num processo de desconstrução positiva nem sempre alcança seu propósito que está determinado pela busca e a afirmação da identidade do objeto

desconstruído; mas, por vezes, termina eliminando aquilo que “é” para gerar algo que “*não o mesmo*”. Isso implica em afirmar que a dita desconstrução positiva, mina as bases do “ser” desconstruído, alterando sua essência e firmando uma destruição categorial, chegando ao “*não-ser*” através de uma suposta valorização das potencialidades do “*ainda-não*” expressas no “*nada*”. Mesmo que se tivesse afirmado que os índios não eram humanos porque não tinham alma (por não terem sido batizados); não se estava negando a possibilidade de que pela catequese e o batismo viessem a se transformar em Cristãos (humanos), tendo assim, aparentemente, uma desconstrução positiva, porque parte de um *nada* (ainda-não) ou potência, para re-construir ou dar forma a um existente. Todavia, nesse caso, ao reerguer o sujeito, este é modificado, transformado em algo que “*não-ele-mesmo*”, destruindo a sua essência e negando seu “ser”, já que não houve uma compreensão do que o índio era levando-o a perder a sua identidade. A desconstrução quando entendida como compreensão permite-nos caminhar em direção a uma re-construção e, nesse caso, não estaríamos fugindo do sentido inicial da desconstrução positiva.

Todas as posições de qualquer valor para os combates de rua eram conhecidas, as melhores posições de tiro assinaladas a vermelho nos planos, no quartel-general dos grupos de choque. O que Kyo sabia da vida subterrânea da revolta alimentava o que dela ignorava; algo que o ultrapassava infinitamente vinha dos grandes tentáculos retalhados de Shapei e Putum, cobertos de fábricas e de miséria, para fazer estourar os enormes tumores do centro; uma invisível multidão animava esta noite do Dia de Juízo (Malraux: 1972, p. 25).

Reconstruir, portanto, não significa voltar ao elemento que nos serviu de ponto de partida, pois essa reconstrução pode ser, na verdade, uma nova construção *do mesmo* que não foi desconstruído, senão destruído. Ao analisar o processo de colonização, como aconteceu na América Latina, fica claro que foram mantidos os modelos sistêmicos das comunidades indígenas; mas as estruturas íntimas foram totalmente alteradas produzindo como resultado, não uma re-construção, depois de alcançar a compreensão através de um mecanismo desconstrucionista, senão que houve uma nova construção sobre as bases de algo que havia sido destruído e não desconstruído. Assim, a desconstrução positiva transformou-se em negativa, devido aos procedimentos desvendados pelo sistema hermenêutico.

Tudo se passa como se ele [Gisors] tivesse querido demonstrar a si mesmo, ontem à noite, que, embora tivesse vivido durante dez horas como um homem rico, a riqueza não existe. Porque, então, *a pobreza também não existe*. O que é essencial. Nada existe: tudo é sonho (Malraux: 1972, p. 42).

Essa sensação de que nada existe e tudo é simples sonho é a que embarga a sociedade quando se analisa o fato da implosão de um edifício como o do presídio “Carandiru”, em que se pode ver a destruição de um prédio físico, mas que, no entanto não representa o fim do sistema penitenciário nem das superestruturas vigentes na justiça nacional:

Presa nos elos de uma só cadeia,
A multidão faminta cambaleia
E chora e dança ali!
Um de raiva delira, outro enlouquece,
Outro, que martírios embrutece,
Cantando, geme e ri!
(Castro Alves, *O navio negreiro*, IV).

No caso antes mencionado acontece uma reconstrução das estruturas, com modificações que alteram a forma e condições de funcionamento do presídio, mas, a destruição de um prédio não representa o fim dos cárceres e nem a compreensão de que deve ser alterada sua estrutura. Reconstrói-se o presídio, mantêm-se os detentos, não muda o sistema jurídico, embora tenha acontecido uma falsa compreensão de que se passou por uma desconstrução em que a destruição e a mudança da forma do presídio teria eliminado uma das causas dos conflitos sociais no Brasil. No entanto, a constatação a que se chega é a de que houve uma “reconstrução do mesmo”, em que permanecem sem compreensão as causas reais que geram e mantém viva a desarticulação social.

O fato social positivo⁴⁶ é registrado ou não pela história, permanecendo como simples dado que não se atualiza. Isso faz com que muitos fenômenos sociais registrados pela história caiam no esquecimento, enquanto a descrição literária se atualiza a cada instante. Não parece razoável dizer que “deve ser eliminada da estruturação da obra de arte literária *a esfera dos objetos e das situações* que ‘aparecem’ na obra” (Ingarden: 1965, p. 42); pois, a esfera dos objetos e das situações constituem a fonte de inspiração do autor que o mesmo utiliza como elementos credibilizadores que dão sentido e validam a obra literária. Fenômenos como a abolição da escravidão negra constitui um episódio que no verso de Castro Alves:

⁴⁶ Utilizamos o termo “positivo” no sentido da teoria desenvolvida por Augusto Comte, no século XIX, denominada de Positivismo.

E ri-se a orquestra irônica, estridente ...
E da ronda fantástica a serpente
Faz doudas espirais ...
Qual um sonho dantesco as sombras voam! ...
(Castro Alves, *O navio negreiro*)

mostra a necessária restituição de sentido da obra de arte literária, o que a diferencia do simples registro historiográfico, e permite transpor sentidos de uma realidade para outra distante no tempo e, até no espaço, pois “a orquestra irônica” roda e, o que era:

Ontem plena liberdade,
A vontade por poder ...
Hoje ... cúm'lo de maldade,
Nem são livres p'ra morrer ...
Prende-os a mesma corrente
– Férreas, lúgubres serpentes –
Nas roscas da escravidão
(Castro Alves, *O navio negreiro*)

A obra de arte literária mostra-se atemporal e sublime em sua capacidade de desvendar o que há de mais profundamente humano. Para que a obra literária desempenhe suas funções, o processo de desconstrução serve como mecanismo reificador – restituidor de sentido depois dos processos de alienação – que permite ver, do texto versificado, às diversas formas prosaicas como; independentemente de gênero, estilo, espaço, tempo, recepção etc., a obra literária juntamente com o leitor tornam-se uma unidade de sentido indissociável em que o autor desempenha uma função sincrônica e sua grandeza se encontra na capacidade de entender, de uma forma singular, e transmitir os sentimentos e a percepção do homem de sua época.

(...) sempre a mesma coisa, bem sabes: deixei agora uma rapariga de dezoito anos que tentou suicidar-se com uma navalha de barba no palanquim de noivado. Forçavam-na a desposar um bruto respeitável ... Trouxeram-na com o vestido vermelho de casamento, cheio de sangue. A mão atrás, uma sombrzinha enfezada que soluçava, e claro ... Quando eu lhe disse que a rapariga não morria, ela respondeu-me: “pobre filha! la tendo quase a sorte de morrer...” A sorte... isso diz-nos muito mais do que os nossos discursos sobre a condição das mulheres aqui... (Malraux: 1972, p. 45).

Ao apresentar a obra literária e o leitor como unidade de sentido e, o autor como elemento importante na compreensão da obra quando submetida a um processo de desconstrução, surge um antagonismo com a descrição feita por Roman Ingarden sobre o que não pertence à obra literária, pois segundo este autor:

Em primeiro lugar, fica completamente fora da obra literária *o próprio autor com todos os seus destinos, vivências e estados psíquicos* (...) o autor e sua obra constituem duas subjetividades *heterogêneas* que, pela sua própria heterogeneidade radical, devem ser completamente distintas (...) Não pertence também à estrutura da obra literária as qualidades, vivências ou estados psíquicos do *leitor* (...) o leitor muitas vezes utiliza a obra de arte literária apenas como estímulo extrínseco que lhe suscita sentimentos e outros estados psíquicos por ele valorizados e só nesta medida lhe presta a atenção necessária (...) Finalmente, deve ser eliminada da estrutura da obra de arte literária *a esfera dos objetos e das situações*, que porventura constituem *o modelo* dos objetos e das situações que “aparecem” na obra (Ingarden: 1965, 39-42).

Para avançar na compreensão do fenômeno literário devem ser superadas todas as visões particulares que envolvem a obra de arte literária como autor, texto, leitor, gênero, subgênero, espécie, escolas, perspectivas de análise, objetos e situações, forma e conteúdo, crono-topos e noções como a do autor da Cracóvia, segundo o qual “consideramos ‘acabada’ uma obra literária quando todas as frases e palavras isoladas que nela aparecem foram inequivocamente determinadas e fixadas segundo seu sentido, teor e coordenação” (Ingarden: 1965, p. 37). Embora cada um dos elementos aqui mencionados faça parte da obra de arte literária, não abrangem a totalidade da mesma e, por isso é preciso, mediante um processo de desconstrução, desvendar passo a passo os componentes e perspectivas que um texto literário nos oferece.

Não é razoável falar de uma obra “acabada”, como colocado por Ingarden na sua perspectiva estruturalista; pois esta, embora se torne um documento histórico que apresente conhecimentos verificáveis pela ciência e possa ser objeto de estudo científico, sua finalidade principal não é a de expor saberes científicos, senão a de apresentar fatos Estéticos que revelem um tipo de saber diferente, porém não antagônico ao científico e ao filosófico. A autonomia condicionada da obra pede que a mesma seja atualizada no ato da leitura em que é reconstruída no espaço e no tempo mediante processos de interpretação.

Uma forma já consagrada de atualizar e reconstruir a obra de arte literária é determinada pela análise dos níveis de engajamento presentes no texto, que evidenciam o posicionamento do autor, e a consciência manifesta pelo leitor. A obra literária como viemos justificando desde o começo, apóia-se em um tripé constituído pela base estética, epistemológica e ética. Essa tríade tem no engajamento literário

um de seus fundamentos essenciais, já que perpassa os mais diversos componentes da obra literária condensados na forma e no conteúdo e, para tal, é preciso afirmar sem dúvidas que quem faz literatura assume posturas que são validadas do ponto de vista do que se percebe (nível estético); do que se conhece (nível epistêmico) e; do que se valora (nível ético). A Epistemologia coloca-nos diante do que se chama de “posturas cognitivas” que incluem a crença e o conhecimento daquilo que pensamos ser; e em outra dimensão inclui também nossas atitudes em relação às estratégias e métodos que usamos para adquirir novas crenças e abandonar as antigas. Note-se que ao utilizar a expressão “crença”, não se está fazendo referência a elementos religiosos, senão a determinado posicionamento do sujeito com relação àquilo que do ponto de vista gnosiológico o ser humano aceita como verdade ou não verdade.

A Epistemologia, assim apresentada, é explicitamente normativa porque define os critérios de credibilização daquilo que deverá ser aceito como verdade, por intermédio dela tenta-se saber se agimos bem ou não (de forma correta ou incorreta) ao formar os conceitos (conhecimentos) que temos. Essa normatividade que busca saber se as nossas ações são boas ou não se confunde, por vezes, com a preceptividade da moral: “(...) longe de qualquer influência alcoólica, submeteu-se à vontade superior, esperando resignado o castigo: – Reconhecia que fizera mal, que devia ser punido, que era tão bom quanto os outros” (Caminha: s.d., pp. 22/3). O engajamento ou ato de assumir posturas no nível Estético da percepção encontra seus mecanismos de validação ao recorrer aos códigos epistemológicos e éticos como elementos credibilizadores da obra de arte. O que o homem sabe de si, ou acredita saber, e a forma como se posiciona diante daquilo que se lhe apresenta como real, válido, e bom é mostrado pela arte utilizando uma linguagem que somente ela pode usar. No entanto, sendo códigos diferentes o estético, o epistemológico, e o ético os três confluem para a compreensão plural de uma mesma realidade.

Quem se engaja esteticamente busca aprimorar, não somente a forma e o conteúdo de uma obra, mas também tenta avançar na compreensão epistemológica e ética que mediante seus progressos vão lhe permitindo executar a validação de suas novas posturas sociais. A relação do engajamento estético com o nível

epistemológico e ético constitui um processo de simbiose complexo, já que não é possível alavancar a obra literária sem levar em consideração um desses componentes que constituem o arcabouço da obra de arte literária.

O engajamento estético encontra sua razão de ser quando se justifica o “saber” literário: primeiro por resultar de um processo confiável; segundo porque o conhecimento do mundo apresentado é mais coerente e razoável do que sem essa compreensão da realidade dada pelo texto e isso leva à aceitação de muitos mitos, fantasmas e dogmas como sendo componentes essenciais do real; terceiro porque se entende que a apreensão de um fato é inferida do modo como as coisas se apresentam em determinado momento. A confiabilidade, coerência, e apreensibilidade dos fatos atuais narrados não garantem que o final de uma obra literária seja o melhor fim possível e o termo do problema explorado pelo autor; pois, certamente, sempre haverá novas e possíveis últimas “melhores” versões, as quais serão determinadas pelo nível de consciência do receptor da obra literária.

A epistemologia aplicada ao campo literário concentra-se no problema da justificação da produção de textos artísticos, enquanto elemento que obedece a critérios lógicos de construção; mas existe um segundo centro de interesse que é o conhecimento como elemento credibilizador da obra literária: esta tem valor não somente enquanto forma, mas sobre tudo como instrumento cognitivo que leva a utilizar o saber presente na obra com finalidades sociais, sendo essa aplicação do que se conhece o que caracteriza o engajamento estético.

A segunda questão sobre o conhecimento diz respeito àquilo que devemos saber e em que áreas se podem obter tais informações, sabendo que essa questão conduz à distinção entre o global e o local. Em algumas áreas que lidam com descrições temporais o conhecimento é acessível, como quando tratamos de dados confirmáveis do presente ou do passado. Em outros níveis de referências temporais o conhecimento não é de livre acesso como nas situações em que nos referimos às supostas “realidades” do futuro. A relação entre a “ficção” de obras futuristas e a finalidade estética está evidentemente fundada nos saberes passados e presentes que possibilitam a criação de um jogo de expectativas a partir das seqüências de transformações ocorridas no interior das diversas esferas sociais; assim como no conjunto de valores projetados pelo autor sobre os mundos possíveis desejados, ou temidos.

A linguagem relaciona-se com a realidade devido aos falantes estabelecerem tal conexão na execução dos atos de fala e; a atividade cerebral relaciona-se com o mundo fático a partir das diversas formas de intencionalidade. A interpretação fregeana da semântica clássica da verdade condicionada explica que o sentido de uma frase pode ser reduzido às condições em que ela é verdadeira. A comunicação na expressão discursiva só é possível porque tanto o escritor quanto o leitor são capazes de apreender um sentido abstrato comum associado à expressão.

A verdade é condicionada porque uma sentença somente se torna válida diante da competência comunicativa do autor e do leitor. Decorre dessa afirmação que o nível de linguagem utilizado no texto está intimamente relacionado com a finalidade que o emissor se propõe alcançar: “Bom-Crioulo não podia se mover: foi preciso que o segurassem. Apertava-lhe a boca uma mordaca de ferro. Havia no seu olhar uma indignação muda e triste” (Caminha: s.d., p. 122). A referência lingüística é um caso especial da referência intencional, e esta sempre se dá por meio da relação do que se pretende resolver na sociedade ou, como manifestação da satisfação com o mundo presente. Todavia, não é necessário postular nenhum domínio metafísico especial para interpretar a comunicação e a intencionalidade. A possibilidade de conteúdos intencionais expressos no texto literário não requer um aparato metafísico que supere a possibilidade de caminhadas compartilhadas. Esta interpretação do significado é internalista porque é em virtude de um estado mental na cabeça de um falante e um ouvinte que estes podem entender as referências lingüísticas e desvendar a ordem do sentido presente no texto.

A relação entre o estético e o engajamento tem sido expressa de diversos modos entre os povos que não fazem parte do circuito canônico, no sentido de que os dois níveis de valorização estética – como meio de trabalhar um conteúdo e como espaço para expor a beleza das formas captadas pela sensibilidade – têm estado presentes na arte literária, desempenhando suas funções. Falar de engajamento de esquerda porque se prima pelo conteúdo é problemático, já que este pode ser tratado por um viés ideológico de direita, como pode haver utilização de uma fôrma elaborada para esconder ou mascarar certos conteúdos de perspectiva ideológica de esquerda. A expressão máxima da literatura se dá quando o autor atinge a perfeição da obra na junção de um conteúdo com uma forma apropriada para os fins

pretendidos pelo autor; e aí, a distinção entre direita e esquerda se dilui, permanecendo só o sentido de uma grande obra que alcançou o ápice da expressão estética que é a transmissão de um conhecimento ontológico que nem a linguagem científica, nem a filosófica conseguem expressar.

A arte engajada propriamente dita não tem pretensões a instituir medidas saneadoras, atos legislativos ou instituições práticas, mas sim de trabalhar ao nível das atitudes fundamentais. No entanto, aquilo que dá ao engajamento sua vantagem estética sobre a tendenciosidade também torna inerentemente ambíguo o conteúdo ao qual o artista se engaja. Devido a esta ambigüidade da arte, Sartre confessa não esperar transformação alguma do mundo através da literatura. O mesmo reconhece Marcuse ao afirmar que a arte não pode transformar o mundo, mas que pode transformar a cabeça de quem muda o cosmos. Na Estética de Sartre, a obra de arte torna-se um apelo aos sujeitos, pelo fato mesmo dela não ser nada mais que uma declaração – feita por um sujeito – de sua própria escolha ou de sua incapacidade de escolher (Cf. Adorno: 1975, pp. 29-30). Esse apelo e declaração sobre a escolha é o que torna a Literatura um instrumento eficaz para a manifestação das idéias circulantes na sociedade e que por vezes são objeto de interdições em diversas latitudes do continente.

A obra literária está inserida num universo maior que o simples mundo particular do autor: “quando Sartre chama a obra literária de ‘um fato social’, involuntariamente ele recoloca a objetividade inerentemente coletiva da obra, impenetrável às intenções puramente subjetivas do autor, e, por isso, Sartre não quer situar o engajamento no nível da intenção do autor, mas no nível de sua própria humanidade” (Adorno: 1975, p. 30). Nesse sentido, toda obra literária aclamada como símbolo de um povo tornara-se expressão de um pensamento universal que tem por arcabouço um cabedal de saberes, valores e percepções:

A disciplina militar, com todos os seus excessos, não se comparava ao penoso trabalho da fazenda, ao regime terrível do tronco e do chicote. Havia muita diferença... Ali ao menos, na fortaleza, ele tinha sua maca, seu travesseiro, sua roupa limpa, e comia bem (...) Para que vida melhor? Depois, (...) só a liberdade valia por tudo! Ali não se olhava a cor ou raça do marinheiro: todos eram iguais, tinham as mesmas regalias (...) Escravo na fazenda, escravo a bordo, em toda parte... E chamava-se a isso servir à pátria! (...) Mas, Deus é grande! Pensava Bom-Crioulo. Deus sabe o que faz: a gente não tinha remédio senão obedecer calada, porque marinheiro e negro cativo, afinal de contas, vêm a ser a mesma cousa. (...) Era muita ingratidão, muita baixaza! Abandoná-lo por quê? Porque era negro, porque fora escravo? Tão bom era ele quanto o imperador!... (Caminha: s.d., pp. 27/8, 65, 87 e 163).

O trecho anterior ajuda-nos a entender por que para Sartre o autor encontra-se impossibilitado de ser leitor de sua própria obra, ficando seu engajamento no nível da produção daquilo que ele sabe (ordem epistemológica), e de seus pressupostos valorativos (ordem ética); pois, o que atestam os para-textos sobre a produção literária de Caminha refere-se à intenção primeira de abolir as leis que permitiam a violência física na Marinha e; não de explorar o universo psicológico presente naquilo que poderia ser chamado de “simplesmente natureza humana”. O horizonte de expectativas, por tanto, corresponde à pluralidade de leitores e, sendo assim, não podemos esperar que o autor diga tudo. O destinatário do discurso literário tem de alcançar maturidade intelectual e cultural que lhe permita desenvolver um nível de consciência capaz de torná-lo intérprete, produtor e recriador de horizontes para a sociedade por ele habitada. Dito isto, o engajamento não se restringe à intenção do autor, já que um mesmo texto pode servir de desculpa para que diversos leitores assumam seu papel de agentes engajados na sociedade.

Ao elaborar a noção de validação da obra de arte literária não se está negando o fato real do universo artístico em que se afirma que: “Deixando-se impingir o objeto pré-construído, que vem a ser o artista individual, ou então, com outros disfarces, a obra singular, a tradição positivista permanece filiada no essencial à ideologia romântica do gênio criador como individualidade única e insubstituível” (Bourdieu: 1996, p. 183); mas, pelo contrário, pretende-se que essa percepção da arte literária seja quebrada e novos entendimentos sobre o universo estético sejam reconhecidos. O sistema social no processo de valorização de obras literárias utiliza-se de vários mecanismos de seleção de discursos que serão exaltados ou então banidos do *corpus* literário que compõe o cânone, que define esses processos como se depreende da valorização de obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por oposição ao esquecimento de obras como *Bom crioulo*. “As obras literárias que são eliminadas do Leste, por vezes são demagogicamente denunciadas pelos guardiões locais da ‘autêntica mensagem’, porque elas dizem aparentemente o que não dizem de fato” (Adorno: 1975, p. 29). Na denúncia e exclusão de obras literárias, o banimento da produção estética esconde uma suposta inferioridade do autor e do povo que produz expressões de sua cultura, como desculpa que justifica tal exclusão.

Há quatro formas de avaliar uma obra em função de seu engajamento: em primeiro lugar, uma narrativa pode ser canonizada pelo engajamento explícito de seu conteúdo. Pode, em segundo lugar, ser expulsa do cânone quando o conteúdo, de tão explícito, chega a chocar e, em função disto, é considerada obra de segunda ordem por valer-se de uma forma de expressão não rebuscada: “Bom-Crioulo sentia-se transformar interiormente (...) como um prenúncio fatal de desgraça (...) dando-lhe um aspecto estranho de malvadez rebuçada. – Aquilo não era hospital, aquilo era um inferno!” (Caminha: s.d., p. 138). O terceiro mecanismo de valorização da obra se dá mediante a exaltação de artistas que são apresentados como engajados, só que esse engajamento não vem deles, mas sim do sistema literário ou político que assim os apresenta. A quarta forma de valorizar a obra é pela exaltação de textos que, através de uma forma bem elaborada conseguem ser engajadas, mesmo quando têm de camuflar seu conteúdo para driblar os interditos e as censuras. Quadro da fome do nordeste ou massacre de camponeses por grupos guerrilheiros podem ser expressões estéticas da sensibilidade artística que por detrás da forma de expressão consegue manifestar sua crítica ao sistema social global. É problemático o fato de que qualquer obra de arte quando não se sabe explorar conscientemente seus significados pode criar sentimentos de conformidade com dadas situações sociais.

(...) a aprovação de um ato voluntário é uma aprovação moral. A ética é o estudo sobre quais as finalidades de ação que estamos deliberadamente preparados para adotar. Isto é a ação correta que está em conformidade com os fins que estamos deliberadamente preparados para adotar. Isso é tudo o que pode haver na noção de correção, é o que me parece (grifos do autor) (Pierce: 2003, p. 202).

A controvérsia sobre o papel da arte na sociedade permanece candente. Há correntes teóricas que afirmam que a obra de arte se realiza enquanto é engajada, só que toda obra é engajada, querendo ou não, o que muda é a direção ideológica do engajamento. O líder da revolução estudantil de 1968 afirma que “a interconexão entre a afirmação e a denúncia do que existe, entre a ideologia e a verdade, pertence à verdadeira estrutura da arte” (Marcuse: 1977, p. 23). Há outras correntes que afirmam que o papel da arte é meramente formal: “É preciso tratar a literatura como literatura. (...) o apelo por uma ‘volta à literatura’, nos estudos literários, conserva toda sua atualidade, (...) A obra literária da Idade Média é julgada ‘interessante’ não pelo que ela é, mas na medida em que reflete os traços da vida

social” (Todorov: 1979, pp. 167/9). Se for verdade que o papel da obra de arte é meramente a representação “bela” da vida, teríamos de concordar com Platão quando afirma que a arte é mera cópia de cópias, negando-lhe seu valor epistemológico, ético e qualquer função social: “Desse modo, o autor de tragédias, se é um imitador, estará por natureza afastado três graus do rei e da verdade, assim como todos os outros imitadores (Platão: 1999, p. 324).

Como foi mencionado anteriormente, a obra deve ter um conteúdo subjacente a toda forma, porém, não é o conteúdo enquanto dado histórico que pereniza a obra, já que muitos produtos estéticos que são reflexo do engajamento de uma época, superada a contingência do tempo que levou a sua criação, perdem força como expressão de engajamento, transformando-se em registro do engajamento de um período histórico, sem, contudo, deixarem de ter valor como obras estéticas.

Para analisar o engajamento da obra de arte é necessário situar o *corpus* constituído no interior do campo ideológico de que faz parte, bem como estabelecer as relações entre a posição deste *corpus* neste campo e a posição no campo intelectual do grupo de agentes que o produziu. Em outros termos, é necessário determinar previamente as funções de que se reveste este *corpus* no sistema das relações de concorrência e de conflito entre grupos situados em posições diferentes no interior de um campo intelectual que, por sua vez, também ocupa uma dada posição no campo do poder (Bourdieu: 1996, p. 188).

A mistificação da arte enquanto engajamento tomou conta de outras esferas da intelectualidade e da cultura no mundo ocidental. O local onde se situa o artista vai definir o tipo de engajamento, seja através da “arte pela arte” ou por intermédio da “arte social”. Milan Kundera falando sobre a arte da composição afirma que sempre compõe em dois níveis suas histórias romanescas: primeiro desenvolvendo temas que são trabalhados sem interrupção na e pela história romanesca, pois quando o romance abandona seus temas e se contenta em contar a história, ele se torna sem densidade. Em contrapartida, um tema pode ser desenvolvido sozinho, fora da história (Cf. Kundera: 1988, p. 77) e essa maneira de abordar um tema é o que ele chama de digressão, isto é, abandonar por um momento a história romanesca como faz com a digressão sobre o *kitsch* que desenvolve em *A Insustentável Leveza do Ser*, nas páginas 212 a 218. Em *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha, entre outras digressões pode-se fazer referência ao conceito de vida que se depreende de uma poluição (*pollutum*) da personagem principal e, que no final da primeira década do século XXI, bem serviria como ponto de partida para as discussões sobre pesquisas com células-tronco embrionárias:

O corpo mole [de Bom-Crioulo] reclamava conforto, o espírito parado; todo ele sem ânimo para cousa alguma. Trabalhara brutalmente; não havia resistir à fadiga. Momentos há em que os próprios animais caem extenuados... Deitou-se a um canto, longe de todos, e adormeceu imediatamente num sono cataléptico. Ao primeiro toque de alvorada espreguiçou-se, abrindo os olhos com surpresa, e sentiu-se alagado. – Oh!... – Passou a mão no lugar úmido, tateando, e verificou, cheio de indignação, cheio de tédio, com um gesto de náusea, a irreparável perda que sofrera inconscientemente durante o sono – um verdadeiro esgotamento de líquido seminal, de forças procriadoras, de vida, enfim, que “aquilo” era sangue transformado em *matéria!* (Caminha: s.d., p. 65).

O engajamento do artista ou do intelectual em geral está, em grande parte, ligado a sua extração social. O nível de engajamento literário é dado pelas possibilidades de interpretação que o próprio texto oferece; somente que essas possibilidades são reduzidas a uma leitura condicionada pela ideologia do sistema literário que se põe ao serviço do campo do poder. Segundo Bourdieu: “A maioria das análises estatísticas aplica-se a amostras pré-construídas de que são parcial ou totalmente excluídos os escritores ‘menores’ ou marginais – tanto do ponto de vista estético como do ponto de vista político –” (Bourdieu: 1996, p. 186). Dessa forma, autores como Adolfo Caminha ou Lima Barreto, por exemplo, são marginalizados do ponto de vista literário por não valorizarem uma forma lingüística predeterminada ou, por assumirem posturas políticas tidas como reacionárias. Nesses casos o engajamento explícito torna-se causa de exclusão ou negação do caráter artístico da obra.

Numa perspectiva mais ampla Edward Said, em *Orientalismo*, afirma que o ocidente criou uma teoria para aplicá-la ao oriente e, da mesma forma, o negro, o índio, o homossexual, o judeu, o árabe, o pobre, a mulher entre outros recebem definições acabadas, construídas pelos grupos dominantes, sendo poucos os casos em que essas minorias conseguem produzir suas próprias definições. “Os escritores e os artistas constituem, pelo menos desde a época romântica, fração dominada da classe dominante que, em virtude da ambigüidade estrutural de sua posição no ordenamento da classe dominante, vê-se forçada a manter relação ambivalente tanto com as frações dominantes da classe dominante (os burgueses) como com as classes dominadas (o povo), e a compor imagem ambígua de sua posição na sociedade e de sua função social” (Bourdieu: 1996, p. 192). A ambigüidade da imagem composta pelo autor de uma obra consiste em não ficar clara sua intenção; mas, ao mesmo tempo, qualquer obra de arte tem de esconder algo devido a seu caráter de complexidade que a impede de desvendar todo seu conteúdo de uma só

vez. O que de um lado seria expressão do caráter “acovardado” de um autor poderia ser visto, de outro lado, como postura estratégica para poder fugir da ambigüidade de imagem criada pelo próprio autor. Certamente, a ambigüidade do autor e, aquela expressa nos próprios textos, assim como as funções latentes na obra de arte literária coloca-nos na iminência da retomada dos processos de desconstrução para melhor nos aproximarmos do texto na sua essencialidade.

As tentativas desconstrucionistas apelam para o “imaginário coletivo”, sendo preciso repensar tal conceito, já que os desconstrucionistas apelam a ele e não à imaginação individual como instrumento de trabalho sem saber se existe algum elo que mantenha a cadeia de idéias singulares e coletivas vinculadas ou se estas acontecem de modo independente. O gênero, a raça, a política, a miscigenação, a justiça são alguns elementos objeto de “desconstrução”, somente que o foco desta, parte do coletivo e não busca raízes desse imaginário coletivo nas construções singulares. Em muitos casos valida-se o imaginário coletivo como um processo sociocultural que acontece de modo natural, enquanto o imaginário particular é vitimado pelas interdições que vêm no singular, simples manifestações patológicas ou, então, anti-sociais como se depreende do seguinte trecho de *O grande mentecapto*, de Fernando Sabino:

Foi uma consagração. O povo todo aplaudia freneticamente o grande mentecapto, enquanto o locutor Jovino proclamava a sua vitória. Quando o Comandante da escolta se acercou dele, todos julgavam ser para cumprimentá-lo, numa louvável atitude que foi saudada com aplausos. (...) Esteja preso. Convocou seus comandados com um gesto e estes cercaram o grande mentecapto, que assim foi retirado do palanque sob delirantes aplausos da multidão, como se estivesse sendo escoltado em triunfo (Sabino: 1998, pp. 105/6).

Na seqüência da leitura da obra antes mencionada, a personagem é conduzida para o manicômio por ser considerada pessoa inconveniente e indesejada pelas elites políticas e econômicas da região. Seja qual for o conjunto de idéias e a compreensão que se tenha de uma dada realidade, cada sujeito particular constrói um mundo singular e inacessível que se pode tentar compreender, não, porém, explicá-lo sob os critérios do positivismo. As imaginações, como ocorrem no processo lógico, depois de formular seus conceitos, exterioriza-os utilizando para tal as linguagens que estiverem ao alcance dos indivíduos que estão de posse de uma realidade transformada no interior do sujeito, em imaginário singular. Não se forma,

então, um imaginário coletivo sem o *a priori* de razões (mentes) que ao exteriorizar suas imagens, misturam-se com outras percepções. Muitas destas vão encontrar afinidades ou contradições e, esse jogo de semelhanças e diferenças vai mostrar que é possível encontrar manifestações culturais bastante parecidas em lugares distantes entre si, ou, pelo contrário, elementos culturais totalmente diferentes entre grupos próximos.

Por vezes, esse jogo de diferenças e semelhanças tem levado a que grupos diversos combinem os mais diferentes elementos, dando origem a um novo produto que será o resultado de realidades diversas, mas que no novo formato será reconhecido como algo diferente que a coletividade passará a valorizar sem questionar origem, veracidade, autoria. Todavia, o que interessa é que o surgimento de algo diferente na cultura de um povo insere-se como parte real da expressão imaginária dessa coletividade e que, para desvendar seu teor original, exige uma desconstrução que permita reerguer e restituir os sentidos que deram origem às mais diversas tradições da sociedade até chegar a ser o que se tornou. O que eram idéias e concepções particulares quando encontra diversos sujeitos que se identificam com formas semelhantes de agir e pensar passa a constituir o imaginário coletivo que será orientado por uma série de valores; crenças; postulados; atitudes que, no inconsciente de cada membro da sociedade terá repercussões na formação de sua identidade.

Sem pretender fazer uma genealogia da formação identitária de indivíduos e grupos; é possível perceber que, se começarmos a explicar o imaginário coletivo pelo singular ou a identidade sociocultural da qual fazem parte os indivíduos singulares e coletivos, se estará criando o mesmo paradoxo hobbesiano e rousseauiano em que, segundo o primeiro é o homem enquanto átomo isolado que dá origem à sociedade e; conforme o segundo, a coletividade já existe pronta para receber cada novo homem natural sem questionar a origem dessa sociedade, pois só se sabe que o contrato social acontece entre um indivíduo que nasce e a sociedade que o acolhe. Para tentar fugir do paradoxo do imaginário individual e o coletivo pode-se afirmar que; embora o particular beba hoje na fonte do coletivo, não é possível formar um coletivo sem a participação do individual como se pode perceber no posicionamento ambíguo entre o discurso oficial e a vida particular do Padre Amaro, que nos apresenta Eça de Queirós no trecho a seguir:

(...) Então indignaram-se contra essa turba de mações, de republicanos, de socialistas, gente que quer a destruição de tudo o que é respeitável – o clero, a instrução religiosa, a família, o exército e a riqueza... Ah! a sociedade estava ameaçada por monstros desencadeados! Eram necessárias as antigas repressões, a masmorra e a força. Sobretudo inspirar aos homens a fé e o respeito pelo sacerdote. (...) – Cáspite! disse o cônego baixo, tocando o cotovelo do colega. Hem, seu padre Amaro?... Aquilo é que você queria confessar. – Já lá vai o tempo, padre-mestre, disse o pároco rindo, já as não confesso senão casadas! (Queirós: 2002, p. 356).

Se interpretarmos o trecho anterior numa perspectiva desconstrucionista, positiva ou negativa, em que se tenta destruir o outro, utilizando a ideologia que foi colocada como base de formação do imaginário coletivo, é evidente que não se está a falar de desconstrução como *nada* (positiva) ou como *não-ser* (negativa), para entender e “re-construir o mesmo” respeitando sua identidade; mas se está falando de uma tentativa perversa e desigual de destruir o outro de dentro para fora. O perigo do imaginário coletivo radica no fato dele possuir, na sua própria estrutura, a fonte de destruição que não a utilizaria se não fosse manipulada por agentes externos que, neste caso, são os supostos desconstrucionistas agindo como destruidores que não estão interessados em compreender; mas têm por missão, minar as bases da “existência – outra” para destruí-la, servindo-se do imaginário coletivo como explosivo ou veneno que leva à autodestruição. Nesses casos o texto literário é essencialmente estético pela linguagem e sua estrutura discursiva complexa que diz tudo e não diz nada enquanto mostra uma verdade ontológica que nem a filosofia, nem a ciência conseguem exprimir; revela saberes identificáveis historicamente; e posturas valorativas próprias de sociedades facilmente reconhecíveis.

A afirmação categórica do triângulo dos gêneros literários (epopéia, tragédia e comédia) tem levado à negação sistemática das variações de Gênero e Espécie Literárias. Falar subgêneros e espécies literárias não constitui meras representações formais que alterem a essência e a natureza do fenômeno literário, pois a existência de Espécies não nega nem diminui o valor do Gênero: “Goethe distingue entre as *formas naturais* da literatura, que abrangem a lírica, a narrativa e a dramática, e as *espécies literárias*, isto é, as classes históricas, tais como o poema épico, o romance, a tragédia, etc., determináveis dentro daquelas formas naturais” (Silva: 1996, p. 385). A antiga discussão sobre os Gêneros mistos tem perpassado vários séculos e encontra uma de suas raízes em Horácio quando afirma que: “o poeta

deve adotar, em conformidade com os temas tratados, as convenientes modalidades métricas e estilísticas. A infração desta norma, que em termos de gramática do texto poderíamos considerá-la como reguladora da coerência textual, desqualifica radicalmente o poeta” (Silva: 1996, p. 346).

As discussões sobre hibridação presente nos estudos sobre gêneros literários foram vivenciadas em outros âmbitos acadêmicos como na Antropologia em que, a idéia de miscigenação aparece como um dos principais elementos reforçados pela Antropologia Latino Americana; já que, na junção racial estaria a força que permitiria criar uma unidade cultural, diversamente do que afirmaram os pais da Antropologia nos séculos XVIII e XIX, segundo os quais a miscigenação enfraqueceria o intelecto humano. O tripé racial como constructo teórico-ideológico que numa perspectiva desconstrucionista tem permitido criar e manter estruturas de dominação encontra-se presente na estrutura da literatura desde a poética horaciana, pois:

Horácio concebia os gêneros literários como entidades perfeitamente diferenciadas entre si, configuradas por distintos caracteres temáticos e formais, devendo o poeta mantê-los cuidadosamente separados, de modo a evitar, por exemplo, qualquer hibridismo entre o gênero cômico e o gênero trágico (Silva: 1996, p. 347).

Para entender o funcionamento das variadas categorias literárias, torna-se necessário desconstruir as estruturas canônicas a partir das quais se formaram os diversos conceitos do campo literário. Com o aparecimento das noções de “Romance” e “Novela” surgem discussões sobre a tipologia de cada uma dessas formas literárias que, em alguns momentos, são caracterizadas como um mesmo tipo de escrita cujos nomes derivam de línguas diferentes (Inglês e Francês). No entanto, teóricos da literatura mais recentes estabelecem critérios históricos para o surgimento do Romance, como acontece com Milan Kundera em, *A arte do romance*, pois o autor Tcheco afirma que “o romance acompanha o homem constante e fielmente desde o princípio dos Tempos Modernos (...) para mim, o fundador dos tempos modernos não é somente Descartes, mas também Cervantes” (Kundera, 1988, p. 11); enquanto Mikhail Bakhtin, em *A estética da Criação Verbal*, trata o problema do gênero do romance, a partir da “tentativa de uma classificação histórica da multiplicidade dos aspectos do gênero, baseada nos princípios estruturais da imagem do herói principal – *no romance de viagem; romance de provas; romance biográfico e no romance de educação ou formação*” (Bakhtin: 1997, p. 223).

O princípio geral (da estruturação da imagem do herói principal) não aparece de forma pura em nenhuma das variantes concretas historicamente atestadas, manifestando-se na predominância de um ou outro princípio estrutural do herói. Dada a interdependência de todos os elementos, um determinado princípio de estruturação do herói se relaciona com determinado tipo de tema, com uma concepção do mundo e com uma composição romanesca (Bakhtin: 1997, p. 223).

A perspectiva histórica da Teoria da Literatura contemporânea parece haver resolvido o problema do gênero como algo estático, depois do surgimento do Romance como gênero histórico, autônomo e independente. No entanto, o fato de Kundera e Bakhtin fazerem uma abordagem histórica do Romance, não os coloca na mesma linha de raciocínio, pois Bakhtin retrocede as origens do romance a obras como *Satiricon*, de Petrônio; criando, com isso, um distanciamento de Kundera e colocando a noção de romance na esfera das *espécies literárias* como citado anteriormente e não atribuindo o caráter de Gênero que pretendia o autor de *A arte do Romance*.

A Literatura como Instituição desenvolve-se através das escolas literárias próprias dos diversos períodos históricos, sendo claramente influenciada por movimentos filosóficos e científicos e a estes influenciando. As tendências filosóficas e literárias vêm mostrando os mecanismos de compreensão do “*ser-do-outro*”, como processos de auto-conhecimento em que, do período épico, passando pela era trágica e o mundo da sátira e a comédia, até alcançar o patamar do romance, o homem vem se debatendo consigo mesmo na tentativa de conhecer o universo em que ele mesmo está imerso. Essa luta pelo saber constitui na literatura o que caracterizamos de eixo epistemológico e que integra um dos três alicerces em que se funda a obra literária, mesmo que isso implique negar a seguinte afirmação de Ingarden:

Ficam ainda fora das nossas considerações todas as questões que dizem respeito ao conhecimento da obra literária, seus modos especiais e limites. Por exemplo, questões como estas: por que atos de consciência se obtém o conhecimento de uma obra de arte literária? Quais as condições que devem ser cumpridas da parte dos sujeitos quando uma obra literária for conhecida por muitos sujeitos cognoscentes como “uma e a mesma”? Quais são os critérios que nos permitem distinguir um conhecimento “objetivo” de uma obra literária de opiniões subjetivas e erradas? Haverá na realidade um conhecimento objetivo das obras literárias?, etc. Outras tantas questões que dizem respeito à *possibilidade de uma “ciência da literatura”*. São problemas que até agora – que saibamos – nem sequer foram postos com plena consciência ou formulados corretamente (Ingarden: 1965, pp. 37/8).

Além da tentativa de “conhecer”, o homem procura entender o mundo das relações em seus diferentes níveis, caracterizando esta busca como o eixo ético que compõe outra das âncoras da obra de arte literária e; que também, cria uma oposição com relação ao pensamento do autor de *A Obra de Arte Literária* como se pode ver no trecho a seguir:

Abstraímos-nos por enquanto de todas as questões gerais relacionadas com a *essência do valor* de uma obra de arte e, particularmente, de uma obra de arte literária. Verificaremos de certo que nesta se *podem encontrar* valores e não-valores e que estes levam à constituição de um valor total, particularmente qualificado, de toda a obra literária. O que, porém, constitui a *essência* de tais valores deve ficar fora da nossa consideração porque a solução deste problema *pressupõe*, por um lado, a solução do *problema do valor* como tal e, por outro, a intuição da estrutura da obra literária. Pela mesma razão, deixamos por agora completamente de lado, no exame da obra literária, a questão do seu valor positivo ou negativo (Ingarden: 1965, p. 38).

O autor supracitado faz na sua obra, uma referência à contribuição do filósofo Max Scheler, criador da corrente filosófica denominada de Axiologia ou, Ciência dos Valores, afirmando que tais contribuições não podem ser pressupostas como resultados definitivos é indiscutíveis. No contexto da nossa tese não se trata de uma explanação teórica sobre valores morais e éticos, assim como entendemos que Ingarden foi tomado por uma concepção estreita de “valor” que certamente foge ao âmbito literário como abordada por ele no texto antes mencionado.

O universo literário manifesta a compreensão de suas percepções por intermédio de recursos lingüísticos que têm na “forma” o mecanismo de expressar os conteúdos apreendidos da realidade ou, eixo estético, como sendo o componente que completa o tripé em que se apóia a obra de arte literária. Nesse esforço por situar-se no mundo encontram-se as pegadas do estranhamento do “outro” que em certos momentos históricos é reforçado pelas posturas e visões do mundo que levam esse *não-eu* a ser visto como a negação do Eu. Esse processo marcaria o início de uma luta por ocupar espaços, delimitar territórios e criar um campo de dominação ideológica e psicológica. Todos esses processos estão presentes na Literatura, mas a compreensão da mesma como simples inspiração formal de um espírito criador deu à arte literária o espectro de inutilidade e mecanismo de alienação como aparece a seguir:

A atitude estética distingue-se – ao contrário da emoção forte do leitor inculto – por certa paz interior, contemplativa, pela penetração na própria obra, que não nos permite ocupar-nos das nossas vivências. Esta calma contemplativa, que pode muito bem coexistir com o extremo enlevo, não significa a atitude fria, ou melhor, inteiramente neutra, puramente observadora e alheia a qualquer emoção que é característica da captação *teórica* e racional de um objeto e que tem por consequência não deixar aflorar à visibilidade fenomenal os momentos qualitativos de valor da obra de arte (Ingarden: 1965, p. 41).

Temáticas que durante longas décadas foram mistificadas como as relações de gênero e a sexualidade, passaram a ser valorizadas nas últimas décadas do século XX e primeira do XXI. No entanto, a valorização e produção acadêmica nesses campos têm assumido, em muitos casos, um caráter apologético; por exemplo, da homossexualidade e da “intolerância” nas relações de gênero, sem fazer uma desconstrução dos fatos sociais que a própria Filosofia, História e Literatura vêm mostrando, pelo menos desde a Época Homérica. Verifica-se através de estudos de história da filosofia como a negação da função sexual na “entrega total a Deus” pregada pelo cristianismo ou; como “serviço sem limites ao soberano” proposto por Platão para os soldados, fez com que tais doutrinas religiosas ou filosóficas levassem à separação no convívio entre os sexos.

A criação de grandes concentrações de grupos monossexuais, de certa forma, tem-se caracterizado como um dos fatores que, ao longo dos séculos, tem tido as casas religiosas; militares e; o meio diplomático como espaço de camuflagem de pessoas que, para fugirem das interdições sociais, seguem caminhos que muitas vezes degeneram em patologias ou; então, contribuem com a formação de barreiras nas relações sociais por causa da pressão provocada pela insatisfação e a necessidade de ter de levar uma vida de máscaras como mostram bem Adolfo Caminha em *Bom crioulo*; Eça de Queirós em *O crime do padre Amaro*; Boccaccio em *Decamerão* entre outras obras literárias de diversos gêneros, estilos e épocas.

A abordagem da sexualidade assim como suas implicações nos diversos âmbitos da vida humana pede que se trilhe um caminho de desconstrução das idéias e das ideologias que permeiam as instituições sociais num duplo processo: o individual e o coletivo. Na desconstrução das práticas sociais, tendo como ponto de partida o sujeito particular, vemo-nos presos a duas hipóteses. Do ponto de vista clínico, os “desvios” de comportamento na vivência da sexualidade obedecem a um quadro patológico que impediu a formação de uma personalidade *padrão*; a segunda

hipótese descarrega a responsabilidade na formação cultural que leva à generalização de padrões comportamentais particulares, colocando-os como sendo “valores” ou circunstâncias de um grupo. Todavia, o fato de haver tal generalização não tira o caráter patológico de fatos sexuais como a zoofilia, sadismo, voierismo entre uma extensa gama de “desvios sexuais”, embora tenham sido incutidos na “normalidade” cultural como é o caso da sodomia (conjunção sexual anal do homem seja com outro homem ou com uma mulher).

Poderia se afirmar que qualquer tipo de “desvio do padrão” nas relações sexuais não pode ser visto num indivíduo isolado, mas no conjunto das relações e práticas grupais que propiciam o afloramento das condutas individuais. Na América Latina a cultura zoofílica, típica de regiões caribenhas e de áreas sertanejas; a ginofilia que é fomentada como um valor na cultura machista; o masoquismo como herança de uma tradição de dominação representa alguns sinais da forma como se tem processado as relações de gênero pela prática sexual individual ou como ação de grupos. Essas formas de manifestar a sexualidade são recorrentes na produção literária ao longo da história da humanidade.

O modelo de amor perfeito apresentado em *O Banquete*, de Platão, é o amor entre iguais⁴⁷, o que caracterizaria uma inculcação da homossexualidade como modelo cultural na vivência da sexualidade; o ceticismo estóico leva à rejeição de qualquer forma de sensualismo e prazer provindo do apelo da matéria; além da negação da homossexualidade durante a idade média cristã a heterossexualidade é colocada como uma prática que não pode ser objeto de prazer, mas simples instrumento para a procriação; a modernidade, com o surgimento do Romance começa a introduzir a sexualidade como um componente eminentemente humano onde encontramos em *La Celestina*, de Fernando de Rojas, no século XV espanhol, uma obra desmistificadora dos valores familiares, colocando o heroísmo épico anterior (*El Cid*), em um nível que não condiz com a realidade humana.

⁴⁷ “E todos os que são corte de um macho perseguem o macho, e enquanto são crianças, como cortículos do macho, gostam dos homens e se comprazem em deitar-se com os homens e a eles se enlaçar, e são estes os melhores meninos e adolescentes, os de natural mais corajoso. Dizem alguns, é verdade, que eles são despidorados, mas estão mentindo; pois não é por despidor que fazem isso, mas por audácia, coragem e masculinidade, porque acolhem o que lhes é semelhante. Uma prova disso é que, uma vez amadurecidos, são os únicos que chegam a ser homens para a política, os que são desse tipo. E quando se tornam homens, são os jovens que eles amam, e a casamentos e procriação naturalmente eles não lhes dão atenção, embora por lei a isso sejam forçados, mas se contentam em passar a vida com o outro, solteiros (...)” (Platão: 1987, p. 24).

Ao final da idade média italiana encontramos em *Decamerão*, de Boccaccio, ao longo de suas dez jornadas, as mais diversas situações em que a sexualidade, por seu caráter de indizibilidade da época, é exposta de forma humorística e sarcástica sendo que; ao final, o que fica evidente é o fato de todos os homens, independentemente da hierarquia ou condição social, não poderem fugir da realidade material e corpórea como ilustra o trecho a seguir:

Em tais circunstâncias ficaram os moços por muito tempo, pois nenhum deles se arriscava a declarar, ao outro, o que sentia, ainda que ambos o desejassem ansiosamente. Enquanto assim estavam inflamados, assaltados igualmente pelas chamas do amor, a Sorte deu-lhes o recurso para afastar o cauteloso receio que os cerceava (...) Pedro e a moça não achando abrigo mais próximo, entraram numa pequena igreja antiga, quase toda arruinada, dentro da qual não havia ninguém (...) Com estas palavras, abriu-se o caminho para que ambos se tomassem as mãos, apertando-as com afeto; daí, passaram aos abraços; em seguida, aos beijos. (...) Afim de que eu não precise narrar todos os pormenores, digo que o tempo não se acalmou antes que eles conhecessem os mais inebriantes prazeres do amor, e de acertarem a maneira de manter novos encontros secretos de prazer (Boccaccio: 1971, pp. 297/8).

A emancipação feminina que começa a manifestar-se timidamente na Europa, nos séculos XVIII e XIX tem, em *Madame Bovary*, de Flaubert, uma das maiores expressões da luta pela libertação da mulher de sua situação de objeto sexual; pois a mulher insatisfeita sexualmente vai ao encontro de sua felicidade, mesmo tendo consciência das implicações que esse gesto tinha na sociedade francesa da época:

– Parece-me, contudo, que o senhor não tem de que se queixar. (...) – Porque, enfim... O senhor é livre (...) – Ah! A senhora está brincando! Chega, chega! Por piedade, faça com que eu possa vê-la uma vez mais... uma só... – Então... Ela se calou. Depois, como reconsiderando: – Não aqui! – Onde quiser... – Quer... Pareceu refletir, e, em tom breve: – Amanhã, às onze horas, na catedral. (...) E, como estivessem de pé, ele atrás dela, e Ema curvasse a cabeça, Léon inclinou-se e beijou-a longamente na nuca. – O senhor está louco, inteiramente louco! – dizia ela, entre risinhos sonoros, enquanto os beijos se multiplicavam. E, estendendo a cabeça por cima do seu ombro, Léon julgou ter o consentimento nos olhos dela, que se fitaram nele, cheios de glacial majestade (Flaubert: 2003, pp. 167 e 281).

No âmbito literário latino-americano encontramos, no século XIX, a expressão mais clara de consciência e luta pela igualdade de gênero na pessoa de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), que afirma sem recursos retóricos, que a mulher não deve permanecer prisioneira do homem depois do casamento; da mesma forma que defende a igualdade intelectual entre o homem e a mulher ao dizer que não é a circunstância corporal a que determina a capacidade e competência na produção

intelectual⁴⁸. Estudos no campo da Antropologia mostram que a condição das mulheres de tribos indígenas que eram respeitadas pela sua condição de geradoras da vida, fazia com que os membros dos grupos indígenas com essas características desempenhassem um papel social diferente dos homens, porém não de dominação e hierarquia. Grupos étnicos de descendência racial negra tinham as mulheres como elo fundamental entre os humanos e os deuses, dando um papel protagônico à mulher nas relações sócio-religiosas e educativas.

As relações de gênero não são antagônicas no todo. Mesmo assim se faz necessário desconstruir, mediante uma análise fenomenológica, os tipos de relação estabelecidos nos diversos segmentos sociais conforme suas peculiaridades históricas e culturais que contribuam com a compreensão dos processos de estranhamento nas relações sociais. Quando se tem uma visão negativa das relações de gênero no mundo, o conjunto dos olhares se volta para a mitologia greco-latina, resgatando a crítica que Nietzsche fizera do pensamento socrático instalado no ocidente, e que conclui com a separação definitiva entre o homem e a mulher que; por sua vez, continua na visão do cristianismo – sabe-se segundo a tradição oficial que Cristo somente escolhera homens para serem seus discípulos –, pois as mulheres, inclusive Maria, são confinadas ao âmbito doméstico e carregam sobre elas toda a culpa do “pecado original”. Esse fato possivelmente tenha influenciado as rupturas de gênero, pesando sobre todo o mundo ocidental.

No entanto, textos apócrifos e para-históricos, assim como modernas leituras do *Santo Graal*, tentam justificar que Jesus de Nazaré teria sido casado com Maria Madalena e a herança do poder da Igreja na terra seria dos descendentes de Jesus (uma mulher) e não de Pedro como conta a tradição oficial. Esse fato justificaria a estigmatização da mulher no meio religioso, pois o que estava em jogo era a manutenção do poder. A colonização espanhola e portuguesa, da América Latina,

⁴⁸ Gertrudis Gómez nasceu em Puerto Príncipe, hoje Camagüey-Madrid e em alguns trechos de sua autobiografia diz: “He encontrado ¡hombres!, hombres todos parecidos entre si; ninguno ante el cual pudiera postrarme con respeto y decirle con entusiasmo: tú serás mi Dios sobre la tierra, tú el dueño absoluto de esta alma apasionada. Mis aficciones han sido por esta causa débiles y pasajeras (...) Su talento no correspondía a su corazón: era muy inferior, por desgracia mía. Conocí pronto esa desventaja: aunque generoso, Ricafort parecía humillado por la superioridad que me atribuía: sus ideas y sus inclinaciones contrariaban siempre las mías. No gustaba de mi afición al estudio y era para él un delito que hiciese versos (...) Por eso me fijé más que anteriormente en mi sistema de no amar nunca. He jurado no casarme nunca; no amar nunca, y aun me propongo ya abjurar también de todo empeño, aun los más sencillos y pasajeros (...)”.

(In. http://www.cubaliteraria.com/autor/ggomez_avellaneda) baixado em 29/06/2006 às 18h09.

que seguiu o modelo da *polis* grega em que os cidadãos eram os homens livres excluindo: os escravos, os estrangeiros e as mulheres; acompanhada da tradição cristã, dificilmente poderá ser inocentada do processo de construção da cultura machista que leva à privação da participação da mulher na vida social, sendo reduzida a um mero objeto de uso que foi incorporado pelos demais grupos instalados no denominado novo mundo.

Para falar de estranhamento nas relações humanas, torna-se preciso começar pelo apelo básico e fundamento da negação do outro que está presente nas relações de gênero:

(...) – Os homens chamam assim (seu próprio) à submissão do espírito. Vocês não reconhecem numa mulher senão a inteligência que os aplaude. É, tão repouante ... (...) – Não acha, querido, que as mulheres não se dão nunca (ou quase) e que os homens não possuem nada? É um jogo: “eu julgo que a possuo, portanto ela julga que é possuída ...” Sim? Realmente? O que vou dizer é muito mal comparado, mas não acha que é a história da rolha que se julgava muito mais importante do que a garrafa? (Malraux: pp. 107/8).

Construir uma identidade cultural, respeitando as diferenças, encontra seu maior obstáculo no cotidiano imaginário que tem como base as diferenças raciais e de gênero. Todavia, uma vez entendido o estranhamento de gênero, podem-se discutir os estranhamentos lingüísticos, religiosos, políticos, econômicos, ideológicos e culturais que podem vir a ser resolvidos a partir dos interesses e conveniências particulares. No entanto, cada vez que se tenta desconstruir as diferenças para construir uma unidade que permita o convívio social harmonioso, entram elementos como a economia política e os *mass media* que invertem a construção de uma comunidade uníssona e terminam por implodir o edifício da integração. A tentativa de reconstruir o desconstruído culmina com a negação do outro, porque faltam elementos sólidos que permitam e incentivem a integração dos povos entre si; não por blocos econômicos, senão através de um processo que permita sentir que existe uma base comum que supera as negociações mercantis, e que coloque os diversos grupos sociais em um plano de unidade de valores utópico – concretos.

Bem sabe qual será a sua própria situação, quando as terras, sejam quais forem, tiverem sido legalmente arrebatadas aos possuidores. Chiang Kai-shek, ele mesmo, sabe-o, e diz que é obrigado a romper *agora* Quer ajudá-lo? Sim ou não? (...) Liu falou secamente, com a cabeça metida nos ombros. Fechou os olhos, abriu-os, fixou Ferral com o olho pisco do velho usurário de qualquer lugar na terra: – Quanto? – Cinquenta milhões de dólares. (...) Ele atirou de novo: – Só para nós? – Sim. (...) – Tem a certeza de que ele não ficará com o dinheiro, sem cumprir as promessas? (Malraux: 1972, pp. 102/3).

As grandes questões sociais que estão colocadas na história da humanidade são basicamente as mesmas apresentadas na história literária: crises econômicas, guerras étnicas e religiosas, conflitos comerciais, violação dos Direitos Humanos, comunicação invasiva e dominação do pensamento, controle de fronteiras territoriais, dominação lingüística e lutas políticas são somente algumas das problemáticas de maior presença no mundo e às quais a literatura não pode se subtrair:

(...) Encostou-se à parede, cuja esquina os protegia a todos, retomando pouco a pouco a respiração, pensando no prisioneiro cujas cordas cortara. “Devia ter deixado aquele tipo. Para que ter ido cortar-lhe as cordas, o que nada podia modificar?” Ainda agora, seria capaz de não ver esse homem que se debatia, amarrado, com a perna arrancada? Por causa da sua própria ferida (de Tchen), pensou em Tan Yen-ta. Como tinha sido idiota toda a noite, toda a manhã! Nada era mais simples do que matar. (...) No posto, os destroços continuavam a arder, os feridos continuavam a berrar ante a aproximação das chamas (...) (Malraux: 1972, p. 91).

Da mesma forma que os membros de uma etnia faziam prisioneiros e vendiam seus irmãos de raça aos brancos (filme “Amistad” dirigido por Steven Spielberg); grupos de bolivianos exploram seus conterrâneos que migram para o Brasil, obrigando-os a trabalhar em regime de escravidão; os aliciadores latino-americanos escravizam as mulheres que migram para a Espanha, Estados Unidos etc., obrigando-as a se prostituírem mantendo-as como reféns em um sistema clandestino de escravidão; os madeireiros e donos de carvoarias, no norte do Brasil, mantêm reféns em regime de trabalho escravo integrantes de comunidades indígenas, crianças, mulheres e moradores locais, sendo que este comércio e prática clandestina não é prerrogativa dos brancos, mas os principais responsáveis por essas atividades são descendentes dos povos originários ou de outros processos miscigenatórios. Situações como as anteriormente descritas são matéria de jornais e mostram que o processo de pauperização e degradação do gênero humano é comandada pela institucionalização do poder, pois a política e a economia não têm raça e o único objetivo é a manutenção do mesmo, sejam quais forem os meios necessários para atingir o fim desejado. Negro, branco, mulato, mestiço, caboclo, cafuzo no poder ou defendendo interesses econômicos não se diferenciam, isto é, despem-se da história cultural e social e tornam-se meros sujeitos defendendo seus interesses particulares:

– Uma minoria comporta sempre uma maioria de imbecis. Enfim, seja. (...) Com Xangai nas mãos do exército revolucionário, era preciso que o Kuomintang escolhesse entre a democracia e o comunismo. As democracias são sempre bons clientes. E uma sociedade pode ganhar dinheiro sem se apoiar nos tratados. Pelo contrário, soviética a cidade, o Consórcio Franco-Asiático (e, com ele todo o comércio francês de Xangai) desabaria; Ferral pensava que as potências abandonariam os seus nacionais, como a Inglaterra fizera em Hankow (...) – É evidente, a questão do dinheiro será resolvida com a tomada de Xangai (...) – Sim. Mas dizem que Moscou deu aos comissários políticos ordem de deixarem derrotar as próprias tropas diante de Xangai. A insurreição aqui, nesse caso, poderia dar mal ... – por que essas ordens? (...) As crianças, parando de brincar, fugiam por entre as pernas, através da atividade pululante dos passeios. Silêncio cheio de vidas (...), como o de uma floresta saturada de insetos; o apelo de um cruzador subiu e depois perdeu-se. (Malraux: 1972, pp. 75/78/82).

A reação à opressão do regime militar no Brasil tem fundamentos ora religiosos, ora políticos, cuja tendência ideológica é de base marxista-leninista, em alguns casos, e maoísta nos casos mais heterodoxos. Mais do que a opressão militar propriamente dita, o que estava em jogo era a implantação de um novo sistema econômico de um lado e; de outro, a luta pela descentralização política da Igreja Católica. A “opção pelos pobres” desempenhou a mesma função atribuída ao trabalho de ideologização realizado com os operários russos de 1905 a 1917 e, a luta contra a opressão dos militares foi uma consequência do desencontro entre a ortodoxia do regime militar e a opção pelo Marxismo assumida pelos idealizadores da Teologia da Libertação. O jogo político envolvendo membros da Igreja Católica pode-se encontrar claramente em relatos que vão de *La Ciudad y los Perros*, de José Maria Vargas Llosa, até referências aparentemente mais distantes como as que aparecem em *A condição humana*, de André Malraux:

– Vivemo-la mal ... Ele tem necessidade de viver mal – respondeu Kyo. – E é levado a isso. (...) Havia vinte anos que ele (Gisor) aplicava a inteligência em fazer-se estimado pelos homens justificando-os, e eles estavam-lhe reconhecidos por sua bondade cujas raízes não adivinhavam estarem no ópio. (...) – Atribuíam-lhe a paciência dos budistas: era a dos intoxicados. (...) – Nenhum homem vive de negar a vida – respondeu Kyo. – São sempre os mesmos que vão para a cadeia. Katou iria, ainda que não amasse profundamente. Iria pela idéia que faz da vida, de si próprio... Não é por alguém que se vai para a cadeia (Malraux: 1972, pp. 42/9).

Pensar a categoria “libertação” a partir de expressões universais constitui um desafio porque, a proposta da praxe libertadora dá-se dentro de um projeto de retomada da dignidade em que se encontra o indivíduo com sua singularidade evidenciada no processo de inserção social ou em situações de alienação não cogitadas. Somente que essa praxe libertária no contexto de sociedades periféricas está associada a

categorias políticas porque o indivíduo só se liberta mediante a tomada de consciência que é um processo coletivo. A desconstrução das relações coletivas mostra que a inserção social implica o estabelecimento de regras entre grupos e categorias sociais, tendo assim a impossibilidade de uma libertação individual, já que enquanto prevalecer a dominação, haverá opressão. O “Eu” que oprime ou “Eu” oprimido, age dentro de parâmetros institucionais de dominação ou libertação e isso nos permite entender por que quando se fala de um “Tu” no contexto da vivência da *alteridade*, estamos nos referindo a categorias grupais e não a sujeitos particulares; estes podem ser vistos como protótipos de opressão ou de libertação, porém, não como a causa primeira dos processos de dominação *versus* libertação. Havendo apreendido alguns dos elementos estéticos, epistemológicos e éticos que sustentam a obra de arte literária, depois de passar pelo processo desconstrucionista, está-se apto a iniciar o caminho reificador da obra; não como simples formalidade, mas como portadora de sentidos complexos:

Existe um povo que a bandeira empresta
P'ra cobrir tanta infâmia e covardia!...
E deixa-a transformar-se nesta festa
Em manto impuro de vacante fria!...
Meu Deus! meu Deus! mas que bandeira é esta,
Que impudente na gávea tripudia?
Silencia. Musa... chora, e chora tanto
Que o pavilhão se lave no teu pranto!
(Castro Alves, *O navio negreiro* – VI)

A idéia de Dussel segundo a qual a libertação seria a retomada do poder pelas classes populares das nações periféricas, para então organizar realmente a formação social, traz-nos de volta o problema da falta de universalidade no tratamento de questões que são vistas a partir de uma perspectiva meramente particular. Já que no âmbito antes mencionado, a libertação está diretamente ligada à tomada do poder por uma classe social; restringe-se a categoria libertação a um problema operacional de nível sociológico em que a luta pelo poder acirra mais ainda as desigualdades, polarizando as relações “Eu” – “Tu”, não somente no nível coletivo, mas também na ordem individual, conduzindo a que o “Outro” seja sempre responsável e causador de todos meus males. Libertação nesse nível dusseliano não é categoria filosófica e sim pressuposto sociológico de uma praxe ideológica que, na hora de utilizá-la na produção literária, tem de ser repensada, pois uma obra de arte engajada tem valor estético quando consegue tornar perenes quaisquer

elementos que possam ser vistos como simplesmente humanos. Todavia, a tendenciosidade explícita de uma obra, falseia seu conteúdo, diminuindo o valor artístico e comprometendo o espírito ético que deveria estar ao serviço do processo reificador do sujeito, mas que se torna instrumento de alienação de uma comunidade de leitores.

De fato, (o leitor) não aprecia a obra de arte por causa de seus próprios valores, de que ao assumir tal atitude nem sequer se apercebe e que ficam até submersos sob a plenitude de sentimentos subjetivos. Julga-a simplesmente “valiosa” porque ela é um meio que lhe provoca vivências agradáveis (...). A concepção subjetivista dos valores artísticos é, portanto, no fundo, conseqüência da falta de cultura no contato com a obra de arte. (Ingarden: 1965, p. 41).

A revolução que conduz à libertação como retomada do poder, na perspectiva de Dussel, é para Aristóteles anti-libertação, porque na política busca-se a conservação da polis e esta é constituída pelos cidadãos que são somente homens, livres e, pertencentes à aristocracia; o que nos leva à percepção de que vai prevalecer a dominação daqueles que “são”, sobre os que existem como “não – ser”. O projeto libertário de Dussel expressa a necessidade de que o povo tornando-se consciente de existir como um “Ser” em sociedade possa, a partir da afirmação de sua cultura como uma autêntica mediação, recuperar a sensibilidade perdida e retomar a subjetividade do indivíduo, mediante a tomada da *consciência-de-si*:

Logo que observara Tchen, compreendera que aquele adolescente não podia viver de uma ideologia que não se transformasse imediatamente em atos. Privado de caridade, não podia ser levado pela vida religiosa senão à contemplação ou à vida interior; mas detestava a contemplação, e não teria desejado senão um apostolado do qual o afastava precisamente a sua ausência da caridade. Para viver, era preciso, pois, em primeiro lugar, que escapasse ao seu cristianismo (Malraux, 1972, p. 61).

Temos, portanto, no primeiro momento, a necessidade de uma luta de classes para alcançar a libertação e, no segundo momento, a noção de que libertação somente é aplicável a povos periféricos e excluídos dos processos sociais. Todavia, que aconteceria com os outros sujeitos que se portavam como dominadores? Será que mesmo os dominadores não têm de que se libertar? E, o que acontecerá depois que se operar a inversão no processo de dominação? Estes dados apontam para o fato de que tanto se engana Aristóteles, quanto Dussel, sendo preciso repensar a categoria libertação como um elemento supra-político, para-sociológico e metalingüístico e transpô-la para uma compreensão *altérica* relacional como se evidencia no trecho a seguir:

(...) E me fez acreditar durante dois anos, arrastou-me no sonho mais esplêndido e suave! (...) Oh! A sua carta, a sua carta, que me partiu o coração! (...) Então a sua situação, como um abismo, deparou-se-lhe. (...) Depois, num arrojo de heroísmo que a tornou quase jovial, desceu a encosta a correr, atravessou a prancha das vacas, a alameda, o mercado, e chegou à farmácia de Homais. (...) Ema foi direito à terceira prateleira, tal a justeza com que a memória a guiava, pegou no frasco azul, destapou-o, meteu-lhe dentro a mão, tirou um punhado de pó branco e pôs-se imediatamente a comê-lo (...) Que veneno é? Carlos mostrou a carta. Era arsênico. (...) Em seguida veio uma convulsão, que a fez se deitar novamente. Todos se aproximaram. Ema não existia mais (Flaubert: 2003. pp. 370/74/76/86).

Nos processos de desconstrução e reificação da obra de arte literária, a alteridade apresenta-se como a singularidade do ser; constitui a separação corpórea de outro em relação a mim; é o que se reconhece do outro. Todavia, qual é o conteúdo da opressão que torna a libertação tão urgente? Ou será que se pode falar de libertação sem determinar a relação “opressão” *versus* “dependência”? Pode-se afirmar que toda nação e indivíduo vivem prisioneiros de dependências culturais; políticas; religiosas; econômicas etc. O fato de viver um estado de dependência impõe a pergunta se se **é** ou, então, se se **está** nessa situação. O ser dependente como categoria inerente ao homem exclui a possibilidade da libertação. Ora, estar dependente implica na possibilidade de mudar essa realidade e, assim, a libertação cobra sentido em quaisquer dos aspectos que venham a ser abordados: liberta-se quem tem consciência de sua dependência, pois a consciência é fonte de possibilidades. Para superar a parcialidade na compreensão da obra de arte literária, evitando, na medida do possível, a alienação de seu conteúdo, exige-se que a obra literária seja desconstruída abordando as possibilidades estéticas, epistêmicas e éticas capazes de reificá-la.

A “libertação” é uma categoria tão universal quanto a própria categoria “existência”. Da mesma forma que só existe quem toma consciência de se, igualmente, só se liberta quem assume sua dependência como um dado real que tem de ser superado: a existência entitativa corresponde ao estado de dependência, da forma que o existir em consciência equivale a uma vida de liberdade, sem reduzir um termo ao outro. Como sempre se está a caminho de descobrir o Ser, também a todo instante se estão construindo os caminhos da libertação:

– Levanta-te, mulher generosa e sublime! – disse Álvaro estendendo-lhe as mãos para levantar-se. – Levanta-te, Isaura; não é a meus pés, mas sim em meus braços, aqui bem perto do meu coração, que te deves lançar, pois a despeito de todos os preconceitos do mundo, eu me julgo o mais feliz dos mortais em poder oferecer-te a mão de esposo!... (...) nunca há de ter o prazer de ver-me implorar a sua generosidade. E dizendo isto entrou arrebatadamente em uma alcova contígua à sala. – Ai!... – gritou Malvina, e caiu redondamente em terra. Leôncio tinha-se rebentado o crânio com um tiro de pistola (Guimarães: 1996, p. 148).

O homem sartreano está condenado à liberdade, não estando de modo algum refém da divindade ou da fortuna: o ser humano é livre, sendo o artífice de seu próprio projeto e do ser homem, e por essa razão, a existência precede a essência, onde o homem como projeto humano está sempre em construção, define-se passo a passo, sendo que é dado ao sujeito a possibilidade de perpetuar, recomeçar ou romper um projeto existencial (como no caso de Leôncio, na citação anterior) a partir de sua liberdade, estando livre para impor sua decisão que se efetiva na escolha. Esta por não ser definitiva podendo ser continuada ou não, traz consigo a cada escolha feita a eliminação de alternativas que até o presente momento também existiam e, ao mesmo tempo, porém, entreabrem-se pré-determinadas, como na “antecipação” da morte.

A liberdade ontológica remete ao conceito de autonomia moral kantiana em que se supõe que o homem possui como categoria *a priori* a plenitude da independência moral. Contrariamente, o contexto da pós-modernidade, coloca em evidência o fato da impossibilidade da autonomia moral do sujeito, surgindo o apelo à construção de uma ética de intervenção que exige a ação do estado na elaboração de políticas públicas que resolvam os paradoxos éticos emergentes. Os contextos abordados, até aqui, buscam criar condições para tomar as categorias onto-pronominais Eu, Tu, Outro como mecanismos estruturais da Obra de Arte Literária nos processos de reificação tratados nesta ordem da estética. A *alteridade* como compreensão do “não–Eu”, não necessariamente nos mostra esse “outro” pela semelhança, mas pode trazê-lo até nós pela diferença; o “Tu” aproxima-nos do “outro–Eu” pela semelhança e; a compreensão do “Eu” encontra várias abordagens que tornam difícil a apreensão do “Eu–mesmo”, já que este pode ser encontrado em categorias metafísicas, ontológicas, teológicas, psicológicas ou, então, achar um “eu universal” que seja expressão do meramente humano, sem cair em limitações metafísicas ou psicológicas.

O romance enquanto produção consciente de um sujeito que revela a sua percepção do mundo interior e exterior, possui dentro das categorias estética, epistemológica e ética que são seu arcabouço fundamental, três elementos onto-pronominais que são: Eu, Tu, Outro através dos quais se torna possível desvendar, ou esconder a vida em seus diversos níveis e manifestações. “O Romance conhece o inconsciente antes de Freud, a luta de classes antes de Marx, ele pratica a fenomenologia (a busca da essência das situações humanas) antes dos fenomenólogos” (Kundera: 1988, p. 35). A afirmação kunderiana dá uma dimensão de múltiplas possibilidades de abordagem da realidade através do romance que vão da perspectiva psicológica, passando pela sociológica, até atingir o âmbito filosófico em seus domínios estético, epistêmico e ético.

A obra de arte mostra uma verdade ontológica do mundo, utilizando-se para tal de uma estrutura diversa dos esquemas e padrões científicos e filosóficos sendo que, embora sua linguagem e mecanismos sejam diferentes, sua busca não nega o que pretende alcançar a ciência e a filosofia; mas antes, arte, ciência e filosofia devem ser entendidas como uma relação complexa na tentativa de compreender o mundo em suas dimensões micro e macro, interna e externa. A apreensão do Eu, que para Kundera, se dá pela ação e na vida interior, é determinado pela essência de seus problemas existenciais, somente que a procura de motivações psicológicas interessava-lhe menos do que a análise de situações; isso leva o autor Checo a adotar como estilo pessoal a utilização do mínimo possível de descrição de suas personagens, além do mais o valor do texto como componente autônomo eleva a importância da criatividade do leitor como complemento da imaginação do autor, diversamente da concepção de Ingarden que afirma:

Entrega-se [o leitor] às suas próprias vivências, entusiasma-se por elas, e quanto mais profundos, invulgares e ricos forem os seus próprios estados (sobretudo as emoções sugeridas e ao mesmo tempo só imaginadas), quanto mais perfeitamente puder “esquecer” todo o resto (e também a obra de arte e os seus próprios valores), tanto mais elevado apreço tributará por natural inclinação à obra de arte em causa (Ingarden: 1965, pp. 40/1).

Em Milan Kundera a busca do Eu, que é determinada pela essência de sua problemática existencial, em Martin Buber alcança um caráter inevitável de dialogicidade, já que não há um Eu em si: somente existe o Eu das “palavras – princípio” Eu-Tu que uma vez proferidas fundamentam uma existência; quem profere

uma “palavra – princípio” penetra nela e aí permanece. Quem diz “Tu”, não possui coisa alguma por objeto, ele permanece em relação (Cf. Buber: 1974, pp. 3-5). Se o problema existencial determina o Eu e este só existe na relação com um Tu, sendo que os dois (Eu e Tu) fundamentam a existência, esta é afirmada pelo Ser que pode diferenciar o Eu do Tu. “As experiências internas e externas apresentam uma fugaz distinção que provém do anseio do gênero em tornar menos agudo o mistério da morte” (Buber: 1974, p. 5). O Tu depois da morte passa a ser um Isso porque perde o caráter relacional quando o limiar da palavra deixa aquém a possibilidade lingüística de interação:

– Que meus livros sejam imortais, não tenho nada contra. Escrevi-os de maneira tal que não se pode mudar uma palavra deles. Tudo fiz para que resistam às intempéries. Mas como homem, como Ernest Hemingway estou pouco ligando para a imortalidade! (...) O homem pode pôr fim à sua vida, mas não pode pôr fim à sua imortalidade. Na hora em que você embarca nela, não pode mais descer, mesmo que queime os miolos como eu, você continua à bordo com o seu suicídio, e é horrível, Johann, é horrível. Estava morto, deitado no tombadilho, e em torno via minhas quatro mulheres agachadas, escrevendo tudo que sabiam de mim, e atrás delas estava meu filho que também escrevia, e Gertrude Stein, a velha feiticeira estava lá, e escrevia, e todos meus amigos estavam lá e contavam todas as intrigas, todas as calúnias que tinham ouvido a meu respeito, e uma centena de jornalistas se comprimiam atrás deles, microfones ligados, e em todas as universidades da América um exército de professores classificavam tudo isso, analisavam, desenvolviam, fabricando milhares de artigos e centenas de livros (Kundera: 1990, pp. 84/5).

A compreensão do *alter* apresenta-se de forma estranha já que as relações e formas de vida do “outro” podem parecer “parte cárcere, parte cemitério (...) parte manicômio” (Unamuno: 1963, p. 11), pois o que une e separa as pessoas é um “mistério comum”; mistério que para Buber tenta ser amenizado pelo homem mediante a distinção entre experiências internas e externas. No convívio interpessoal, continua Unamuno, “um” e “outro” oscilam e atribuem valor à vida do sujeito de relação, mesmo que esse valor tenha um sentido que permanece oculto aos de fora. “Se o não entendimento alheio deixa-nos à beira da loucura, quem provoca esse efeito na pessoa chama-se o *outro*” (Unamuno: 1963, p. 12).

O principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhes os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal. Este é o mistério do meu coração (Machado de Assis: 1994, p. 19).

O conto machadiano explora essa problemática que constitui a necessidade humana de entender o outro, desvendar seus mistérios, sendo que a exacerbada preocupação com o *alter*, vendo-o como objeto de compreensão, e não como sujeito de relação, termina por produzir o efeito alienante do Eu. Cada indivíduo carrega na história de sua vida segredos que o tornam um desconhecido para si mesmo; como aparece em *O Alienista*, de Machado, em que o Doutor Simão Bacamarte de tanto encontrar traços de loucura nos cidadãos de Itaguaí, termina assumindo que as loucas não são as pessoas da cidade, mas ele mesmo, ou pelo menos é diferente do resto da população. Aquilo que o ser humano esconde o confronta com seu próprio “ser – outro” ou, então, o outro que não ele mesmo. A busca pelo *outro* faz esquecer do Eu, tornando este o reflexo espelhado de todos os homens, gerando um conflito de identidade em que prevalece o modelo do *outro* sobre o “ser – si – mesmo”. No romance desconstrói-se o *ego* e o *alter-ego* como processo necessário para a passagem do Eu alienado para a recuperação do ser Eu – Tu – Outro, como estados de relação.

(...) as influências do psicologismo positivista continuam ainda vivas entre os investigadores da literatura, teorizadores da arte e críticos da Estética. Basta abrir qualquer livro e encontrar os termos constantemente repetidos “imagens”, “sensações”, “emoções”, ao tratar de obras de arte ou de obras literárias para nos convenceremos da verdade da nossa afirmação (Ingarden: 1965, p. 40).

A referência anterior em que Roman Ingarden exclui da estrutura da obra de arte literária quaisquer elementos psicológicos; reafirma o seu entendimento da obra literária como sendo o conjunto de “todas as frases e palavras isoladas que nela aparecem [e] foram inequivocamente determinadas e fixadas segundo seu sentido, teor e coordenação” (Ingarden: 1965, p. 37). Somente palavras e frases colocadas num papel constituem o suporte material da obra e, até, o artefato; porém, a obra literária é mais do que simples formalidades lingüísticas e/ou retóricas. O contexto anterior leva-nos a aceitar a afirmação de Milan Kundera segundo a qual dois séculos de realismo psicológico criaram algumas normas quase que invioláveis na estruturação do romance. Em primeiro lugar é preciso dar o máximo de informações sobre um personagem: sobre sua aparência física, sobre sua maneira de falar e de se comportar:

Quaresma era um homem pequeno, magro, que usava *pince-nez*, olhava sempre baixo, mas, quando fixava alguém ou alguma causa, os seus olhos tomavam, por detrás das lentes, um forte brilho de penetração, e era como se ele quisesse ir à alma da pessoa ou da causa que fixava. Contudo, sempre os trazia baixos, como se se guiasse pela ponta do cavanhaque que lhe enfeitava o queixo. Vestia-se sempre de fraque, e era raro que não se cobrisse com uma cartola de abas curtas e muito alta, feita segundo um figurino antigo de que ele sabia com precisão a época (Barreto: 1991, p. 20).

Em segundo lugar, é preciso tornar conhecido o passado de uma personagem, já que é nela que se encontram todas as motivações de seu comportamento presente:

O tupi encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e levou-o à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram férteis e ela não era fácil como diziam os livros. Outra decepção. E, quando seu patriotismo se fizera combatente, o que achara? Decepção. Onde estava a doçura da nossa gente? Pois ele não a viu combater como feras? Pois ele não a viu matar prisioneiros, inúmeros? Outra decepção. A sua vida era uma decepção, uma série, melhor, um encadeamento de decepções. A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio de seu gabinete. Nem a física, nem a moral, nem a intelectual, nem a política que julgava existir, havia (Barreto: 1991, p. 152).

Em terceiro lugar a personagem deve ter uma total independência, quer dizer que o autor e suas próprias considerações devem desaparecer para não atrapalhar o leitor que quer ceder à ilusão e tomar a ficção por uma realidade (Cf. Kundera: 1988, p. 35):

(Olga, a afilhada) com tal gente, era melhor tê-lo deixado morrer só e heroicamente num ilhéu qualquer, mas levado para o túmulo inteiramente intacto o seu orgulho, a sua doçura, a sua personalidade moral, sem a mácula de um empenho que diminuísse a injustiça de sua morte (Barreto: 1991, p. 158).

(Helena) Fucik nunca ficava triste, e pouco importa que hoje a alegria tenha saído de moda, sou idiota, é possível, mas os outros não são menos idiotas com seu ceticismo mundano, não vejo por que deveria renunciar à minha tolice para adotar a deles, não quero cortar minha vida em duas, quero que minha vida seja uma do começo ao fim, foi por isso que Ludvik me agradou tanto, quando estou com ele não tenho necessidade de mudar de idéia nem de gostos, é um homem comum, simples, claro, e é disso que gosto, que sempre gostei. Não tenho vergonha de ser como sou, não posso ser diferente daquilo que sempre fui (...) (Kundera: 1967, p. 19).

O mundo da relação se realiza em três esferas: a primeira é a vida com a natureza; esfera em que a relação se apresenta aquém da linguagem, o Tu que lhe endereçamos a nosso interlocutor (natureza) depara-se com o limiar da palavra. A segunda esfera é a vida com os homens em que a relação é manifesta e explícita: podemos endereçar e receber o Tu. A terceira esfera é a vida com os seres espirituais onde, a relação ainda que envolta em nuvens, se revela, silenciosa, mas gerando a linguagem (Cf. Buber: 1974, p. 7). O signo, como se estuda em Saussure,

nada significa um a um e o mesmo se pode dizer dos termos que, isoladamente, nada dizem no contexto da língua; mas, como termos e signos carentes de sentido entre si podem ter alguma divergência ou complementaridade entre eles? Esse paradoxo é superado no movimento das palavras que somam sentido no modo sistêmico da Língua. Esta é aprendida e como tal precisamos ir das partes ao todo, mas não se faz um sistema sem uma estrutura que lhe dê sustentação e, é por isso que não se constrói uma casa (sistema) sem uma estrutura (as bases); assim como não se aprende uma língua (sistema) sem a estrutura que lhe precede que é a linguagem.

O todo que é primeiro, não pode ser o todo explícito e articulado da língua completa como aparece exposta na gramática, mas como numa abóbada em que os elementos se escoram mutuamente, as partes aprendidas da língua valem de imediato como um todo e os progressos ocorrerão pela articulação interna de uma função já completa à sua maneira. Só a língua como um todo permite compreender como a linguagem atrai a criança para si e como esta consegue entrar nesse domínio cujas partes só se abrem do interior. É porque o signo se compõe e se organiza consigo mesmo que ele tem um interior e acaba por reclamar um sentido (Merleau-Ponty: 1991, pp. 39-40).

Construindo uma relação entre Merleau-Ponty e Martin Buber, poderíamos dizer que a totalidade que é o “Eu” não pode ser desvendada de uma só vez nem pelo sujeito, nem pelo “Outro”. O “Eu”, assim como a língua, vai-se revelando através de seus diferentes elementos que o constituem. As manifestações da personalidade que são indicativos da identidade do sujeito vão se firmando mediante a articulação dos dados consolidados no interior. Da mesma forma que a língua é apreendida dos dados da comunicação externa, compondo-se e organizando-se internamente, reivindica “sentido” em um âmbito maior que é o domínio da linguagem; de forma semelhante o “Eu” assimila do “Tu” os elementos que lhe permitirão compor sua própria imagem mediante uma formatação e organização consigo mesmo. “Esse processo deverá estruturar-se de modo que cheguemos a pronunciar ‘a palavra – princípio’ sem que nossos lábios possam pronunciar-la, mas mesmo assim, a relação é reciprocidade” (Buber: 1974, p. 7). Para se chegar a essa compreensão alcançada pelo autor francês e pelo judeu de que a língua e o “Eu” fazem parte de um processo de composição e organização interna, foi preciso desconstruir as realidades em questão para, mediante a reconstrução obter a compreensão da totalidade. Assim também a obra literária deve ser decomposta para conhecer seus mais profundos e variados componentes e, desse modo, reestruturar os elementos que vão se tornando compreensíveis.

Se “a relação do signo com o signo torna ambos significantes, o sentido só aparece na intersecção e como que no intervalo das palavras” (Merleau-Ponty: 1991, p. 42). Isto nos permite aproximar o autor francês da idéia buberiana segundo a qual o mundo (sentido) do “Eu” e do “Tu” se dá na relação (intersecção) e o espírito não está nos sujeitos, mas no espaço que se forma entre os que estão em relação (intervalo das palavras). Quando Buber se refere a um Tu, Unamuno entende este como sendo simplesmente “outro”. No trecho em que o autor espanhol afirma: “anunciaron-me el otro y me ví entrar a mi mismo por esa puerta como si me hubiese desprendido de un espejo⁴⁹” (Unamuno: 1963, p. 16); encontra-se uma situação recorrente no Quixote, de Cervantes que, segundo Kundera, inaugura o romance na modernidade (Cf. Kundera: 1988, p. 10). Refere-se ao fato de Don Quijote assumir a identidade dos “outros”, incorporando o modelo e o Ethos abstraído dos livros de cavalaria.

O cavaleiro objeto de riso imprime, por sua vez, a percepção do outro na perspectiva do autor, haja vista a transição histórica porque passava o mundo ocidental não somente do ponto de vista político, mas, sobretudo nos campos da estética, da epistemologia e da ética que envolvem uma relação complexa em que se exige uma postura de valores e atitudes; um conhecer e; um desvendar elementos que somente o discurso filosófico ou científico não explicam e, por isso, entra no campo da estética.

Solidão e companhia, riqueza e pobreza, trabalho e ociosidade, fama ou anonimato, viver ou morrer, estar cá ou lá são situações que nos levam a formular a pergunta: o que fiz do outro? Ou o que o outro fez de mim. Quixote ou Sancho, aparecer ou permanecer na retaguarda: “ver-se é morrer, ou matar-se; e é preciso viver mesmo que seja na escuridão” (Unamuno: 1963, p. 20). Paradoxalmente em *A ignorância*, de Kundera, a vida na escuridão, o não ser visto é causa do esquecimento, enquanto houver presença haverá vida como recordação, o não lembrar é matar ou não ser lembrado é estar morto; enquanto para Unamuno, é a presença do outro que se torna um fardo que conduz à morte. O universo humano é integrado por polaridades em que a existência nos exige ser verdugos e vítimas e nesse constante

⁴⁹ Anunciaram-me o outro e vi-me, a mim mesmo, a entrar por essa porta como se me tivesse desprendido de um espelho. (Tradução da minha autoria).

querer desvendar o ser do outro, torna-se imperioso enterrar o mistério, deixar que seja devorado pelo esquecimento. Sofre quem quer desvendar o “outro”, assim como padece quem perde sua identidade e somente consegue ver-se fora de si como se estivesse olhando para um espelho. São essas relações de complexidade literária que têm de ser desconstruídas para entender o universo humano e poder restituir o sentido da obra de arte literária.

“Eu não experiencio o homem a quem digo Tu, pois Eu entro em relação com ele no santuário da palavra princípio ‘Eu – Tu’ que estabelece a diferença entre os sujeito” (Buber: 1974, p. 10). Dizer Tu não me incomoda porque ele permite que o Eu se descubra como um ser. No entanto, para Unamuno “a presença do ‘outro’ me incomoda porque não suportamos ter na nossa frente um espelho de nós mesmos, é como estar fora de si. O ver-se ‘outro’ é o caminho para odiar-se” (Cf. Unamuno: 1963, p. 28). Essa visão unamuniana vem ao encontro do pensamento hobbesiano em que o outro representa um perigo para a minha vida e, por isso, “se el uno no mata al otro, el otro habría matado al uno⁵⁰” (Unamuno: 1963, p. 26). Contudo, o conflito entre os homens, embora tenha conseqüências similares, a morte, as causas são diversas já que para o inglês, Thomas Hobbes, a luta de todos contra todos origina-se na certeza natural de que tudo é de todos e, não havendo lei que garanta o direito de propriedade, o princípio autonômico prevalecerá.

Para Unamuno a causa do conflito encontra-se na incapacidade de separar o “eu” do “outro”, já que se o “outro” é a minha imagem, a impossibilidade de ser “si – mesmo” gera um conflito de identidade e; negar esses componentes da obra literária, como o faz Ingarden, seria negar qualquer vínculo de realidade da obra com seus objetivos que, entre outras coisas visa desvendar o que há de mais profundamente humano.

(...) “um ser humano”, pensou Ferral, “uma vida individual, isolada, única, como a minha...” Imaginou-se ela, habitando o seu corpo, sentindo em seu lugar esse gozo que ele não podia sentir senão como uma humilhação; imaginava-se ele mesmo, humilhado por aquela voluptuosidade passiva, por aquele sexo de mulher. “É idiota, ela sente em função do seu sexo, como eu em função do meu, nem mais nem menos. Ela sente como um nó de desejos, de tristeza, de orgulho, com um destino... É evidente.” (Malraux: 1972, p. 109).

⁵⁰ Se um deles não tivesse matado ao outro, o outro haveria matado ao primeiro. (Tradução da minha autoria). Nesse trecho deve-se recorrer à busca do sentido perdendo o valor artístico da construção original, já que o jogo de palavras utilizado pelo autor não aceita tradução para o português mantendo o sentido e a forma artística simultaneamente.

É bom lembrar que para Hegel e Heidegger é justamente esse “outro” que me faz tomar consciência de mim. O “Ser” torna-se sujeito pela consciência que lhe vem do “Eu” que “não-Eu” (“outro”). Unamuno afirma que mesmo em um nível metafísico, a religião apresenta Deus como o “outro do Céu”, mas segundo este autor se Eu sou imagem do “outro do Céu”, Eu não sei quem sou (Cf. Unamuno: 1963, p. 30), o “outro”, a imagem, eu mesmo, ou, sou tudo isso, o que me torna Deus, já que sou imagem e esta só é reflexo do mesmo, espelho de mim mesmo; ou surge o imperativo de negar-se como modelo do “outro”. “Faz-se necessário não olhar-se no espelho para não matar-se, o “outro” toma meu ser, não devendo ser ele, para viver é preciso ser Eu e não Outro. A morte do Outro é a defesa de si mesmo” (Unamuno: 1963, p. 33). O homem, segundo Kundera, como imagem de Deus é uma tese frágil da Antropologia cristã e, para sustentar a sua tese diz em *A Insustentável Leveza do Ser*:

(...) naquela época compreendia espontaneamente que existia uma incompatibilidade entre a merda e Deus, e, por dedução percebia a fragilidade da tese da antropologia cristã segundo a qual o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus. Das duas uma: ou o homem foi criado à imagem e semelhança de Deus e Deus tem intestinos, ou Deus não tem intestino e o homem não se parece com ele (Kundera: 1984, p. 205).

Nietzsche com a idéia de vontade de potência coloca a questão do “outro” em evidência e na definição de super-homem, caracteriza o gênero humano como dividido em pastores e ovelhas: os primeiros, à imagem de Cristo, fariam prevalecer a força sobre os outros e, as segundas seriam passivas, dominadas ou, como descreve Unamuno, o forte escolhe e seduz enquanto o fraco é escolhido e seduzido. A síndrome de Caim e Abel constitui uma problemática universal que ilustra desde a tradição veterotestamentária essa insolúvel relação “Eu *versus* Outro” que termina no fratricídio. O ódio, segundo argumenta Unamuno, surge como ódio de si mesmo quando o sujeito não sente que seja visto como “outro”, quando é sempre igual; entrando em conflito de identidade:

Matar ou ser morto; quem se faz de vítima é tão mau quanto aquele que se faz de verdugo: fazer-se vítima é diabólica vingança. Dar vida é dar morte; a vida mata, mas dá vida, dá vida na mesma morte; o berço é túmulo e o túmulo berço; são os mortos que não nos deixam em paz, os nossos mortos são os “outros” (Unamuno: 1963, pp. 44-46).

Ou, então, o desprezo que uns sentem pelos outros é provocado pelo orgulho, como aparece em *A Condição Humana*: “Ferral estimava os animais, como todos aqueles cujo orgulho é demasiado grande para se adaptarem aos homens” (Malraux: 1972, p. 106).

Os conflitos expostos na obra literária obedecem a essa estrutura dissociativa em que o “Eu” e o “Outro” comportam-se como negação recíproca, tendo como motivação os mais diversos fatos do cotidiano, começando e terminando com a simples presença do *alter* que, pelo mero fato de existir já nos incomoda. A “vida na morte” de que fala Unamuno se sustenta pelo fato de o “Outro” não poder ser ignorado porque se eternizou na memória.

Alcansei a maternidade mediante a guerra, e aqui já não espero paz. Aqui nesta mentirosa paz do meu seio, berço, túmulo, renasce a eterna guerra fraternal. Aqui esperam terminar de dormir e começar a sonhar... outros (Unamuno: 1963, p. 47).

Nascer e morrer, dar vida e tirá-la, dominar e ser dominado, ser eu e ser outro, vítima ou carrasco, prazer e dor, eis algumas das antinomias em que o homem se debate; o ser plural é próprio da natureza humana e daí surge grande parte dos conflitos ligados à identidade e reconhecimento de si e aceitação do outro que serve como matéria prima na elaboração e exploração das estruturas literárias que, por si sós não ultrapassam o nível do contar fatos com um fundo credibilizador. Todavia, a obra de arte literária serve-se dos elementos estéticos para tornar dizível aquilo que de outra forma não poderia ser dito. Contudo, a estrutura estética da obra de arte literária não se justifica enquanto forma, mas deve servir para, valendo-se das esferas epistemológica e ética conduzir à tomada de consciência dos estados alienados do Ser, mediante o caminho da desconstrução no sentido exposto no início deste capítulo.

(...)
Perdi os dias que já aproveitara.
Trabalhei para ter só o cansaço
Que é hoje em mim uma espécie de baço
Que ao meu pescoço me sufoca e ampara.
(...)
A vida a bordo é uma coisa triste,
Embora a gente se divirta às vezes.
Falo com alemães, suecos e ingleses
E a minha mágoa de viver persiste.
(...)
Por isso eu tomo ópio. É um remédio
Sou um convalescente do Momento.
Moro nos rés-do-chão do pensamento
E ver passar a Vida faz-me tédio. (Pessoa: 1992, p. 112)

A arte que em Platão é simples imitação da realidade e como tal não tem valor cognitivo, em Hegel tem valor superior à realidade justamente por ser um produto do espírito humano. No entanto, para Buber a obra é um *fenômeno*, uma aparição que se apresenta ao espírito humano exigindo dele um poder eficaz, pois: “se eu não servir corretamente a obra, ela se desestrutura ou ela me desestrutura. Eu não posso experienciar ou descrever a forma que vem ao meu encontro, só posso atualizá-la” (Buber: 1974, p. 11). O fenômeno que se revela ao “Eu” na estrutura de “Tu” ou de “Isso” é a forma apreendida pelo “Ser” que somente pode ser captado parcialmente e; mais limitada ainda é a possibilidade de comunicá-la; por isso o homem só pode atualizar a forma que se lhe apresenta ou; como dissera Hume: “Embora nosso pensamento pareça possuir esta liberdade ilimitada, verificaremos, através de um exame mais minucioso, que ele está realmente confinado dentro de limites muito reduzidos e que, todo poder criador do espírito não ultrapassa a faculdade de combinar, de transpor, aumentar ou de diminuir os materiais que nos foram fornecidos pelos sentidos e pela experiência” (Hume: 1992, p. 70):

As relações entre ambos eram tão tranqüilas. Às vezes ele procurava humilhá-la, entrava no quarto enquanto ela mudava de roupa porque sabia que ela detestava ser vista nua. (...) Mas tinha se habituado a torná-la feminina deste modo: humilhava-a com ternura, e já agora ela sorria – sem rancor? (...) Mas ele a olhara da janela, vira-a andar depressa de mãos dadas com o filho, e dissera-se: ela está tomando o momento de alegria – sozinha. Sentira-se frustrado porque há muito não poderia viver senão com ela. E ela conseguia tomar seus momentos – sozinha. Por exemplo, que fizera sua mulher entre o trem e o apartamento? não que a suspeitasse mas inquietava-se (Lispector: 1998, p. 102).

Toda vida atual é encontro, sendo que a relação com o “Tu” é imediata; entre “Eu” e “Tu” não se interpõe nenhum jogo de conceitos, nenhuma fantasia, nenhum esquema e a própria memória se transforma no momento em que passa dos detalhes à totalidade. O encontro somente acontece na medida em que todos os meios são abolidos (Cf. Buber: 1974, p. 13). Todavia, faz-se necessário ressaltar que o encontro sem nenhuma intermediação só acontece no nível psíquico e não quando o “Eu” se encontra com o “Isso” como mostra a escritora ucrano-brasileira; mesmo assim, seguindo os passos de Locke na sua teoria sobre a *Tabula Rasa*, seria preciso aproximar Buber de Hegel, para que o “Eu” e o “Tu” do primeiro, sejam preenchidos pela “consciência-de-si” de que fala o segundo, para que os sujeitos da relação não sejam vazios e; assim entender com Locke que o que está no espírito

passou por um processo mediático dos sentidos. Na obra de arte literária, mediante a desconstrução dos entrecos que apresentam as diversas situações são desvendadas suas unidades para, integrando os elementos dispersos, restituir (reificar) a unidade do texto que passa por contínuos processos de alienação resultantes dos mecanismos de leitura impostos em cada momento da história da civilização.

A perda da aura e as conseqüências sociais resultantes desse fato são particularmente sensíveis no cinema, no qual a reprodução de uma obra de arte carrega consigo a possibilidade de uma radical mudança qualitativa na relação das massas com a arte. Na medida em que o ator se torna acessório da cena, não é raro que os próprios acessórios desempenhem o papel de atores. Essa percepção da Estética Marxista pode, de certa forma, ser aproximada da idéia de vida atual como encontro, desenvolvida por Buber. O autor judeu ao afirmar que o “encontro” somente acontece na medida em que os meios são abolidos; mantêm-se próximo da análise de Benjamin em que mostra que as técnicas de reprodução das obras de arte, provocando a queda da aura, promovem a liquidação do elemento tradicional da herança cultural; embora para Benjamin, por outro lado, esse processo contenha, também, os mecanismos de dotar as massas de um instrumento eficaz de renovação das estruturas sociais, na medida em que possibilita outro relacionamento destas com a arte.

A descrição feita por Adorno sobre a “Indústria Cultural”, embora tendo elementos válidos, deve ser questionada quanto ao valor da obra de arte desenvolvida por intermédio de novos sistemas de produção e divulgação. A afirmação segundo a qual “a indústria cultural não sublima o instinto sexual, como nas verdadeiras obras de arte, mas o reprime e sufoca”, torna-se insustentável já que o cinema, a música, a pintura e a própria literatura são desenvolvidos mediante a utilização de instrumentos, não melhores nem piores, mas simplesmente diferentes que mudam a percepção do artista e a recepção do apreciador de uma obra de arte seja qual for a modalidade desta. O questionamento da tecnologia enquanto tal tem um contexto revolucionário que permite compreender a resistência aos avanços técnicos como mecanismo vinculado aos processos de industrialização e massificação. No entanto, a evolução dos sistemas de comunicação eletrônica criou novos mecanismos para expor problemas clássicos que levam ao surgimento de um novo tipo de leitor.

A percepção da obra de arte como instrumento de divulgação cultural ou; como instrumento a serviço de uma dada ideologia, desenvolvidas na estética marxista de Benjamin e Adorno, encontram na Internet e na produção de softwares um novo componente que aparece no terceiro quarto do século XX e que permite estabelecer um diálogo entre os autores neo-marxistas antes mencionados e Martin Buber, que envolvem o sistema de relações midiáticas. As novas tecnologias aplicadas ao teatro, cinema, música, pintura, escultura e literatura oferecem um espectro diferente que leva à constituição de um “leitor” capaz de interpretar as variantes de textos que lhe são apresentados. Dito de outro modo, não é a forma, isolada do conteúdo, a que vai dar o caráter de alienação à obra ou ao apreciador da mesma; mas, a capacidade de desconstruir discursos e linguagens que estão em constante transformação. Como exemplo, a noção de “Romance Virtual”, apresenta situações em que são colocados sujeitos indeterminados, numa vida atual, marcada pelo “encontro” entre um Eu e um Tu concretos, porém não reais na relação, porque a identidade de quem participa do jogo do encontro só se apresenta como fenômeno midiático.

Enquanto os “Hermes” da relação não dão lugar ao diálogo direto, as máscaras não caem e o mundo “virtual” será somente de aparência e fantasia. A experimentação em romances (namoros) de Internet envolve o dado estético de conteúdo ontológico não inteligível por quem não vivencia o mundo do sujeito de relação, sendo que esse mundo é inatingível pela sua fluidez e por ser de domínio meramente psíquico tendo, no máximo, possibilidades de leituras subjetivas; envolve igualmente fatores epistemológicos através dos quais é possível dizer o que há de mais secreto e obscuro no mundo de um sujeito ou, então, pode-se mascarar e transvestir o real em aparência profundamente enganosa; o eixo ético assume um valor incalculável porque se está lidando com vidas tornadas objeto de um jogo do qual “Eu” e “Tu” sabem que são brinquedos e que estão jogando. Porém, o meu brinquedo pode tornar-me peça de sua engrenagem e eu vir a perder a minha liberdade. Veremos a seguir uma construção que pode ajudar a entender como funciona o jogo do encontro virtual:

Romance de Internet⁵¹

Eram 23h30 de uma quinta-feira do mês de agosto, fazia calor e a baixa umidade relativa do ar, além do cansaço da jornada de trabalho, fizeram que perdesse o sono. Várias tentativas inúteis de conciliar o sono deixaram-me impaciente e resolvi levantar-me e fazer alguma coisa, ler, talvez, ou assistir televisão, mas, não; decidi ligar o meu computador e navegar um pouco. Ao entrar na Internet havia algumas opções de salas de bate – papo e sites de relacionamento, sendo que um deles me chamou a atenção pelas características do homem procurado por uma internauta para relacionar-se. Foi aí que comecei a entrar no jogo dando informações a meu respeito a Marina – que estava à procura de um namorado – no primeiro dia falamos timidamente, disse-lhe que tinha uma empresa distribuidora de alimentos, que a minha formação era em Economia e que tinha 40 anos. Ela, por sua vez, dissera-me que tinha 25 anos, que trabalhava como diretora de Recursos Humanos numa empresa multinacional e que era formada em Psicologia. Depois de um breve contato, percebemos que tínhamos algumas afinidades e marcamos um novo encontro no dia seguinte. Eu percebera que ela era uma pessoa tímida e solitária e que por isso o site permitiria que aos poucos fosse se abrindo, tornando mais acessível o relacionamento.

No dia seguinte, quando cheguei a casa, fui direto ligar o computador e, ao fazer contato, senti um tom de reclamação que talvez manifestara a ansiedade de Marina por meu atraso de quinze minutos. Perguntara-me como havia sido o meu dia e antes que desse uma resposta sobrepôs outra pergunta:

- Carlos, disse ela, como és tu?
- Respondi-lhe em forma brincalhona dizendo que tinha dois olhos, vinte dedos distribuídos em dois pés e duas mãos e que meu nariz era provido de duas narinas bem proporcionais, e ela, sem que eu perguntasse disse:
- Carlos, como descendente dos anjos caídos tenho dois peitos que lembram as flechas de cupido e um cabelo longo que evoca o brilho das centelhas caindo em noite de lua cheia.
- Marina, interrompi-a, parece que me conduz para um mundo impossível, pois eu sou de natureza muito humana e você é filha dos deuses.
- Não, Carlos, não esqueça de Ulisses, Paris, Agamenon, Aquiles eram filhos de deuses com humanos, mas isso não vem ao caso, porque nós estamos neste mundo como simples mortais.
- E que mundo! Respondi-lhe, mas ela teimou em saber como era eu. Então resolvi lhe dizer que era descendente de pai árabe e mãe indiana e, acrescentei que a minha pele era morena, olhos castanho escuros, um metro e noventa centímetros de estatura, manequim 46 e que gostava de esportes radicais.
- Tu me deixa emocionada, interrompeu-me, e continuou a me dizer:
- Imagino teu corpo exuberante segurando meu um metro e sessenta e cinco centímetros, com meu corpo frágil e pele clara, um pouco sardenta, efeito do sol sobre o rosto.
- Marina! Novamente a interrompi. Enquanto me descreves o teu corpo, na minha imaginação já posso sentir teus seios pontudos, segurando um mamilo com meus dentes e acariciando o outro com a mão esquerda e com a mão direita seguro meu pênis quase chegando ao final da masturbação.

⁵¹ O “conto” *Romance de Internet* é da minha autoria e foi construído com a finalidade de tentar ilustrar o tema que vem sendo desenvolvido nesta altura do capítulo.

- Pára, Carlos! Disse-me, e então ela pediu que não ejaculasse ainda porque estava bem molhadinha. A sua timidez que sentira no primeiro dia, desaparecera agora quando ela começa a tomar a iniciativa e me pede para transar esta noite, já que o ambiente estava propício e nossos corpos estavam pegando fogo.
- Estou nua, de pernas abertas e tu imagina que me penetra enquanto eu coloco meu dedo no lugar de teu pênis: aperta o pênis com tua mão como se estivesse penetrando uma virgem esplendorosa. Continua que eu estou sentindo a respiração ofegante e os corpos suados se tocando e, ... ah, ah, ah, não agüento mais, estou tremendo.
- Eu também! Disse-lhe com ímpeto, – Minha Marina! Meu pau está firme e estou ejaculando neste instante, conseguimos chegar juntos, foi perfeito! Uns instantes de silêncio e Marina me disse:
- Carlos, foi maravilhoso, mas agora vou dormir.
- Boa noite! Respondi. Pensa em mim, Marina!

Depois de algumas semanas aperfeiçoando nossas transas virtuais, Marina me propôs que nos víssemos para tomarmos um sorvete, foi quando marcamos em um grande *shopping center* da cidade o nosso primeiro encontro. Eu queria terminar com aquele jogo em que eu era o jogador e Marina o meu brinquedo, mas mesmo sendo uma brincadeira, tinha grande curiosidade por conhecer essa pessoa com que passara muitas horas através da Internet. Cheguei no horário combinado e desejando saber quem era a imbecil que nas semanas anteriores me servira de brinquedo, mas não chegava ninguém com os traços descritos por Marina, somente havia a meu lado um mulato corpulento, de cabelo curto e uma pele com sinais de haver tido muita acne na adolescência, deveria estar beirando os 55 anos.

- Espera por alguém? Perguntei-lhe.
- Sim, respondeu, mas parece que me deixaram esperando.
- De novo o interroguei: qual é seu nome?
- João, disse-me.
- E o que você faz? Perguntei mais uma vez.
- Sou servidor Público e, Você? Perguntou-me.
- Sou Cláudia.
- Trabalha em que?
- Sou atendente de telemarketing.
- Tu é descendente de europeus? Perguntou João.
- Sim, de poloneses. O teu rosto não nega tuas origens.

Enquanto ele falava me lembrei que Marina utilizava freqüentemente o pronome Tu. Foi então quando percebi que havia sido brinquedo de alguém que me teve por seu objeto durante várias semanas. Não quis mais ficar naquele lugar e com uma desculpa me despedi e saímos em direções opostas. Eu, Claudia – ou Carlos –, sai para o norte e, ele, João – ou Marina –, para o sul. Romance virtual!

Romance virtual, sem presença e com a interferência da mídia, esconde, porém deixa o sujeito mais vulnerável e susceptível de se transformar em brinquedo manipulável pelo “outro” que não um “Tu”; sem relação porque não há presença e sem “Eu”, porque perco minha identidade assumindo ser “outro” no jogo da virtualidade. Nessa noção de encontro virtual, a concepção buberiana sai revitalizada numa perspectiva antropológica ao dar importância ao encontro humano

não mediatizado. Se o instante atual é plenamente presente, este somente se dá quando há encontro, relação e, estes elementos permanecem fixos quando ativados por diversos meios e é isso o que mostra Kundera em *A Ignorância*, já que o movimento da vida de quem está ausente é desconhecido e carente de importância para o “Tu” que permanece. “O Eu com o qual nenhum Tu está face – a – face presente em pessoa, tem só passado, e de forma alguma presente” (Buber: 1974, p. 14). A memória como permanência do passado, segundo Kundera, conduz à morte do sujeito que não está em presença e em relação, conforme descrito por Buber. As relações humanas presentes na obra de arte literária são complexas e para chegar a uma compreensão adequada das mesmas é preciso desconstruir os contextos relacionais para apreender a obra como uma realidade possível que é atualizada em cada leitura.

Afirmando, com Buber, que a obra de arte literária, como toda forma de expressão estética, encarna-se emergindo da presença, fora do tempo e do espaço, para as margens da existência, torna-se necessário perguntar sobre o fato da historicidade como componente fundamental da estrutura da obra literária. A história narra os fatos de uma existência passada, o que coloca o leitor diante de dados apresentados como permanência, somente que a permanência histórica não é mais a presença narrada, mas a fixação do espaço e do tempo no presente como presença de vida no passado e, com isso, infere-se que a função da história na obra literária é de credibilização, porém a relação “Eu – Tu” na obra literária depende da atualização feita por cada leitor na perspectiva da autonomia do próprio texto. As instituições são o *fora*, onde se está para toda sorte de finalidades e, os sentimentos são o *dentro*, onde se vive e se descansa das instituições: estas são um *fórum* complexo; aqueles um recinto fechado mais rico de variações.

O homem moderno aprendeu a dar muita importância a seus próprios sentimentos, sendo que somente aquele que conhece a relação e a presença do Tu, está apto a tomar uma decisão; quem toma uma decisão é livre, pois tem a capacidade de se apresentar diante da face (a própria ou a do Tu), estabelecendo a diferença que estabelece o espírito, Buber afirma que: “O espírito não está no Eu, mas entre o Eu e o Tu” (Buber: 1974, p. 46). Em épocas em que a vida é sã, a confiança se propaga a todo povo através de homens de espírito; todos, mesmo os mais tolos,

conheceram de alguma maneira, seja por natureza, ou um modo instintivo ou obscuro, o encontro, a presença; todos de algum modo pressentiram o Tu; agora o espírito é para eles a garantia (Cf. Buber: 1974, p 62). O conceito de Espírito de Época torna-se de fundamental relevância para o entendimento da noção de espírito que nos apresenta Buber, haja vista a percepção totalmente diversa da concepção de espírito no platonismo, no cristianismo e, ainda, no racionalismo; pois, o que se entendia até então por espírito é uma entidade autônoma que convive com outra instância ontológica que é o corpo, enquanto Buber nos mostra o espírito como um espaço entre duas instâncias de relação; esse lugar em que se dá a relação é apreendido por todos os sujeitos que compartilham a presença de um espaço e um tempo caracterizado como *espírito de época*.

Dentro do *Espírito de Época* “a consciência do Eu emerge com força crescente, até que, num dado momento, a ligação se desfaz e o próprio Eu se encontra, por um instante diante de si, separado, como se fosse um Tu, para tão logo retomar a posse de si e daí em diante, no seu estado de ser consciente entrar em relação” (Buber: 1974, p. 32). O “Tu” inato atua bem cedo, na necessidade de contato tátil e, em seguida, um contato visual com os outros entes. Falar de um Tu inato, de uma consciência do Eu, e da percepção do Outro (*alter*) significa estar diante da âncora fundamental da obra literária, já que esses elementos constituem o arcabouço sobre o qual se ergue toda linguagem estética. Todavia, esse arcabouço que segura a construção estética não pode prescindir das estruturas epistemológica e ética que fecham o tripé sem o qual a obra de arte literária não se sustentaria dentro da arte como uma forma de conhecer, diferente do saber da ciência e da filosofia. Com o anteriormente exposto, pode-se afirmar que Arte, Ciência e Filosofia são três modos diferentes de conhecimento, onde nenhum deles tem prevalência sobre os outros, mas, pelo contrário, firmam-se como expressões complementares do saber humano.

Os atos perceptivo, cognitivo e valorativo são atividades que ocorrem num mundo de aparências no ser que participa das mesmas por intermédio dos órgãos perceptivos e intelectivos. O fenomênico revela-se por meio de uma retirada da esfera das aparências que seria um afastar-se do mundo, o que seria a mesma coisa que fazer presente aquilo que de fato está ausente que é o que constitui o dom singular do espírito. Se a captação teórica e racional de um objeto se caracteriza pela atitude fria, neutra, e puramente observadora e alheia a qualquer emoção; e ainda tal

captação tem por consequência não deixar aflorar a visibilidade fenomenal dos momentos qualitativos da vida humana (Cf. Ingarden: 1965, p 41), pode-se entender que o autor antes citado coloca em planos diferentes o “afastar-se” estético, dos outros momentos da razão, deixando o fazer estético como mero ato contemplativo e alienante. O procedimento de retirada da esfera das aparências constitui uma técnica bastante utilizada na literatura nos chamados casos de “presença por ausência” que constituem atos de captação racional, sem que a contemplação seja um dado produto da alienação. O mecanismo de “presença por ausência” encontramos-lo, por exemplo, em *Ana Karenina*, de Leon Tolstói, em que a personagem que dá o nome à obra está presente até o final da mesma, embora a esposa do Senhor Karenin tenha morrido na primeira parte do livro.

O afastamento mental do homem em relação ao mundo fenomenal se apresenta para o pensamento como faculdade humana caracterizada pela invisibilidade. A *consciência – de – si* hegeliana se dá justamente através da retirada do Eu do mundo para posteriormente encontrar-se consigo mesmo. Para o judeu, Martin Buber, o espírito é resultado do encontro do Eu com o Isso ou com o Tu, mas de forma alguma este se encontra no Eu – Tu – Isso, senão na relação entre esses três elementos. O espírito buberiano aparece na retirada de Eu, do Tu e do Isso para um lugar comum invisível, mas demarcado pelo lugar comum dos três; em Hegel o espírito é capacidade de ir ao encontro do outro e; em Hannah Arendt esse espírito é uma faculdade humana do pensamento de operar no campo da invisibilidade.

Nesses três autores temos claramente uma mudança de percepção da noção de espírito, em que este não é mais a alma como entidade autônoma que desde Platão fundara o dualismo que passou pelos estóicos, o cristianismo, o racionalismo cartesiano e ainda persiste em nossos dias; mas a noção de *zeit-geist* – espírito de época, que passa a encarnar-se em todas as manifestações vitais, culturais e artísticas de um determinado tempo e lugar, sem a ligação do conceito de espírito com noções metafísicas, sendo que é essa a noção de espírito que será utilizada na estrutura da obra de arte literária: Espírito é relação do Eu – Tu – Outro em um espaço e tempo delimitados. Para pensar em alguém é preciso afastar-se da presença desse alguém, uma vez que ao estar diante do objeto de pensamento não se pode pensar nele, já que o pensamento implica sempre lembrança; ou seja, o pensar seria “um re-pensar”, que resulta na questão de ter que parar e pensar.

Na estrutura da obra de arte literária torna-se necessário desconstruir o Eu – Tu – Outro para tornar possível o processo reificador do sujeito que, da alienação, deverá partir em direção à tomada de consciência – de – si, da forma mais plena possível. Sendo assim, e tendo a compreensão da obra de arte literária como elemento complexo chega-se à compreensão de que o arcabouço em que se ancora o universo literário está constituído pelo tripé estético, epistemológico e ético que fora desenvolvido nos capítulos anteriores. A análise da complexidade literária apontou a necessidade de buscar os diversos elementos que permitissem entender a obra de arte literária em suas mais variadas possibilidades de sentidos, sendo que por intermédio do processo de desconstrução do discurso literária é possível reerguer-lhe sua unidade depois de passar por processos de alienação. Este capítulo teve por finalidade dar um fechamento momentâneo ao trabalho aqui apresentado, na esperança que ele possa gerar antíteses que conduzam à produção de novas teses significativas.

CONCLUSÃO

Os diversos aspectos desenvolvidos ao longo das páginas que integram este trabalho, no intuito de provar a tese segundo a qual a obra de arte literária alicerça-se no tripé constituído pela estética, a epistemologia e a ética, permitem-nos firmar algumas inferências que sustentam a nossa tese da tríade fundante da obra de arte literária. As inferências aqui expostas contêm ponderações que ajudam no fechamento momentâneo de uma tese que se espera gere muitas antíteses que permitam avançar em direção a sínteses significativas para a ciência literária.

A primeira verificação que parece pouco passível de contestação diz respeito à natureza da obra de arte literária, e ao fato desta ser constituída geneticamente por diversos elementos que são essenciais para definir os modos de existência da obra literária. O discurso literário essencialmente é “uno” e múltiplo, diz tudo e não diz nada, é o que está escrito e não é tudo o que definem os traços da escrita, é liso e superficial e profundo e intrincado, direto e cheio de labirintos, ou seja, o texto literário é e não é, fato que poderia definir o fenômeno literário como indecifrável, ambíguo e incoerente.

O estado aparentemente ambíguo e incoerente do fato literário o coloca na condição de uma existência plural, juntamente com as diversas perspectivas de análise, sem se confundir com elas; a necessária combinação de forma e conteúdo; a interpolação de espaços e tempos fixos e simultaneamente indefinidos; assim como a interdependência dos elementos básicos para a existência literária que são o autor, o texto e o leitor, já que sem o primeiro não há o segundo, sem texto não há leitor e sem este não há obra. Dessas e outras condições da obra de arte literária podemos afirmar que a natureza desta é complexa no sentido de possuir diversos elementos interagindo de modo simultâneo.

Os elementos caracterizadores da natureza complexa da obra literária, antes mencionados, encontram-se em um plano da apreensão e análise racional da constituição do fato literário. Esses elementos giram em torno a obras já constituídas que servem de modelo para que escolas literárias e até, sistemas políticos e ideológicos definam o modo de existência e formas de apreensão da obra. Os elementos que tornam o fenômeno literário complexo podem, e de fato são

analisados um a um e a obra pode sobreviver com caracterizações ora sincrônicas, ora diacrônicas; com perspectivas de análise estilísticas, sociológicas, políticas etc.; com interpretações sejam fundadas na biografia do autor, sejam ancoradas em descrições historiográficas ou outras características que lhe sejam atribuídas.

Dos elementos já mencionados e que servem para a apreensão da obra literária, nenhum deles consegue definir-se como base genética do processo de criação e existência da obra literária. A indefinição de pilares estruturantes do fato literário permite-nos acrescentar à natureza complexa deste, outra complexidade, esta não ligada à apreensão e análise, mas à constituição genética do fenômeno literário e que se define como a tríade constituída pela estética, epistemologia e ética em que se alicerça a obra de arte literária.

O plano da apreensão e análise racional do fato literário constitui um processo fundamental para a compreensão do fazer artístico, mas é um paradigma cujo curso já está traçado e segue os rumos que a evolução histórica vai-lhe apresentando. A afirmação anterior justifica a passagem para o plano da constituição genética da criação e recepção da obra literária, já que esse plano precisa ser desenvolvido para que possa haver uma abertura maior na compreensão do fenômeno literário como uma totalidade, e por isso, entendemos que a estética constitui um dos pilares em que se apóia a obra literária. No entanto, a estética deve ser despida de pré-conceitos e pré-compreensões que a conduziram ao longo dos séculos a uma existência “inferior” e banalizada por receber a atribuição de lidar com objetos de lazer, vazios de qualquer capacidade cognitiva e sem utilidade “prática” para a sociedade.

Para despir a estética das pré-compreensões geradas por uma tradição secular que a coloca como atividade inútil, torna-se necessário invalidar a noção de estética como “ciência do belo” e sua concomitante compreensão da mesma como mera atividade lúdica, produto de uma sensibilidade cuja inspiração somente alcança alguns possuidores de uma “aura” especial. Eliminando essa noção de estética, pode-se reconceituar a mesma, dando-lhe novo sentido, abrangência e valor. A estética passa a ser vista como um saber que juntamente com a filosofia e a ciência integra as três ordens possíveis de apreensão do mundo. A estética, assim, começa

a ser definida como um saber ontológico que desvenda o universo perceptível pelo homem utilizando, para isso, linguagens que nem a ciência nem a filosofia conseguem apreender.

A estética nessa nova perspectiva constitui um dos pilares integrantes do tripé em que se alicerça a obra literária porque esta é construída mediante recursos lingüísticos e semânticos que, embora dialogando com a ciência e a filosofia, não se confunde com essas ordens de saber. Os fatos descritos no discurso literário são estéticos porque expõem um conhecimento da realidade (ontológico) supra-temporal e inespacial em que os agentes da ação não são sujeitos singulares definidos no espaço e tempo, mas se tornam “conceitos” caracterizadores da natureza humana. A realidade literária não sendo histórica, embora haja elementos históricos que ajudam na sua composição, torna-se dado ontológico intemporal e inespacial, pelo que se caracteriza como sendo de base estética.

A obra literária sendo estética carrega saberes que lhe são inerentes e fazem parte do arcabouço de conhecimentos acumulados pela sociedade. A epistemologia como base da obra literária não quer definir os processos cognitivos básicos que são objeto da psicologia; igualmente, não pretende estabelecer teorias sobre a aquisição do conhecimento e a natureza do mesmo, pois esta é tarefa da filosofia. A epistemologia que sustenta o discurso literário sem negar os níveis epistêmicos da filosofia e da psicologia encontra-se em outro patamar de exploração fenomênica do mundo, não fixando verdades absolutas nem unívocas.

O saber literário transcende a univocidade do fato sincrônico e consegue redefinir-se em cada espaço e tempo. A linguagem que não se esgota nos sujeitos que a utilizam, realiza-se no espírito, enquanto relação, que é depositário dos saberes expressos por atos de linguagem. Onde há conhecimento há linguagem e vice-versa, sendo que a linguagem artística por ser estética é expressão de saberes ontológicos não comunicáveis em outras linguagens, e simultaneamente transmite conhecimentos que circulam nas esferas sociais que lhe servem como elementos credibilizadores. A criação e recriação da obra literária acompanham os diversos níveis de conhecimento sejam estes passados, presentes ou possíveis dentro das expectativas de evolução previstas pela razão humana.

A escrita constitui uma expressão da necessidade de comunicação do ser humano, sendo que quem escreve o faz partindo de referências específicas e visando alcançar alguém que é seu destinatário, o qual pode ser real ou virtual. Aquilo que se comunica constitui um conjunto de saberes, mesmo que estes se caracterizem como conhecer o próprio estado interior (sentimentos), e para comunicar é preciso fazer a escolha da forma e do conteúdo que se pretendem enunciar, fato que envolve uma tomada de decisão. A decisão é um ato interior inviolável mesmo que não chegue a ser executado ou que a intenção do emissor seja manipulada pelo receptor ou pelos usuários do canal de comunicação. O que se expressa carrega a força de uma intencionalidade que nunca é inocente, e por isso, o agir manifesto pelo autor, pelo leitor e pelas personagens constitui ação de atos valorativos.

A ética enquanto base genética da obra literária não remete a normas jurídicas ou ideológicas, nem a preceitos de natureza moral ou religiosa. Não fixa princípios de ação, nem impõe ou condena modos de agir. A ética como pilar fundante do discurso literário é a manifestação de uma força interior que define a busca de um “bem em si mesmo”. A busca desse “bem” exige que as concepções de valor atribuídas, na obra e por intermédio da obra, não sejam julgadas segundo preceitos particulares, mas torna necessário que sejam vistas como ações de sentido aberto que expressam o que vem do mais íntimo do ser humano.

A ética do discurso não julga certo ou errado, não condena nem impõe normas. A ética do discurso literário é o caminho que norteia as tomadas de decisão e define a intencionalidade da ação comunicativa porque se funda num ato interior, porém não determinado por subjetividades singulares. A obra literária alicerça-se num pilar ético porque seu discurso é resultante de uma decisão intencional que vem do interior do agente e do destinatário, e emerge como manifestação e busca de expressão do “bem”, mesmo que para isso se utilizem caminhos antitéticos como o “sim” pelo “não”, o “presente” pelo “ausente” etc.

A obra literária, por ser um fenômeno complexo, precisa ser desconstruída, e nesse processo, esta revela a multiplicidade de elementos que a caracterizam, sendo que, na reconstituição da mesma, torna-se possível reificar seus sentidos alienados, ora

pela incapacidade de entendimento decorrente da condição histórica ora pela apropriação limitada de sentidos atribuída à obra por parte de seus receptores e, ainda, do próprio autor. Desconstruir e reconstruir, não uma obra, mas generalizar esse procedimento para todo o fenômeno literário permite-nos afirmar que a obra de arte literária alicerça-se no tripé constituído pela Estética, Epistemologia e Ética.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Teórica de Apoio:

Teoria e Crítica Literária:

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*; (Trad. francesa). 2 ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Estética da Criação Verbal*; (Trad. do russo de Paulo Bezerra). 4 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*; (Trad. do russo de Aurora Fornoni). São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*; (Trad. Albin E. Beau). 3 ed., Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1965.

JAMESON, Frederic. *Marxismo e forma: Teorias dialéticas da literatura no século XX* (Adorno, Benjamin, Bloch, Lukacs, Marcuse, Sartre). São Paulo: Perspectiva, 1985.

KOTHE, Flávio René. *Literatura e Sistemas Intersemióticos*. São Paulo: Cortez, 1981.

MARTINS, Manuel Frias. *Em Teoria: a literatura*. Porto: AMBAR, 2003.

MASSAUD, Moisés. *A criação literária - prosa 1*. 15 ed., São Paulo: Cultrix, 1967.

_____. *História da Literatura Brasileira*. 5 ed., São Paulo: Cultrix, 2001. (Volumes I e II).

_____. *A literatura Portuguesa através dos textos*. 29 ed., São Paulo: Cultrix, 2004.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*; (Trad. do russo de Jasna Paravich). Rio de Janeiro: Forense, 1984.

POULET, Georges (Org.). *Los caminos actuales de la crítica*. Barcelona: Planeta, 1969.

QUEIRÓS, Júnior Teófilo de. *Preconceito de cor e a mulata na literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1975.

ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1988. (Tomo I)

SARTRE, Jean Paul. *O que é a literatura?*, São Paulo: Ática, 1989.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8 ed., Coimbra: Alucedina, 1996.

TAVARES, Hênio. *Teoria da Literatura*. 6 ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*; (Trad. de Leyla Perrone-Moisés). São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VICTOR HUGO. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

WELLEK, René. *Teoría Literaria*. 3 ed., Madrid, Gredos, 1962.

WELLMER, Albrecht, *La dialéctica de modernidad y postmodernidad*. In. *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza editorial, 1988.

Literatura e Estética:

ADORNO, Theodor. *Sartre e Brecht, engajamento na literatura*, in.. *Cadernos de Opinião* Nº 2, Rio de Janeiro, 1975.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Poética*; (Trad. de Baby Abrão). São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *escritos sobre arte*; (Trad. de Plínio Augusto Coelho). São Paulo: Imaginário, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura*. São Paulo: Cultrix, 1977.

_____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*; (Trad. de Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

DERRIDÁ, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

FÁVERO, Leonor Lopes. *As concepções lingüísticas no século XIX: a gramática no Brasil*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006.

HEGEL, Friedrich. *Poética*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

- _____. *Estética*. São Paulo: Abril Cultural, 1974.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Nova Fronteira, 1988.
- LOTMAN, Jurij M. *La struttura del texto poético*; (Traduzione dal russo di Eridano Bazzarelli, Erika Klein, Gabriella Schiaffino). Milano: Mursia, 1976.
- LUKÁCS, Georg. *La Teoría de la novela*. Buenos Aires: Grijalbo, 1975.
- MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris: François Maspero, 1974.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Gêneros textuais: configuração, dinamicidade e circulação*, In. KARWOSKI, Acir; GAYDECZKA, Beatriz; BRITO, Karim (Organizadores). *Gêneros textuais: reflexões e ensino*. União da Vitória, PR: Kaygangue, 2005.
- _____. *Gêneros textuais: definição e funcionalidade*, In. DIONÍCIO, Ângela Paiva, MACHADO, Anna, BEZERRA, Maria Auxiliadora (Organizadoras). *Gêneros Textuais & Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002.
- _____. *Produção Textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola, 2008.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- MEDINA, José. *Linguagem: conceitos-chave em filosofia*; (Trad. de Fernando da Rocha). Porto Alegre: Artmed, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *L' Origine de la Tragédie*. Paris: Mercure de France, s.d. (a)
- ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*; (Trad. de Ricardo Araújo). São Paulo: Cortez, 2002.
- PAIVA, Rita de Cássia. *Gaston Bachelard: a imaginação na ciência, na poética e na sociologia*. São Paulo: Fapesp, 2005.
- PLATÃO. *A República*; (Trad. de Enrico Corvisieri). São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____. *Diálogos – O Banquete*; (Trad. de José Cavalcante de Souza). 4 ed., São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a origem das línguas*; (Trad. de Lourdes Santos). São Paulo: Nova Cultura, 1999.
- SAPIR, Edward, *A linguagem: introdução ao estudo da fala*, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954.
- SCHELLING, Friedrich. *Filosofía del arte*. Buenos Aires: Nova, 1949.

_____. *Cartas sobre educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.

_____. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Hucitec, 1964.

SWALES, John, *Genre Analysis: English in academic and research settings*, Great Britain: Cambridge University Press, 1990.

Literatura e Epistemologia:

ADORNO, T., & HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. 2 ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ANDLER, Daniel. *Filosofia da Ciência I*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

ANSELMO, Santo. *O gramático*. São Paulo: abril cultural, 1973. - (Os pensadores).

AUSTIN. *Sentido e Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BACHELARD, Gastón. *A epistemologia*. Rio de Janeiro: Edições 70, s.d.

BACON, Francis. *Novum Organum*, São Paulo: Nova Cultura, 1991.

CASSIRER, Erns. *A filosofia das formas simbólicas (I a linguagem)*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CHOMSKY, Noam. *Reflexões sobre a linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1980.

FOUCAULT Michel. *A arqueologia do saber*. 3 ed., Rio de Janeiro: Forense, 1987.

FREGE, G., "Sobre o sentido e a referência", In. *Lógica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Cultrix, 1978.

GADAMER, Hans. G. *Verdade e Método*. Petrópolis: Vozes, 1998.

HEGEL, Friedrich. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Verdade: a questão fundamental da filosofia; da essência da verdade*; (Trad. de Emmanuel C. Leão). Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora universitária São Francisco, 2007.

HJELMSLEV, Louis. *Ensaio lingüísticos*; (Trad. Antônio de Pádua Danesi). São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*; (Trad. J. Teixeira Netto). São Paulo: Perspectiva, 2006.

HUME, David. *Investigações acerca do entendimento humano*. 5 ed., São Paulo: Nova Cultura, 1992. – (Os pensadores)

KRISTEVA, Julia. *Langages: Épistémologie de la linguistique*. Paris: Didier/Larousse, 1971.

LYONS, John. *Linguagem e Lingüística: uma introdução*; (Trad. Marilda Winkler). Rio de Janeiro: LTC, 1987.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*; (Trad. de Pietro Nasseti). São Paulo: Martin Claret, 2002.

NORRIS, Christopher. *Epistemologia: conceitos-chaves em filosofia*; (Trad. de Felipe Rangel). Porto Alegre: Artmed, 2007.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, s.d.

PLATÃO, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Goulbenkian, 1987.

RODRÍGUEZ, Vicente Muñiz. *Introducción a la filosofía del lenguaje: problemas ontológicos*. Barcelona, Antropos, 1989.

RUSSEL, Bertrand. *Ensaio escolhidos*. São Paulo: Nova Cultura, 1978. (Os Pensadores).

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 22 ed., São Paulo: Cultrix, 2000.

SEARLE, John. *Intencionalidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

STRAWSON, Peter. "Sobre referir", In., *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultura, 1980.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*; (Trad. de Jose Carlos Bruni). 5 ed., São Paulo: nova cultura, 1991.

Literatura e Ética:

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômacos*; (Trad. de Mário da Gama Kury). 4 ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

BAKHTINE, Mikhail. *A cultura popular na Idade média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Hucitec/ Editora Universidade de Brasília, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso*. 2 ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BLONDEL, Maurice. *L'Action: Le problème des causes secondes et le pur agir*. Paris: Presses Universitaires, 1949.

_____. *L'Action: essai d'une critique de La vie et d'une science de La pratique*. Paris : Presses Universitaires, 1950.

BOUVERESSE, Jacques. *O futuro da filosofia: o filósofo entre os autófalos*; (Trad. de Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Atlântica, 2005.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. Petrópolis: Vozes, 1998.

- DIDEROT. *O sobrinho de Rameau*. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. 2 ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*; (Trad. de Salma Tannus Muchail). 8 ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- HEGEL, Friedrich. *Estética: o belo artístico ou o ideal*. 3ª ed., Lisboa: Guimarães, 1983.
- HERRERO, Javier. *Ética do discurso*, In. OLIVEIRA, Manfredo de (Org.). *Correntes fundamentais de ética contemporânea*. 2 ed., Petrópolis: Vozes, 2001.
- _____. *O problema da aplicação histórica da ética do discurso*, In. SIEBENEICHLER, Flávio Beno (Org.). *Direito, Moral, Política e Religião nas sociedades pluralistas: entre Apel e Habermas*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2006.
- HUME, David. *Ensaio morais, políticos e literários*; (Trad. de João Paulo Gomes). 5 ed., São Paulo: Nova Cultura, 1992. – (Os pensadores)
- KAISER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de. *Ensaio*; (Trad. de Sérgio Milliet). 2 ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdade e mentira no Sentido extra-moral*. São Paulo: Nova Cultura, 1991.
- _____. *La généalogie de la morale*. Paris: Mercure de France, s.d. (b)
- _____. *Para além do bem e do mal*; (Trad. de Alex Marins). São Paulo: Martin Claret, 2007.
- PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 2003.
- SAID, Edward, *Orientalismo*, São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*; (Trad. de Constança Marcondes). Campinas: Papyrus, 1994. (tomo I)
- SMITH, Adam. *Teoría de los sentimientos Morales*; (Trad. De Edmundo O’Gorman). 2 ed., México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- VATTIMO, Gianni. *Para além da interpretação: o significado da hermenêutica para a filosofia*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

Obras Literárias:

- ALEMÁN, Mateo. *Gusmán de alfarache*. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*; (Trad. de Fábio Alberti). São Paulo: Nova Cultura, 2003.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. 3 ed., São Paulo: FTD, 1996.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 6 ed., São Paulo: Martins, 1970.
- ANÓNIMO. *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Santillana, 1994.
- APULEIO. *El asno de oro*. Madrid: Espasa Calpe, 1968.
- ARISTÓFANES. *Os cavaleiros*; (Trad. de Maria de Fátima de Sousa). Brasília: Edunb, 2000.
- ASSIS Machado de. *O Alienista*. São Paulo: FTD, 1994.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 17 ed. São Paulo: Ática, 1991.
- _____. *Dom Casmurro*. 24 ed., São Paulo: Ática, 1991.
- AZEVEDO, Aluísio. *O cortiço*. 22 ed., São Paulo: Ática, 1990.
- _____. *O mulato*. São Paulo: Moderna, 1994.
- BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. 8 ed., São Paulo: Ática, 1991.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decamerão*; (Trad. Torrieri Guimarães). 2 ed., São Paulo: Abril Cultural, 1971.
- CALVINO, Ítalo. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Nondadori, 1994.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. Rio de Janeiro: Olivé, s.d.
- _____. *A normalista*. São Paulo: FTD, 1994.
- CAMUS, Albert; (Trad. de Valerie Rumjanek Chaves). *A Peste*. Rio de Janeiro: Record, s.d.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de perdição*. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. 15 ed., Barcelona: Editorial Juventud, 2000.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. 2. ed., São Paulo: Ática, 2000.
- CASTRO, Eugenio Diaz. *Manuela*. Medellín: Bedout, s.d.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázovi*; (Trad. de Natália Nunes e Oscar Mendes). São Paulo: Círculo do Livro, 1995.

- DOURADO, Autran. *Ópera dos mortos*. 12 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary*; (Trad. de Erico Corvisieri). São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A Escrava Isaura*. 3 ed., São Paulo: FTD, 1996.
- KAFKA, Franz. *O Castelo*; (Trad. de Modesto Carone). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*; (Trad. de Teresa B. Carvalho). São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- _____. *A brincadeira*, (Trad. de Teresa B. Carvalho). São Paulo: Círculo do Livro, 1967.
- _____. *Risíveis Amores*. 11 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *A imortalidade*; (Trad. de Teresa B. Carvalho). 4 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família: contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MALRAUX, André. *A Condição Humana*; (Trad. de Jorge de Sena). São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*; (Trad. de Eliane Zagury). 32 ed., Rio de Janeiro: Record, s.d.
- MORAVIA, Alberto. *Gli indifferenti*. Milano: Bompiani, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. São Paulo: FTD, 1992. – (Coleção grandes leituras)
- PETRÔNIO. *Satiricon*. 3 ed., Milano: Editrice Mursia & C., 1969.
- QUEIRÓS, Eça de. *O crime do padre Amaro*. 15 ed., São Paulo: Ática, 2002
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19 ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SABINO, Fernando. *O grande mentecapto*. 53 ed., Rio de Janeiro: Record, 1998.
- SÓFOCLES. *Édipo Rei*; (Trad. de Jean Melville). São Paulo: Martins Claret, 2008.
- TOLSTÓI, Lévl Nicoláievitch. *Ana Karenina*; (Trad. de João Gaspar Simões). São Paulo: Abril Cultural, 1982 – v.1-2.
- UNAMUNO, Miguel de. *El Otro*. 2 ed., Madrid: Espasa – Calpe, 1963.
- VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: FTD, 1997.

Bibliografia Complementar:

- ABELARDO, Pedro. *Lógica para principiantes*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.
- ANSELMO, Santo. *Monólogo*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. - (Os pensadores).
_____. *A verdade*. São Paulo: Abril Cultural, 1973. - (Os pensadores).
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. 10 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
_____. *La poétique Dostoievski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiótica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
_____, *Elementos de Semiologia*; (Trad. Izidoro Blikstein). 15 ed., São Paulo: Cultrix, 2003.
- BLEICHER, Josef. *Hermenêutica Contemporânea*. Lisboa: Edições 70, s.d.
- BONFIM, Manuel. *América Latina: males de origem*. 4 ed., Rio de Janeiro: Top Books, 1993.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
_____. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Edusp, 1996.
- COPI, Irving. *Introdução à lógica*. São Paulo: Mestre, 1981.
- DEL PRIORE, Marry. "Como tudo começou". In *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005, pp. 231-311.
_____. (Org.). 8 ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- DESCARTES, René. *Discurso do Método*; (Trad. de Pietro Nassetti). São Paulo: Martins Claret, 2008.
- DIÓGENES LAËRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*; (Trad. de Mário da Gama Kury). 2 ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1977.
- DUBOIS, Jean. *Dicionário de Lingüística*. 8 ed., São Paulo: Cultrix, 2001.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*; (Trad. Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FARIA, Erenesto. *Dicionário escolar latino-português*. 6 ed., Rio de Janeiro: FAE, 1991

FERREIRA, João. *A questão do pré-modernismo na literatura portuguesa*. Brasília: Núcleo de Estudos Portugueses/UnB, 1996.

_____. *Reaprender a olhar*. Rio de Janeiro: t.mais.oito, 2007.

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade paulista*. São Paulo: Edusp, 1968.

FOUCAULT Michel. *A ordem do discurso*; (Trad. de Laura Fraga). São Paulo: Loyola, 1996.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. 34 ed., Rio de Janeiro: Record, 1998.

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim*. (Tradução do polonês: Henryk Siewierski). São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico sobre a modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Campinas: Papirus, 1996.

HIRSCHBERGER, Johannes. *Breve historia de la Filosofía*; (Traducción de Alejandro Ros). 11 ed. Barcelona: Herder, 1988.

HOBBS, Thomas. *Leviatã*; (Trad. de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza). São Paulo: Nova Cultura, 1999.

INGRAM, David. *Habermas e a dialética da razão*. Brasília: Edunb, 1993.

KOTHE, Flávio René. *O herói*. 2 ed., São Paulo: Ática, 1987.

_____. *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.

MACHIAVELLI, Niccolò. *O príncipe e dez cartas*; (Trad. Sérgio Bath). 3 ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MARCUSE, Herbert. *El hombre unidimensional*. 2 ed., Barcelona: Seix Barral, 1969.

MARX, Karl. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

MORIN, Edgar. *A necessidade de um pensamento complexo*. In. MENDES, Cândido (Org.). *Representação e Complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

PINTO, Edith Pimentel. *A gramatiquinha de Mário de Andrade: texto e contexto*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

PLATÃO. *Fédon*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*; (Trad. de Marina Appenzeller). Campinas: Papirus, 1995. (tomo II)

ROUGEMONT, Denis. *História do amor no ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2007.

ROUSSEAU, Jean Jacques. *O contrato social*; (Trad. de Antônio Machado). 5 ed., São Paulo: Edições e publicações Brasil, 1958.

SIMON, Josef. *Filosofia da linguagem*. Rio de Janeiro: edições 70, 1981.

STEIN, Ernildo. *Seis estudos sobre "Ser e Tempo" (Martin Heidegger)*. 2 ed., Petrópolis: Vozes, 1990.

UNAMUNO, Miguel de. *Soliloquios y conversaciones*. 5 ed., Madrid: Espasa – Calpe, 1961 – Malhumorismo pp. 67/73.

VARGA, Andrew. *Bioética: principais problemas*; (Trad. de Alfonso LLano Escobar, s.j.). Bogotá: Paulinas, 1988.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ZIMMERMANN, Roque. *América Latina – O não-ser*. São Paulo: Vozes, 1986.