

rapsódia
rapsódia
almanaque de filosofia e arte

11

RAPSÓDIA

ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Publicação do Departamento de Filosofia da USP

n° II – 2017 – ISSN 1519.6453 – publicação Anual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

REITOR: Marco Antonio Zago

VICE-REITOR: Vahan Agopyan

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DIRETOR: Maria Arminda do Nascimento Arruda

VICE-DIRETOR: Paulo Martins

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

CHEFE: Luís Sergio Repa

VICE-CHEFE: Oliver Tolle

EDITORES RESPONSÁVEIS: Oliver Tolle, Pedro Fernandes Galé, Pedro Franceschini

COMISSÃO EXECUTIVA: Marco Aurélio Werle, Márcio Suzuki, Ricardo Fabbrini

REVISÃO: Gustavo Guimarães

WEBDESIGN: Susan Thiery Satake

ILUSTRAÇÕES: José Hansen

CONSELHO EDITORIAL: Ana Portich, José Carlos Estêvão, Márcio Suzuki, Marco Aurélio Werle, Maria das Graças de Souza, Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola, Mário Videira, Milton Meira do Nascimento, Olgária Chaim Féres Matos, Oliver Tolle, Pedro Paulo Pimenta, Raquel de Almeida Prado, Ricardo Fabbrini, Roberto Bolzani Filho, Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, Victor Knoll, Yanet Aguilera, Luís Fernandes dos Santos Nascimento

RAPSÓDIA - ALMANAQUE DE FILOSOFIA E ARTE

Departamento de Filosofia – FFLCH – Universidade de São Paulo

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315, sala 1007

CEP 05508-900 São Paulo SP Brasil

Tel./Fax: (0xx11) 3091-3761 Fax (0xx11) 3031-2431

www.ffiich.usp.br/df/rapsodia

e-mail: rapsodia@usp.br

Sumário

História literária no Brasil: elementos de filosofia do espírito na invenção da literatura brasileira <i>Ricardo Martins Valle</i>	5
Prefácio ao <i>Le Philosophe et ses pauvres</i> <i>Jacques Rancière</i>	33
Colheres, portas, ruas e pessoas como remetentes e destinatários: Estética e seus diversos locais de normatividade <i>Monique Roelofs</i>	44
Motivos pictóricos <i>Iuri Pereira</i>	78
Autenticidade: “Tornar-se o que se é” e/ou O chamado de Deus <i>Bruce Ward</i>	83
Grafismos <i>José Hansen</i>	136
A Religião na <i>Fenomenologia do espírito</i> de Hegel ou a soberania do pós-kantismo entre Schelling e Hegel <i>Paulo Roberto Pinheiro da Silva</i>	143

O Clássico em Goethe e Schiller <i>André Alves de Carvalho</i>	155
A equivocidade da crítica <i>Rachel Costa</i>	172
Herbert Marcuse e o Brasil <i>Adriano Marcos de Menezes</i>	184
A interface “Filosofia” e “Literatura” a partir do romance filosófico <i>O ingênuo</i> de Voltaire <i>Danjone Regina Meira</i>	196
A arte e o mal em <i>Doutor Fausto</i> : prenúncios dialéticos na obra de Thomas Mann <i>Rodney Ferreira</i>	220
Do direito à literatura ao direito a narrar-se <i>Leonardo Canuto de Barros</i>	234

História literária no Brasil: elementos de filosofia do espírito na invenção da literatura brasileira

RICARDO MARTINS VALLE

Os criadores, em princípio, foram povos, e só mais tarde, indivíduos. Na verdade, os indivíduos são a mais recente das criações.

NIETZSCHE, 2002, 46

I. Proposição e perspectivas

A disciplina de história da literatura e suas subdivisões em literaturas nacionais são invenções tão recentes quanto os discursos da identidade subjetiva e da identidade nacional. Trata-se de regimes ou constituições discursivos que, desde o idealismo alemão, em particular, e desde o romantismo europeu, em geral, passaram a destacar o caráter criador desse e daquele povo privilegiado, bem como desse e daquele homem de gênio. Desde então, práticas letradas de uma constituição social pós-revolucionária escrevem a história da humanidade, identificada e mesmo confundida com a história do ocidente, por meio de ápices

civilizacionais de séculos iluminados, pinçados no passado segundo critérios e projetos de outros presentes, e por meio de sumidades individuais que, na perspectiva dos mesmos projetos de escrita da história, teriam significado “sínteses”, “rupturas”, “inovações”, “avanços”, “originalidades” dignas da memória dos tempos modernos.

Uma boa parte dos fundamentos teóricos desse novo regime de valores remonta ao pensamento alemão do final do século XVIII e o ambiente propício à sua generalização e sua diluição em outras escritas da história remete a condições dadas pelas revoluções sociais mundializadas sobretudo a partir do início do século XIX, entre as quais os romantismos e seu discurso de individuação e autonomia. Com efeito, os princípios que regem as novas categorias interpretativas da história que se generalizariam na passagem entre esses dois séculos e que hoje constituem o senso comum acerca desse recém constituído campo de saber estão radicados na universalização de uma epistemologia fundada nas categorias do *sujeito* e pressupõem a perspectiva teleológica da filosofia da história segundo etapas de desenvolvimento do espírito humano concatenados em função do presente.

No bojo da constituição jurídica da unidade civil da pessoa particular, fundada no princípio da autonomia do *sujeito*, e da constituição política das unidades estatais, fundadas no conceito de *povo*, ou *nação*, a assimilação no senso comum desses novos princípios de verdade – dessas novas doutrinas da alma e desses novos providencialismos na história – transcorreu paralelamente à invenção literária do indivíduo e das identidades nacionais, desde o declínio das monarquias absolutistas e dos sistemas de *privilegia* aristocráticos do antigo regime.

2. Categorias teleológicas da história literária

Desde o início do século XIX, as histórias literárias, divididas pelo critério do nacional, foram escritas como uma teleologia das manifestações particulares de um universal pressuposto. O produto de práticas letradas antigas, fundadas em tradições de doutrinas de artes, foram lidas como o progresso coerente de um mesmo ser, informe em formação, a atravessar diversas mas consequentes etapas na constituição de nacionalidades particulares do espírito que, aqui ou acolá, se dariam a conhecer a si mesmas pela arte do gênio, seja como brasilidade

ou como germanidade, seja como espírito do povo russo ou do povo argentino. Construiu-se discursivamente o próprio percurso particular dessas identidades como participação nos movimentos gerais do espírito humano, rumo ao *télos* histórico da condição de sujeito consciente-de-si, partícipe do espírito universal do mundo, como se formulava em Hegel e nos hegelianos, cuja leitura chegava ao Brasil no século XIX de forma indireta e assistemática, sobretudo por meio de leituras de obras de círculos francófonos, como o da Madame De Staël.

Uma das categorias de mais amplas consequências na construção e aplicação do discurso ideológico da cultura brasileira é o princípio de *Bildung*, cuja romanização cristalizou-se na tradução *formação*, moeda corrente desde a segunda metade do século XIX no Brasil, para designar tanto a constituição subjetiva dos indivíduos no processo educacional que lhes dá identidade no interior da sociabilidade que os delimita, quanto a constituição nacional dos países no interior do processo histórico mais amplo que define seu papel na consonância do concerto das nações. Preocupadas com os meios e fins de processos naturalizados como certos e necessários, as ciências do espírito (*Geisteswissenschaft*) foram gestadas no século XVIII e se desenvolveram ao longo do século XIX justamente na interface dessas duas acepções da categoria *formação*, individual e coletiva: processo de constituição de sujeitos e de povos, os quais, no presente, pensam ser ambos o resumo da ópera da história do mundo vigente, razão pela qual tanto os grandes sujeitos como os grandes povos ao atingirem o cume de seu processo de formação cultural seriam identificados com o sentido máximo e a máxima potencialidade do espírito humano em seu tempo.

Resultado de um processo de *formação* (ou *configuração*), compreendido pela série concatenada de atos discursivos significativos e relevantes para a constituição da ideia de nacionalidade, a *forma* (ou *figura*), adquirida pelo espírito nacional, ou por adquirir, é definida atual ou projetivamente como o *télos* presente ou futuro de sua história. A aquisição dessa imagem da nacionalidade deve-se ao gradativo reconhecimento de exigências implícitas no processo de formação cultural (*Ausbildung*) às quais todos estão sujeitos mas apenas alguns são plenamente sensíveis ou atentos ao processo em que estão inseridos, justamente aqueles indivíduos que, por melhor expressarem o sentimento de seu povo, por revelarem estar em consonância com o estado atual da comunidade universal do mundo – comunidade

confundida com a península europeia e suas ramificações mundializadas pela guerra e pelas letras –, enfim, indivíduos que, por tudo isso, podem ser justamente chamados *Sujeito*, com “s” maiúsculo, emancipado da condição de mero objeto de exame e conhecimento, ser individual que ascende à universalidade do espírito por dom extraordinário de uma inclinação natural levada a cabo com a obstinação de um calvinista laico.

Interpretando a superação do movimento arcádico pelo romantismo como o ponto de inflexão entre as duas *etapas* (ou *Zustände*) decisivas no processo formativo da civilização brasileira, escreve Cândido na sua *Formação da literatura brasileira*:

Nesse processo verificamos o intuito de praticar a literatura, utilizando-a ao modo de um recurso de valorização do país – quer no ato de fazer aqui o que se fazia na Europa culta, quer exprimindo a realidade local. (...) O movimento ideologicamente muito coerente da nossa formação literária se viu fraturado a certa altura, no tocante à expressão, surgindo novos gêneros, novas concepções formais; e, no tocante aos temas, a disposição para exprimir outros aspectos da realidade, tanto individual quanto social e natural. (...) Seria impossível guardar as vantagens do universalismo e do equilíbrio clássico, sem asfixiar ao mesmo tempo a manifestação do espírito novo na pátria nova. Graças ao Romantismo, a nossa literatura pôde se adequar ao presente. (Cândido, 1975, II, 9.)

Aplicada à nacionalidade e à literatura brasileiras, esse movimento obstinado do espírito e essa exigência espiritual (*geistige Forderung*) são determinados *a posteriori* pela historiografia como um *a priori*, que condiciona todo o processo de formação individual e coletiva do homem e do povo brasileiro. Assim, a historiografia e a crítica literária tenderam a reconhecer e pretenderam deliberadamente destacar apenas as manifestações, ou expressões (*Ausdrücke*), que refletissem na arte o espírito nacional, procurando identificar os estágios, ou etapas (*Zustände*), de um movimento progressivo coerente, como propõe Cândido, que fala em rupturas que mais convergem com o programa teleologicamente definido do que discrepam dele.

A assimilação dos pressupostos germânicos no Brasil fez-se por meio da “in-determinação francesa”, como Goethe, em carta a Schiller, (des)qualifica o texto de De Stäel que ele traduzia (GOETHE e SCHILLER, 2010, 54). O desprezo do célebre tradutor alemão pela escrita frouxa da famosa autora do *Da Alemanha*, não retira, antes acresce, importância aos efeitos da obra daquela escritora, fundamental para a percepção estrangeira de valores germânicos relevantes para a constituição do próprio sentido de nacionalidade germânica fora da Alemanha. Tais princípios serão decisivos para apropriações teóricas no âmbito de Estados nacionais não centrais e/ou recentes, nos quais o *télos* da nacionalidade e a invenção retrospectiva da unidade das próprias tradições culturais encontrarão práticas afirmativas sobretudo ao longo do século XIX.

É via francês que se adaptariam categorias como *Bildung* (formação), *Geist* (espírito), *Volk* (povo ou nação), *Subjekt* (sujeito) e *Kultur* (cultura) ao programa de nacionalização da literatura brasileira no século XIX pela incorporação da paisagem e do indígena, seguindo a orientação principalmente de Ferdinand Denis, mas em breve também de Almeida Garrett, de Alexandre Herculano e de outros que, ao longo do século XIX, esboçaram as primeiras percepções estrangeiras acerca da originalidade e da nacionalidade brasileiras (CÉSAR, 1975).

Como resposta a tais exigências estrangeiras em relação ao Brasil e à história de sua formação cultural, os critérios de leitura das histórias da literatura brasileira viriam a deliberadamente corrigir deficiências e lacunas no decurso das práticas letradas do Brasil colonial, seja buscando apagar ou minimizar os aspectos exógenos das letras dos três primeiros séculos após o “achamento” desta *terra papagalis* e logo *terra brasilis*, seja procurando deformar e maximizar tudo quanto parecesse germinação de nativismo ou formação do sentimento nacional, sempre a serviço de uma recentíssima ideologia da nacionalidade brasileira, movida pela preocupação em efetivar a “incorporação da atividade intelectual [brasileira] aos padrões europeus” (Cândido, 1975, II, 9), cumprindo assim programas políticos determinados, como foram o modelo civilizacional do Império católico e escravista e os modelos autoritários e/ou populistas da República do Brasil, como Estado de independência recente e ainda em processo de unificação política.

Na gênese do, por assim dizer, pensamento brasileiro e nos seus desdobramentos entre os séculos XIX e XX, a inclusão de categorias do idealismo alemão

constituíriam um vocabulário teórico dos estudos literários, em particular, e das ciências humanas, em geral. Desde o início, os estudos literários no Brasil integraram plataformas políticas que visavam à inserção de uma especificidade (*Besondereit*) no estado atual da comunidade universal do mundo (*allgemeine Weltzustand*), que é como a si supõe o extremo ocidente asiático, a que chamamos Europa, e suas ramificações nas elites europeizadas instaladas nos processos de colonização mundo afora. Com o fim de sincronizar as produções letradas locais com as produções consideradas universais dos assim chamados países civilizados, interessaram às primeiras histórias literárias e aos primeiros ensaios críticos sobre a literatura no Brasil tanto a originalidade e a nacionalidade da cultura brasileira, quanto o universalismo do espírito a que os frutos dessa nova formação cultural se vinculavam.

Ao menos no que concerne às disciplinas de teoria e história da literatura no Brasil, até os anos 1950 (e em grande medida até as últimas décadas do século XX) raras vezes foram examinados os pressupostos teóricos que orientavam esse discurso, seja porque os estudos pretenderam dirigir-se imediatamente a objetos literários, seja porque os problemas práticos relativos aos métodos de análise costumavam ser confundidos com a reflexão teórica dos pressupostos filosóficos da escrita e da interpretação literárias, seja ainda porque para os programas políticos em que os estudos literários se radicaram bastava encenar categorias que simulassem epistemologia no discurso ideológico para legitimá-lo cientificamente. Nas três hipóteses, parece, faltaria considerar historicamente as próprias categorias utilizadas já que não é possível um exame imediato dos objetos literários, se, na prática da crítica e da historiografia, o vocabulário empregado tem uma história ocultada e se as opiniões reproduzidas ecoam vozes das quais nem sempre as atualizações do discurso pretensamente crítico é capaz de se descolar.

Do mesmo modo como se transmitiu por dois séculos essa terminologia, houve e, parece, ainda há uma sorte de direito consuetudinário na transmissão de *doxas* críticas que repõem juízos e esquemas interpretativos há muito formulados. Os usos que há tanto tempo se fazem da tradução de *Bildung* conduziram as obstinadas investigações acerca da autonomia da literatura brasileira e do nativismo inato de alguns de seus primeiros autores, tanto quanto orientaram juízos críticos como o de verdadeira poesia e de sentimento autêntico, buscados em poetas e

poemas brasileiros anteriores à Independência do Brasil, com o fim de adequá-los ao processo que fabricava uma *ananké* historiográfica, a necessidade histórica que constituiria a cadeia de eventos espirituais que dão verossimilhança à narrativa coletiva da história do Brasil, a simular uma verdade para um retrato definitivo do Brasil, um improvável *eikón*, sua forma, ou figura, programaticamente projetado, enquanto projeto de um programa.

A recepção crítica de Cláudio Manuel da Costa – que foi precisamente o primeiro poeta brasileiro a integrar uma *literarische Geschichte* (CÉSAR, 1975, 9-12) – constituiu-se ao longo dos séculos XIX e XX pela perpetuação de determinada doxografia da crítica literária, que dissimuladamente tem simulado uma dialética de falsas contradições que apenas reafirmam as mesmas velhas conclusões (VALLE, 2003). Ainda que com variações de tom e novos aparatos metodológicos, raras vezes foram revistos os fundamentos que historicamente sustentaram as primeiras intervenções críticas a respeito do primeiro poeta das Minas do século XVIII. Desde o primeiro esquema interpretativo formulado por Friedrich Bouterwek, em 1805, até às publicações de Aderaldo Castello, Edward Lopes e Fábio Lucas, nas últimas décadas do século XX, são reproduzidas sistematicamente as mesmas dicotomias esboçadas pelo historiador alemão do mundo luso: por um lado, a oposição entre o local e o universal, entre a paisagem brasileira e as convenções bucólicas, e, por outro, a indecisão entre as velhas práticas letradas e as novas opiniões a respeito da poesia, entre o obscurantismo imputado a maneirismos do século XVII e os novos ventos creditados a uma geração ilustrada do século XVIII. Nas duas linhas de oposição, que o historiador alemão pretendeu deduzir do “Prólogo ao Leitor” das *Obras*, de 1768, de Cláudio Manuel, e que a quase totalidade dos críticos e historiadores da literatura brasileira apenas reproduziu com fórmulas de novidade, podemos reconhecer dicotomias significativas para a construção de uma história teleológica da nacionalidade da cultura: por um lado, a dialética do universal e do particular no concerto das nações orquestradas pelo espírito; por outro, a dialética de rupturas e sínteses entre períodos ou etapas da evolução do espírito.

Na perspectiva formativa de Antonio Cândido, Cláudio Manuel, em particular, e o século XVIII, em geral, figuram como o primeiro estágio decisivo desse surgimento ou aparecimento (*Erscheinung*) da literatura brasileira. Apesar da

renovação dos métodos, sua opinião repropunha em meados do século XX a perspectiva da primeira geração romântica sobre o passado colonial brasileiro, que desde o início considerou como primeiro momento decisivo da literatura brasileira, a assim chamada escola dos árcades. Gonçalves de Magalhães, considerado pelo aparelho político-literário de sua contemporaneidade como o grande “gênio fluminense” e pela unanimidade dos historiadores da literatura brasileira como o fundador do romantismo no Brasil, escreve em 1836: “É no século XVIII que se abre a carreira literária no Brasil, sendo a do século anterior tão minguada que apenas serve para a história.” (MAGALHÃES *apud* NORBERTO, 2002, 50.) O esquema é exatamente o mesmo da *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Cândido, obra que, por mais de três décadas, causaria polêmica e faria escola, como se fosse uma ousada novidade. No prefácio da segunda edição, depois de reiterar o esquema sociológico que norteia sua interpretação da literatura, o grande crítico defendia-se da mordacidade dos seus primeiros críticos: “a [literatura] brasileira não *nasce*, é claro, mas se *configura* no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois.” (Cândido, 1975, I, 15-16).

Um tal vocabulário que venceu a prática da crítica e da historiografia literárias no Brasil estava radicado desde o século XIX numa epistemologia hegeliana da história, que o uso irrefletido de um vocabulário conceitual eclético fez em grande parte subsumir, e numa das incontáveis pontas de consequências da tábua de categorias kantiana, que distribui as condições de existência do Sujeito. A destituição do providencialismo histórico e das potências da alma, substituídos pela teleologia do espírito em busca do reconhecimento de si e pelas condições de possibilidade do Sujeito, foi estruturalmente responsável pela destituição das categorias lógicas dos aristotelismos católicos que, até as temporalidades das revoluções copernicana e newtoniana, estiveram na grande maioria das redes gramaticais de sistematização de discursos de *scientia*, e que nesse imenso Portugal do século XVIII mantinham-se com auspícios de uma ainda longa vida, intimamente unidos a uma teologia de longa duração, que não parecia sentir-se ameaçada suficientemente em face das heterodoxias que chegavam dos países do norte; por mais que aos olhos de hoje a derrocada pareça evidente.

Nesse sentido, os estudos da formação da nacionalidade da literatura bra-

sileira buscaram no passado a sequência de representações (*Vorstellungen*) que apresentassem (*darstellen*) o movimento progressivo (*fortschreitender Bewegung*) do sentimento de uma essência – “*das Gefühl des Wesens*” (HEGEL, 1964, 13) –, rumo ao pleno florescimento, ou aparição (*Erscheinung*), da efetividade do espírito – “*das Geistige allein ist das Wirkliche*” (HEGEL, 1964, 22) –, na forma atual de sua autonomia (*Selbstständigkeit*).

Não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para uma nova época. O espírito rompeu com o mundo de seu ser-aí e de seu representar, que até hoje durou; está a ponto de submergi-lo no passado, e se entrega à tarefa de sua transformação. Certamente, o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para a frente. (HEGEL, 1992, 31.)

[“*Es ist übrigens nicht schwer, zu sehen, dass unsre Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode ist. Der Geist hat mit der bisherigen Welt seines Daseins und Vorstellens gebrochen, und steht im Begriffe, es in die Vergangenheit hinab zu versenken, und in der Arbeit seiner umgestaltung. Zwar ist er nie in Ruhe, sondern in immer fortschreitender Bewegung begriffen.*” (HEGEL, 1980, 9.)]

Na adaptação brasileira dessa teleologia do espírito, tem-se perseguido desde o século XIX o momento de aparição da consciência nacional, esse *télos* da história do Brasil, esse *Endzweck der Welt*, aplicado ao passado mais ou menos remoto do território correspondente ao recém independente Estado político. Como um programa político diretamente promovido pelas próprias forças do Estado, e como consequência desse investimento do segundo império na pesquisa histórica e literária interessada nos programas de construção das tradições da nacionalidade, a construção da ideologia da cultura brasileira tornou-se justificativa dos trabalhos acadêmicos, tanto quanto se tornou obrigatória nas celebrações públicas, sempre a legitimar os achamentos de papéis que confirmavam a anterioridade do sentimento de uma essência, do afeto ou complexo de afetos implicados na experiência de pertencer a tal nacionalidade, de modo que o Sujeito da percepção

o pudesse sentir em si o que representa a totalidade relativa que nos generaliza, que nos agrupa, segundo o critério de um pertencimento territorial e de um pertencimento tradicional. Espaço e tempo na experiência particular são elementos para a intuição entrar no mundo, por isso o espaço e o tempo das infâncias de todos os mundos são as condições *a priori* da percepção subjetiva, são aquilo que só se evidencia como dimensões de natureza absolutamente subjetiva, inerente às condições de percepção que o sujeito humano é capaz de atestar. Neste sentido, o tempo e o espaço estão antes de tudo *dentro*, ainda que algo *fora* o indique para a percepção humana conceber os fenômenos que a efetividade do mundo observável apresenta para os seus sentidos; é antes de tudo na transcendentalidade muito chá do Sujeito kantiano, ressemantizando a natureza do sentido de um neologismo germânico muito recente, a saber, a *estética*, forjada a partir de radicais e sufixos gregos. A percepção de um tempo e de um espaço de sua própria territorialização particular e a concepção dessas dimensões expressas na obra de arte, sob a alcunha de nativismo, sentimento brasileiro, de paixão pela pátria, o sujeito definindo-se entre os seus nacionais, é um grau na sua ascensão à percepção plena do Espírito no conceito.

O amadurecimento descritivo dos discursos desse processo de formação, instituído e instalado por força do Estado e das camadas médias e altas da sociedade civil, teria no romantismo “a manifestação do espírito novo na pátria nova”, como Antonio Cândido formulava no desejo de fazer o Estado nacional encontrar-se a si mesmo em face do espelho de sua consciência nacional, tendo nos testemunhos poéticos escolhidos, destacados, recortados, a argamassa de uma proposição discursiva nacional-emancipacionista, mobilizando discurso autorizado “das melhores e mais avançadas nações da Europa”, na descrição da história afetiva do povo brasileiro, e sempre que possível, principalmente sempre que conveniente, entrelaçando essa história afetiva com os desdobramentos dos fatos políticos centrais que coordenaram a vida regimental desse mesmo povo. É uma concepção da poesia entendida como registro de um afeto mais ou menos universal manifestando o estado e a natureza de ser de um indivíduo singular em posição possivelmente privilegiada de inspiração, o que mais tarde será identificado como sinal de que letrados anteriores ao processo de independência do Brasil quando em seus momentos de maior sinceridade na expressão teriam atingido frequências

sutis de expressão do espírito de seu tempo e de seu povo. Fim da história da consciência nacional, definitivo encontro de um povo consigo mesmo, por esse reconhecimento passa toda a consciência-de-si. A postulação de uma identidade nacional unitária e única, que a última década do século XX desmancharia no ar, como aquilo que nem sólido chegou a ser, e que as primeiras décadas do século XXI viriam a expor em toda a sua precariedade essa unidade inverossímil do povo brasileiro, demandando hoje uma profunda reforma de seus próprios princípios de postulação.

Se é verdade que, para Hegel, o Estado é “a plena realização do espírito no ser-aí” [“*die vollständige Realisierung des Geistes im Dasein*” (HEGEL, 1961, 58.)], também é verdade que

nem toda reunião de indivíduos numa associação social, nem toda união patriarcal deve ser denominada de Estado. No verdadeiro Estado valem as leis, os costumes e os direitos, na medida em que constituem as determinações universais racionais da liberdade. (HEGEL, 2001, 191-192.)

(...) *nicht jedes Zusammentreten der Individuen zu einem gesellschaftlichen Verbände, nicht jedes patriarchalische Zusammengeschlossenensehn ist Staat zu nennen. Im wahren Staate nämlich gelten die Gesetze, Gewohnheiten, Rechte, insofern sie die allgemeinen vernünftigen Bestimmungen der Freiheit ausmachen.* (HEGEL, 1964, 249-250.)

Como máxima realização do espírito no mundo, o Estado pertence à efetividade (*Wirklichkeit*) e é resultado da alienação ou do estranhamento do espírito (*Entfremdung des Geistes*) em relação à sua própria natureza (*Wesen*). O mundo do espírito desdobra-se, pois, num duplo cujos pólos não se independem: a efetividade do Estado, como construção espiritual no ser-aí do mundo, e a pura consciência, na qual o espírito se eleva sustentado pelos opostos da fé (*Glaube*) e do conceito (*Begriff*) (HEGEL, 1980, 266-267; na tradução citada, HEGEL, 1992, 338-339.).

Segundo a plataforma de Gonçalves de Magalhães, em 1836, os poetas brasileiros deveriam abandonar a poesia estrangeira fundada na mitologia e voltar os

olhos para a paisagem local que particulariza a condição nacional, sem deixar de comungar a universalidade por meio do sentimento religioso, cristão.

(...) existe no homem um instinto oculto, que, em despeito dos cálculos da educação, o dirige; e de tal modo este instinto aguilha o homem, que em seus atos imprime um certo caráter de necessidade, a que nós chamamos ordem ou natureza das cousas. O homem colocado diante de um vasto mar, ou no cume de uma alta montanha, ou no meio de uma virgem e emaranhada floresta, certo não poderá ter os mesmos pensamentos, as mesmas inspirações, como se ele assistisse aos olímpicos jogos, ou na pacífica Arcádia habitasse. Além destas materiais circunstâncias, variáveis nos diversos países, que assaz influem sobre a parte descritiva e caráter da paisagem poética, um elemento há, sublime por sua natureza, poderoso por sua inspiração, variável porém quanto a sua forma, que é a base da moralidade Poética, que empluma as asas ao Gênio, que o abala e o fortifica, e através do mundo físico até Deus o eleva; este elemento é a religião. Se sobre tais pontos meditassem um só instante os primeiros Poetas Brasileiros, certo que logo teriam abandonado esta Poesia estrangeira, que destruía a sublimidade de sua Religião, paralisava-lhes o Gênio, e os cegava na contemplação de uma Natureza grandiosa, reduzindo-os afinal a meros imitadores. Não; eles não meditaram, nem meditar podiam; no princípio das cousas obra-se primeiro, depois reflete-se. (...) O instinto porém guiou-os; e posto que lentamente, as encanecidas montanhas da Europa humilharam-se diante das sempre verdes e alterosas montanhas do Novo Mundo, a virgem Homérica, semelhante à convertida Esposa de Eudoro, abraça o Cristianismo (...). (MAGALHÃES, 1836, 147-148.)

Aquela terminologia hegeliana, traduzida, assimilada de segunda mão e enfim diluída no senso comum do Império e da República, iria particularizar-se, em primeiro lugar, pela nacionalização do espírito, que constituiria o princípio fundador do Estado nacional legitimado pela categoria *Völkgeist*, espírito do povo, adaptada por expressões como “instinto de nacionalidade” e

“nativismo”; em segundo lugar, pela conversão de *Glaube*, fé ou crença, em religião católica, mantendo, pois, o universalismo idealista dentro do velho quadro das tradições ibéricas.

Muitos dos esforços da crítica e da historiografia literárias brasileiras foram dispensados, ao longo de dois séculos, à articulação desses dois planos: procurou-se compassar as etapas do desenvolvimento da suposta cultura brasileira em processo de formação e os períodos da cultura ocidental desde 1500. Essa articulação, que se regulava por avanços e estagnações do processo civilizacional nas terras do novo mundo, supõe como evidentes as dicotomias localismo-universalismo, regionalismo-cosmopolitismo e as aplica nas diferentes etapas do processo formativo, que se revelaria inconsciente naqueles que o expressaram inicialmente e que se tornaria literatura empenhada, depois da tomada de consciência do Espírito nacional, após o autoreconhecimento que a Independência metafisicamente significou.

Pretendendo desmentir a crítica romântica à poesia neoclássica colonial, Antonio Cândido recua o reconhecimento desse estado de consciência até o meado do século XVIII, na obra de Cláudio Manuel da Costa e da “escola mineira”, o que a rigor já tinha sido feito pelos historiadores e críticos brasileiros da segunda metade do século XIX.

Os escritores neoclássicos são quase todos animados do desejo de construir uma literatura como prova de que os brasileiros eram tão capazes quanto os europeus; mesmo quando procuram exprimir uma realidade puramente individual, segundo os moldes universalistas do momento, estão visando esse aspecto. (Cândido, 1975, I, 26.)

Os projetos românticos e pós-românticos brasileiros, de que Cândido é parte, articulavam o local ao universal pela aplicação neo-hegeliana da função *sujeito* (*Subjekt*) e do dispositivo espiritual que, dentro de certas condições não previsíveis, a mesma função *sujeito* pode disparar: o entusiasmo, ou a *inspiração* (*Begeisterung*). Efetivamente, porém, tal articulação fez-se discursivamente sobre dois argumentos programáticos da historiografia e da crítica literária no Brasil: (1) (a) pela defesa da paisagem brasileira e de um jeito brasileiro de sentir, bem como

(b) pela correspondente condenação das convenções do lugar ameno da poesia bucólica, e da encenação convencional das paixões da alma na poesia pastoril; e (2) (a) pela conversão do *allgemeiner Geist* em religião católica, em “gênio do cristianismo”, sempre via francês, bem como (b) na correspondente condenação das tópicos da mitologia pagã na poesia neoclássica, que constituiria o geral bom gosto de não agradarem ao “leitor médio” as referências a deuses do paganismo, critério de que o próprio Antonio Cândido se vale para julgar as produções do século XVIII. Trata-se de um novo programa de gosto, claro, esses rústicos prolegômenos de uma cultura letrada no Brasil, um programa politicamente interessado que se fechava em certas soluções. Em grande medida é um programa para a poesia brasileira que achata suas próprias possibilidades, já nos seus primeiros projetos literários para o império do Brasil; uma poesia que se ofereceu ao risco de fechar-se no circuito de produção de particulares, de manifestações nacionais, para o fornecimento de matéria-prima para o universal do Espírito do Mundo, uma proposta de criação poética a serviço de universais manifestos da Humanidade confundida com a civilização europeia, uma produção de universais expressos nas particularidades da vida e da paisagem brasileiras, que adaptam, como sempre, o catolicismo oficial constitucional, as atribuições das instituições católicas nas instituições civis, suas permutas com o Estado, etc, ao bom gosto médio de senhores de escravos, de razoável a medianamente estudados, antes de tudo sujeitos de Vossa Majestade Real: uma poética que faz do atendimento desse gosto o objeto da poesia brasileira futura.

Fazer gostar a paisagem local, assim como fazer gostar a mulher local, aliás, são parte do programa romântico para os afetos brasileiros e seus heroísmos deslocados. Desde a segunda metade do século XVIII, a beleza da mulher índia desse imenso território de massacres não registrados, passa a ser alvo da percepção de uma essência, assim como as mangueiras as bananeiras os tatus e os tamanduás passaram a ser essência dessa percepção que as volatiliza como essência. Não foi em qualquer circunstância histórica que toda essa matéria da terra passa a ser *res* da invenção na poesia brasileira: as belas letras portuguesas feitas na América começaram a inventar Lindoias e Paraguaçu épicas precisamente no momento em que os herdeiros de mulheres índias batizadas passaram a ter foros comuns aos de colono, acessos a benefícios de estado que antes não tinham, justamente para

que se fomentasse o casamento de colonos cristãos velhos e novos, em sistemas de melhorias familiares que tornaram conveniente do ponto de vista demográfico cruzar varões portugueses de estirpes mais baixas com as negras da terra, ou seja, com moças índias, aquelas mesmas que dão sangue indígena distante a famílias tradicionais brasileiras que ainda hoje se gabam, na própria ascendência, de bisavós índias, “caçadas no mato” ou “pegas no laço”, conforme a narrativa de sinuosa violência. O indianismo romântico brasileiro precisa ser integralmente revisto, por exemplo, a partir do reconhecimento das categorias e das fontes de sua construção histórica, que resultaram em objetos literários ou historiográficos coerentes com programas e legislações para a coisa indígena. É preciso ver o indianismo até mesmo na continuidade da heroica integração entre homens brancos e moças índias, com exceções significativas a essa distribuição entre gêneros e grupos étnicos. Uma das exceções é a representação colonial antediluviana do mais célebre livro do indianismo romântico, *O Guarani*, que mitifica uma possibilidade anterior de um patriarcado mestiço de vertente masculina índia. O artifício da paisagem natural não bastaria como o eixo principal dessas articulações sobre as quais se quis reconhecer a formação da literatura brasileira. Também será fundamental, com efeito, o tema da união étnica diluída em “nossa raça”; o componente indígena passa, inclusive, a integrar programas antagônicos para o romantismo brasileiro, sendo ponto pacífico a sua admissibilidade, tal a pertinência desse núcleo de representações dos índios no Brasil, referidos desde Ferdinand Denis sempre de forma pretérita, como se a população indígena já não existisse mais se não na constituição da “nossa raça” e do “espírito do povo brasileiro”. Trata-se da invenção deliberada do conteúdo de efetividade da autonomia espiritual do estado brasileiro, alegoricamente unindo particular e universal na união ficcional do elemento branco, que colocaria o Brasil no movimento universal do espírito, com o elemento indígena, que particularizaria a nacionalidade e lhe teria conferido a originalidade que legitima sua emancipação política.

A verdadeira autonomia consiste unicamente na unidade e na interpenetração da individualidade e da universalidade, na medida em que o universal igualmente apenas adquire realidade concreta por meio do singular, enquanto o sujeito singular e particular apenas no

universal encontra a base inabalável e o autêntico Conteúdo de sua efetividade. (HEGEL. 2001, I, 190.)

[Die wahre Selbständigkeit daher besteht allein in der Einheit und Durchdringung der Individualität und Allgemeinheit, indem das Allgemeine durch die Einzelheit sich ebenso sehr ein konkretes Dasein gewinnt, als die Subjektivität des Einzelnen und Besondern im Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den ächten Gehalt für seine Wirklichkeit findet. (HEGEL, 1964, 247.)]

Uma leitura frouxa de Hegel viria a caracterizar, na indeterminação brasileira, os termos de uma encenação epistemológica, vincada ainda por cima pela má eloquência por-que-me-ufanista dos historiadores e críticos dos dois séculos do Brasil emancipado politicamente. Joaquim Norberto, um dos mais fervorosos intelectuais do Império, citando Santiago Nunes Ribeiro:

A escola de Hegel (...) tem posto a questão dos climas em sua verdadeira luz (...). As influências que ela chama exteriores, o clima, as raças, são outras tantas fatalidades naturais, com as quais a humanidade travou a luta que os séculos contemplam. O progressivo triunfo, a emancipação da liberdade, do eu, é o resultado que ela nos vai dando. Assim é que a educação moral e religiosa pode nulificar os efeitos da ação das fatalidades físicas de um clima, por exemplo, que em nós desenvolva os apetites sensuais. Cumpre, porém, notar que a mesma educação, a moral bem entendida e, mais que tudo, a religião, favoneiam o desenvolvimento legítimo das nossas faculdades, ou corpóreas ou anímicas, e longe, portanto, estão de contrariar as influências salutíferas de um céu benigno de uma terra fértil e pitoresca, abrilhantada e aquecida por um sol vivificante” etc, etc, ventos, manhãs, nuvens, plagas, rios, oceanos, montanhas, florestas, etc, etc “por mil mais aspectos belos, sublimes e graciosos. (...) Sim, o belo fenomenal se mostra com a maior pompa neste solo afortunado; e não poucos artistas brasileiros e estrangeiros beberam nele inspiração mais pura, a inspiração criadora de obras excelentes,

revestida de vivas cores, de donosas formas, idealizada nas harmonias da arte musical e poética.” (RIBEIRO *apud* NORBERTO, 2002, 123.)

É no mínimo engraçado identificar a contribuição da “escola de Hegel” no campo do clima e da geografia. De qualquer maneira, se de fato os três primeiros períodos do excerto acima traduzem razoavelmente o primeiro parágrafo do tópico “*Geographische Grundlage der Weltgeschichte*” (HEGEL, 1961, 137)¹, da *Filosofia da História*, no restante do fragmento, a dissolução conceitual indica para a incorporação indireta de noções de hegelianismo difusas em certo senso comum romântico; por exemplo, em formulações do tipo “o progressivo triunfo, a emancipação da liberdade, do eu”, ou “o belo fenomenal se mostra”. Destas noções, a principal é a definição de inspiração e sua relação com a contemplação da beleza da paisagem, ponto que páginas adiante Joaquim Norberto repõe, noutra das longas citações que seu texto costura; agora de Gonçalves de Magalhães:

O grande naturalista, barão de Humboldt, diz que nas regiões meridionais da América uma grande vivacidade e brilhante clareza de concepções corresponde à diafaneidade da atmosfera. Tomemos nota deste belo testemunho, que nos verte um dos maiores sábios deste século, e vejamos o que é a inspiração. Hegel a define: o estado da alma em que o artista se acha quando realiza as suas concepções. (...) o gênio dos brasileiros pertence ao clima, ao solo, ao Brasil finalmente. Assim, em vez de considerar a poesia do Brasil como uma bela estrangeira (...) diremos que ela é a filha das florestas educada na velha Europa, onde a sua inspiração nativa se desenvolveu com o estudo e a contemplação de ciência e natureza. (MAGALHÃES *apud* NORBERTO, 2002, 161.)

¹“*Gegen die Allgemeinheit des sittlichen Ganzen und seine einzelne handelnde Individualität gehaltenist der Naturzusammenhang des Völkesgeistes ein Äusserliches, aber insofern wir ihn als Boden, auf welchem sich der Geist bewegt, betrachten müssen, ist er wesentlich und notwendig eine Grundlage.*” (HEGEL, 1961, 137.)

Nesse “entusiasmo que temos pela América”, (VARNHAGEN *apud* NORBERTO, 2002, 66), nessa “encarnação literária do espírito nacional” que, para Antonio Cândido, é uma “disposição de espírito, historicamente de maior proveito” (Cândido, 1975), nessa inspiração criadora do gênio brasileiro radicada na paisagem, como formulam Santiago Nunes Ribeiro e Gonçalves de Magalhães, em tudo isso, enfim, está suposto, o conceito de *Begeisterung*, “estar tomado pelo espírito”, como os correlatos “entusiasmo”, “inspiração” e mesmo a perífrase de Cândido “encarnação do espírito”. Na definição que Norberto atribui a Hegel, inspiração é “o estado da alma em que o artista se acha quando realiza suas concepções”. O verbo *begeistern* equivale a ser preenchido pelo espírito do mundo, mergulhado totalmente no conceito das coisas, para a perfeita expressão da sua efetividade, isto é, para a plena manifestação da sua apreensão espiritual, seu conceito, o que na arte se revela como sentimento de uma essência, representação.

Esse imanentismo desloca a teoria das artes: o tempo da *Kritik*, de Kant e kantianos, retira a poesia da legislação da técnica, sobre a qual pautavam as preceptivas de antanho, e a conduz ao domínio do sujeito-tomado-pelo-espírito, que se expressa pela alma inspirada do poeta de gênio.

(...) se até hoje a nossa Poesia não oferece um caráter inteiramente novo e particular, é que os Poetas, dominados pelos preceitos, atados pela imitação dos Antigos (...), não tiveram bastante força para despojarem-se do jugo dessas leis, as mais das vezes arbitrárias, daqueles que se arrogam o direito de torturar o Gênio, arvorando-se Legisladores do Parnaso. Depois que Homero, inspirado pelo seu Gênio, sem o apoio de alheia crítica, elevou-se à grandeza da epopeia, criação sua, e Píndaro pelo mesmo caminho à sublimidade da Lírica, vieram então os críticos e estabeleceram regras. (...) “O poeta independente, diz Schiller, não reconhece por lei senão as inspirações de sua alma, e por soberano o seu Gênio.” Só pode um Poeta chamar-se grande se ele é original, se de seu próprio Gênio recebe as inspirações. (MAGALHÃES, 1836, 158.)

Gonçalves de Magalhães, citando Schiller, atualizava como romantismo o *Sturm und Drang* do pré-romantismo alemão, a fazer soar algo do *Werther* de

Goethe, decidido a não consultar outra coisa senão a natureza. O personagem de Goethe subestima as regras da arte em favor do sentimento verdadeiro e da verdadeira expressão da natureza.

Ela encerra em si mesma tesouros inexauríveis, só ela pode formar [*bildet*] os grandes artistas. Há muito que dizer em favor das regras [*Regel*]; quase os mesmos argumentos que se poderão fazer a respeito das leis da sociedade civil: um artista que se formar segundo estas mesmas regras não produzirá jamais uma coisa absolutamente má; da mesma forma, aquele que se regular pelas leis e atender ao decoro, nunca será um vizinho muito insuportável nem um velhaco decidido. Contudo, diga-se embora o que quiserem; as regras não servem senão para destruir o verdadeiro sentimento e a verdadeira expressão da natureza. (GOETHE, 2006, 34.)

Na base da soberania do gênio dos artistas criadores, correlata à autonomia do espírito do povo que por esses mesmos sujeitos universalizados se manifestava, está a novíssima categoria *Subjekt*. Nesse sentido, é necessário considerar a ressemantização de *subiectum*, na tradição neolatina, do termo *sujeito* em português, por intermédio do germanizado *Subjekt*.

Subiectum é particípio passado para “aquilo que se coloca *debaixo*”; *subiicio*, eu lanço por baixo; *subiicere*: pôr debaixo. Nos usos derivados das versões latinas da lógica aristotélica, sobretudo por intermédio dos termos do *Isagogé* de Porfírio traduzidos por Boécio, *subjectum* foi por cerca de dois mil anos simplesmente o assunto, ou matéria, de que trata uma premissa, uma sentença, um discurso. Enfim, numa tradição discursiva milenar como foi a Lógica – tradição também chamada ora *ars* ora *scientia* dos discursos, e neste sentido contraface da Retórica –, o termo *sujeito* designou primordialmente aquilo que se lançava debaixo de nosso exame, aquela matéria sobre a qual aplicavam-se as categorias analíticas da tábua aristotélica. Resíduos desse uso milenar são tanto o *subject* do inglês como o *sogetto*, italiano, significando tema ou assunto de um texto, quanto o *sujeito* da frase na gramática tradicional, designando aquele ou aquilo de que se fala.

Contudo, na acepção política também milenar que se fez do termo na fundamentação aristocrática dos Estados monárquicos nas artes de governar – acepção, aliás, mais próxima dos usos cotidianos do termo –, *sujeitos* eram os súditos numa hierarquia monárquica, *sujeitos* porque postos debaixo da soberania do rei, assim

como os reis católicos ibéricos tomavam-se por *sujeitos* do papa, *imperator mundi*. Resíduo disso nas línguas neolatinas é a identificação entre o *sujeito* e a pessoa particular, “aquele sujeito”, “um bom sujeito”, uma vez que qualquer pessoa, na régua política que vai da alta nobreza aos servos e escravos, é um *sujeito*, com mais ou menos privilégios, numa hierarquia que distribuía a justiça segundo a definição antiga de que “justo é dar a cada um o que lhe cabe” segundo a diversidade de seus ofícios, definição já recusada pelo Sócrates da *República*, mas que se manteve como tópica política perpetuada nas tradições ciceronianas do *De Officiis* e agostinianas da *Civita Dei* e do *De Libero Arbitrio*. Em algum ponto entre Descartes e Kant, o radical de *subjectum*, não importa se no nominativo masculino ou no neutro, tornou-se aquele que pensa, logo existe: aquele que cogita a possibilidade da dúvida sobre a natureza e mesmo sobre a existência de tudo o que seja posto em sua frente.

A partir da completa germanização do termo a noção de “posto debaixo” perde-se quase completamente. Numa leitura pouco latina da coisa, sujeito torna-se talvez algo colocado *dentro*; e melhor ainda seria: algo que *se reconhece* dentro. Na germanização do termo latino, o *Subjekt* é constituído pela *innere Seele*, a alma interior, que, nas obras de gênio, no desenvolvimento máximo das condições universais inerentes ao homem, participaria do Espírito pela inspiração, *Begeisterung*, quando despojada de sua particularidade e das contingências de seu ser-aí, a fim de tornar-se universal, pois “um entusiasmo no qual o sujeito se ostenta e se faz valer enquanto sujeito, em vez de ser o órgão da atividade viva da própria coisa, é um mau entusiasmo” (HEGEL, 2001, I, 289), razão pela qual nesse contexto *subjetividade* não só ainda é diferente mas se opõe a *subjetivismo*, embora venha a ser o seu fundamento [“*Eine Begeisterung, in welcher sich das Subjekt als Subjekt aufpreizt und geltend macht, statt das Organ und die lebendige Thätigkeit der Sache selber zu sehn, ist eine schlechte Begeisterung.*” (HEGEL, 1964, 388.)].

Este grandioso *Subjekt* dos homens geniais que fariam a história compeli-rem-se para frente não se deveria confundir, portanto, com a singularidade individual, o que faz o conceito de Sujeito ressemantizado via alemão participar de um caráter absoluto, no sentido em que o Sujeito por excelência, representante máximo do Espírito de seu povo e de sua época, os quais ele encarnava segundo essa filosofia da história, era o resultado da alienação das contingências e da superação da condição

individual.

Na lógica do antigo regime, o termo “sujeito”, quando não fosse simplesmente sinônimo de matéria da invenção discursiva, era a designação do homem singular, sujeito ou súdito da soberania monárquica. Era chamado sujeito, porque sua natureza era definida por sua altura na hierarquia, isto é, *debaixo* de quem estava disposto, *subiectum*. Ironicamente, esse ser individual e singular definido pela sujeição às hierarquias aristocráticas tornar-se-ia, através da germanização do vocábulo latino, o universal que pelo entusiasmo converteria o *Dasein* (o ser-aí do mundo) em efetividade no Espírito, para expressá-la na objetivação do fazer artístico. Na versão brasileira desse “camundongo de consciência hipertrofiada” – para usar a expressão de Dostoiévski contra o idealismo alemão –, o por assim dizer “pensamento brasileiro” empregaria difusamente noções da filosofia da arte e da filosofia da história alemãs a fim de fundamentar a constituição de uma *bildete Kultur* como termo final do processo de nossa *Ausbildung*. Os termos *Kultur* e *Bildung* são sinônimos na acepção atual de cultura, que, como partícipio futuro, tornou-se a finalidade (*Endzweck*) do desenvolvimento ideal do Estado brasileiro rumo a uma autonomia ideal fundada na articulação ideal dos ideais do universal e do particular ideal, com licença para a tautologia.

3. Solução das continuidades

A fim de objetivar as contribuições e os limites de escolhos teóricos mal aportados nestas praias de monocultura e escravidão, este trabalho propõe repensar algumas das categorias da filosofia alemã, de matriz kantiana e hegeliana, incorporadas e absolutizadas pela prática da crítica e da historiografia literárias no Brasil.

Como disciplina acadêmica ou como livre iniciativa intelectual de homens de letras do Império e da República do Brasil, a história da literatura brasileira moveu-se desde o século XIX e ao longo do século XX sobre construções teóricas neokantianas ecléticas e de caráter vaga mas basicamente hegeliano, o que, na prática de letrados do Brasil recentemente emancipado, significava um pensamento nacional-universalista que a si supunha bases e limites científicos, que naturalizavam a periodização da história, fundada numa concepção teleológica da

diferença histórica e orientada no sentido de uma gradativa tomada de consciência. O voluntarismo da classe letrada brasileira do século XIX, obedecendo mais ou menos diretamente a programas políticos nacionalistas que emanavam das esferas mais centrais do Estado brasileiro, esteve empenhado na constituição de um discurso civilizacional que concertasse a história nacional com a história das “nações civilizadas do mundo” (ANDRADA E SILVA, 2000; MAGALHÃES, 1836; NORBERTO, 2002). Assim, o decurso histórico das produções letradas desta porção da América foi descrito ao longo do século XIX e XX, como um movimento formativo de uma “literatura empenhada”, na fórmula de Antonio Cândido, uma bem concatenada *Bildung*, ou seja, uma retrospectivamente ordenada formação, disposta em etapas, fases, períodos, *Zustände* de um processo evolutivo do “instinto de nacionalidade”, como sintetizou a célebre fórmula de Machado de Assis sobre o romantismo brasileiro.

As primeiras gerações de letrados do Brasil emancipado que formularam essa mal costurada colcha de retalhos filosóficos e ideológicos postularam no presente romântico o seu ponto de chegada, desde onde se promoveu o empenho de gerações interessadas em inventar o Brasil e em descobrir a verdadeira expressão do espírito nacional. Propugnaram a circunscrição de uma determinada cultura nacional, em direção à qual toda a história pregressa determinadamente teria tendido, com a finalidade de reconhecer o florescimento definitivo da originalidade do caráter nacional brasileiro, a partir das produções artísticas letradas brasileiras de todos os séculos coloniais (NORBERTO, 2002). Procurava, assim, enquadrar a cultura brasileira como uma unidade original, forjada na definição germânica de *Kultur*, enquanto manifestação do espírito de um povo. Tal expressão espiritual da nação já teria sido dada desde os tempos da colônia por intermédio de indivíduos singulares e extraordinários capazes de inconscientemente sintetizar em sua própria contemporaneidade o estágio atual do espírito do mundo, pela atualidade da evolução do espírito humano, no âmbito da singularidade nacional que o particularizava e o universalizava.

Nesse sentido, a hipótese de uma formação da cultura brasileira foi descrita pela historiografia literária dos séculos XIX e XX como um aspecto específico de um amplo movimento do todo, como um desdobramento particular de um processo compreendido por universal, como parte, enfim, de um avanço do

“Espírito total pleno, que se expande em suas particularidades, sai de seu repouso e defronta-se consigo mesmo” (HEGEL, 2001, 188) [“*Der volle totale Geist, in seine Besondereiten sich auseinanderbreitend, tritt aus seine Ruhe sich selbst gegenüber mitten (...).*” (HEGEL, 1964, 244.)].

Desde o século XIX, apoiando-se sobre o discurso do afloramento ou do reconhecimento da identidade nacional na história literária, a ideologia da cultura brasileira descreveu o advento de sua própria autonomia como um movimento para a frente do espírito do povo brasileiro; espírito manifesto em, ou expresso por indivíduos compreendidos como sujeitos particulares e ao mesmo tempo modelares de cada tempo do espírito, do qual seriam a máxima representação em cada etapa de seu desenvolvimento, sem consciência muito embora de sua condição e papel especiais. Isso fundava-se na hipótese de que, antes dos séculos do Esclarecimento, os sujeitos individuais que manifestaram pela arte as propriedades relevantes de cada estágio do espírito do povo de que participavam desconheciam o extenso processo que intensivamente cristalizavam por meio de suas obras, embora fossem considerados sua mais perfeita expressão. No caso brasileiro, revelavam, sem saber, o “instinto de nacionalidade” que uma “literatura empenhada” iria identificar mais tarde, após a formação das condições culturais para que o povo brasileiro pudesse ser berço de “verdadeiros sujeitos”, homens de gênio de uma geração esclarecida que dessem voz à consciência nacional por meio da qual reconheçam o universal no particular e sincronizavam a atualidade brasileira à atualidade civilizada do mundo eurocentrado.²

²Trata-se de uma construção ideológica e programática de relativamente longa duração que se estendeu entre os primeiros projetos para o Brasil independente até as gerações associadas ao nacional desenvolvimentismo posteriores aos anos de 1930, adaptando-se às formulações patrióticas autoritárias dos regimes civil-militares da República Velha e da Ditadura dos anos 1960-1980. É nos anos 1990 que as preocupações com a formação da nacionalidade da cultura brasileira começam a receber academicamente críticas mais contundentes ao mesmo tempo que são retiradas do discurso oficial pelos projetos neoliberais que traduziriam no Brasil o discurso da globalização e as diretrizes do consenso de Washington. Ainda assim, desde a última década do século XX, o velho discurso da formação e autonomização do Brasil, principalmente sustentado pela abstração “povo brasileiro”, seria travestido de discurso contra-ideológico, migrando assim para a sombra da “resistência”, e talvez a precariedade desse discurso seja causa da ineficácia da própria resistência às forças coloniais conservadoras na conjuntura política que resultaria no golpe de Estado midiático-jurídico-parlamentar de 2016.

Já em Kant, encontravam-se matrizes conceituais dessa construção teórica segundo a qual indivíduos criadores são “incapazes de revelar o seu próprio ou qualquer outro mistério” (SUZUKI, 1998, 67), mas como que cumprem um plano oculto na história da humanidade, uma genialidade suposta à própria história, que indicia, em Kant, uma filosofia da história pelo “reconhecimento de que, por um plano secreto e independentemente da participação individual, a natureza tende a uma *Bildung* das aptidões humanas” (SUZUKI, 1998, 67). Segundo Márcio Suzuki, a historicidade do gênio e a genialidade da história seriam simetricamente complementares para Kant, bem como para Herder, ainda que simetricamente os dois divirjam entre si. Com a diferença de que para Herder haveria um favorecimento divino, como predominou no pensamento romântico brasileiro, para Kant uma inclinação natural, que favorece o gênio, agiria “*como se* uma genialidade desconhecida comandasse tanto o aperfeiçoamento histórico quanto o aperfeiçoamento individual, [...] visando um estado ideal de completo desenvolvimento e vivacidade das faculdades humanas” (SUZUKI, 1998, 67). Segundo o próprio Kant, numa formulação muito significativa a esse respeito:

As Ideias principais que governam muitas obras são frequentemente tão difíceis de desentranhar [*herausbringen*], que frequentemente o próprio autor não as pode descobrir [*herausfinden*], e por vezes um outro pode lhe dizer qual era a Ideia principal. Mas se há alguma coisa que vive harmoniosamente [*ein stimmig*] através do todo, isso é o que se chama de espírito [*Geist*].” (KANT *apud* SUZUKI, 1998, 31.)

Num tempo em que os próprios sistemas de conhecimento que a tradição discursiva chamada Filosofia encenara ao logo da história dos discursos filosóficos estavam sendo reinventados desde suas bases, um tal pensamento que supõe no passado a inconsciência dos grandes autores sobre suas próprias obras não por acaso optou por subestimar sistematicamente os preceitos técnicos que as artes até então pressupunham em sua própria definição, bem como deliberadamente desprezou as tradições discursivas de caráter prescritivo que supunham na formulação do novo a atualização de lugares retoricamente comuns, reconhecidos por redes de letrados que os operavam e os recebiam (CURTIUS, 1996; HANSEN, 2002, 2004;

PÉCORA, 2001). Em Kant, inaugurava-se um pensamento sobre os princípios do pensamento a servir de base a novos princípios da arte que passariam então a considerar os preceitos e os regimes discursivos retoricamente regrados em doutrinas, como se se tratassem de descrições teóricas e *a posteriori*, e não como fontes produtivas agentes no interior das obras dos seletos nomes que passariam a compor os ápices da assim chamada história da literatura universal, tais como Homero, Dante ou Camões – equiparados todos ao modelo do artista de gênio tal como o encarnava Goethe, na contemporaneidade de Kant e Hegel –, mas ainda destituídos da consciência-de-si que o grande artista na era do Esclarecimento poderia também alcançar.

A ideia de que há homens de gênio e de que estes são antes de tudo *criadores*, demiurgos de uma sempre nova origem, e não simples artesãos de uma tradição de doutrina de longa duração, que já fora profundamente conhecida e dominada, torna determinados indivíduos privilegiados em como-que sacerdotes de um modelo agnóstico de providencialismo histórico, que tem num modelo de universal humano chamado *Sujeito* o fio condutor, de século a século, de um sopro espiritual ou de um movimento para frente, dirigido à formação da humanidade futura, que é o eterno e sempre novo presente do espírito.

Entre os séculos XIX e XX, os discursos de formação histórica e literária do Brasil assimilaram categorias fundamentais do pensamento alemão. Na percepção retroativa do processo histórico brasileiro, a noção alemã de *Kultur*, germanicamente compreendida como conjunto das formas de expressão espiritual (*geistige Ausdrucksformen*) de uma nação (*Volk*), passa a suportar, a partir do XIX, o conceito de *civilização*, também cunhado sobre radical latino, para dar roupagem moderna à noção efetivamente latina de *urbanitas* e universalizá-la como sentido da história teleológica e eurocêntrica do humano. Durante os três primeiros séculos da colônia, o movimento civilizatório se evidenciava nas práticas de conversão de homens *barbarus* em homem *civilis*. Tal processo de recrutamento ou redução do outro, movido por empreendimentos políticos europeus de conquista do novo mundo, de expansão das instituições cristãs da *civitas* contra a barbárie, fundamentava e dava sentido às práticas poéticas, que declaradamente integravam uma empresa política civilizatória anterior à Ilustração e ao Romantismo, por isso estranhas às ideias de identidade subjetiva e identidade nacional.

Os códigos de produção e de leitura das letras que antecederam as revoluções burguesas na arte, na economia e na política ficariam de fora (e se tornariam, por essa razão, gradativamente mais e mais incompreensíveis) das assim chamadas ciências humanas, ou ciências do espírito (*Geistwissenschaft*), assim como ficariam de fora da teoria e da historiografia literárias, a partir da invenção da disciplina de *literarische Geschichte*, profundamente enraizada no conceito de cultura, entendida por sua vez como conjunto de manifestações do espírito de um povo, tal como germanicamente o senso comum definiria o substantivo neológico latino *Kultur*, no início do século XIX. Desde então, redesenhadas as relações entre literatura e política, as leituras do passado do Brasil emancipado puseram em cena, ainda que difusamente, os conceitos de *Bildung*, *Geist*, *Volk* e *Subjekt*, impensáveis para a “cultura portuguesa” anterior ao século XIX. Assim, reorientou-se retrospectivamente a significação ideológico-política dos eventos históricos e literários que antecederam a Independência e projetivamente intervindo, de forma excludente e deformadora, na valorização e ajuizamento dos cânones literários dos dois séculos que se sucederam à Independência política do Brasil.

Vilania portanto de todos estes começos, quando são opostos à solenidade da origem tal como é vista pelos filósofos. O historiador não deve temer as mesquinhas, pois foi de mesquinha em mesquinha, de pequena em pequena coisa, que finalmente as grandes coisas se formaram. À solenidade da origem, é necessário opor, em bom método histórico, a pequenez meticulosa e inconfessável dessas fabricações, dessas invenções. (FOUCAULT, 2002, 16.)

Tal como a “costa do marfim” e a “costa da pimenta”, “brasil” foi substantivo comum atribuído a esta “costa”, grafado assim mesmo em minúscula até o final do século XVI, nas origens sem mito dessa alcunha mercantil, que só se fixará como nome próprio – mas ainda a designar apenas a parte meridional das conquistas portuguesas na América – depois da edição do regimento filipino para os estados do Brasil e do Maranhão e Grão-Pará. Muito antes de se configurarem as imagens e sentimentos da “pátria amada, Brasil”, “brasileiros” foram, no primeiro século, os negociantes da célebre madeira retinta. Depois, até o final do século XIX pelo menos, o mesmo termo ainda alcunhou um tanto pejorativamente todo tipo

de gente tratante portuguesa que vinha ao Brasil fazer fortuna para retornar à terrinha, não sem antes universalizar-se, passando em compras por Paris.

Referências bibliográficas

- ANDRADA E SILVA, José Bonifácio de. *Projetos para o Brasil*. Organização Miriam Dolhnikoff. São Paulo: Cia das Letras, 2000.
- Cândido, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 5a ed. São Paulo: Editora da USP; Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- CÉSAR, Guilhermino. (org.) *Historiadores e críticos do Romantismo*. A contribuição europeia. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CURTIUS, Ernst. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. 3 a. ed. Trad. Roberto Cabral de Melo Machado e Eduardo Jardim Morais. Rio de Janeiro: Nau, 2002.
- GOETHE, J. W. e SCHILLER, F. *Correspondência*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.
- GOETHE, J. W. *Os sofrimentos do Jovem Werther*. Trad. Anônima Portuguesa de 1821; edição de Oliver Tolle. São Paulo: Hedra, 2006.
- HANSEN, João Adolfo. “Barroco, neobarroco e outras ruínas”. In: Teresa. *Revista de Literatura Brasileira*. n.º 2. São Paulo: USP/Editora 34, 2002; pp. 10-66.
- _____. *A sátira e o engenho*. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. 2a. ed. rev. São Paulo: Ateliê; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- HEGEL, Georg W.F. *Phänomenologie des Geistes*. In: *Gesammelte Werke*. Düsseldorf: Felix Meiner, 1980.
- _____. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Meneses. São Paulo: Vozes, 1992.
- _____. *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Sämtliche Werke*. Stuttgart: Friedrich Frommann, 1964.
- _____. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Stuttgart: Philipp Reclam 1961.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 2002.
- NORBERTO, Joaquim. *História da literatura brasileira e outros ensaios*. Rio de Janeiro: FBN-DNL-Zé Mário Editor, 2002.
- PASCAL, Georges. *Compreender Kant*. 7ª. ed. Trad. Raimundo Vier. Petrópolis: Vozes, 2011.
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- SUZUKI, Márcio. *O Gênio Romântico*. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1998.
- VALLE, Ricardo Martins. Invenção da literatura brasileira – Cláudio Manuel da Costa e o cânone literário nacional. In: *Novos Estudos*. n. 65. São Paulo: CEBRAP, março de 2003; pp. 124-140.

Prefácio ao *Le Philosophe et ses pauvres*

JACQUES RANCIÈRE

TRADUÇÃO E NOTAS DE PAULO HENRIQUE FERNANDES SILVEIRA.

Esse livro apareceu pela primeira vez em 1983. Os anos transcorridos não tornam suas proposições nem mais nem menos válidas, e não quero usar da distância para justificá-las ou corrigi-las. Quero apenas reinscrever o gesto teórico próprio a esse texto no desenvolvimento de um trabalho pessoal e na confrontação com os desafios teóricos e políticos de um tempo do qual o nosso é ainda dependente.¹

Eu havia publicado em 1981 *A Noite dos proletários*, produto de longos anos de imersão nos arquivos da emancipação operária. Essa viagem me distanciara, igualmente, das duas terras firmes onde se definem os modos usuais de compreender o pensamento operário. Ela rompera com a tradição marxista para a qual a consciência operária somente poderia desenvolver-se com a ajuda de uma ciência vinda de fora. Mas ela também precisara repudiar o contradiscurso, então florescente, que via essa consciência nascer das tradições do trabalho ou das formas da cultura e da sociabilidade populares. Nos rigores da ciência marxista e nas cores da cultura popular, eu havia aprendido a ver a clausura de um mesmo círculo, a complementariedade de um impossível e de um interdito que poderia se resumir

¹RANCIÈRE, Jacques. "Préface". In: *Le Philosophe et ses pauvres*. Paris: GF-Flammarion, 2007 (1ª ed., 1983), p. III-XIV. Esse texto passou a fazer parte do livro nas edições posteriores a 2006. (N.T.)

assim: primeiro, os “dominados” não *podem* sair por eles mesmos do modo de ser e de pensar que o sistema de dominação lhes confere; segundo, não *devem* perder sua identidade e sua cultura procurando apropriar-se da cultura e do pensamento dos outros. A desvalorização de uma experiência necessariamente mistificada ou a exaltação da autenticidade popular obrigavam igualmente os operários a ter apenas um tipo de pensamento, aquele que seu modo de vida impunha. Nas promessas da ciência libertadora ou nas exaltações das culturas do povo, podia-se reconhecer uma injunção bem mais antiga, aquela mesma que a *República* de Platão tinha fixado a fórmula: que cada um exerça sua própria função e desenvolva a virtude própria à sua condição. *Impossível*, com efeito, não reconhecer a evidência que o operário não tem tempo para estar em outro lugar que não no seu serviço, pois o trabalho não pode esperar. *Interdito* de romper a ordem simbólica de uma cidade que a divindade ordenou, segundo a justiça, inserindo ferro na alma dos trabalhadores que suprem as necessidades da comunidade e ouro na dos guardiões que a dirigem para seus fins.

Essa história de ouro e de ferro, concede Platão, é uma fábula. Mas basta que se creia numa fábula para ela ser eficaz. E para acreditar nela, basta estar na posição que ela legitima: a posição daquele que não tem tempo e tampouco outra opção a não ser acreditar na fábula da sua inferioridade.

É suficiente acreditar na sua inferioridade, não se tem o tempo de não acreditar nela, não se tem o tempo de estar em outro lugar que não aquele onde se é forçado a acreditar nela. Essa é a demonstração direta da tese. Mas, como se ela sentisse a fragilidade dessa delicada película de “tempo” que deve separar o ferro do trabalho do ouro do pensamento, a tese tem sempre se reiterado com uma demonstração indireta: aqueles que têm o tempo sem ter o metal que garante seu bom emprego estão condenados a empregá-lo mal. Podem apenas imitar com artifícios de artesãos o ouro do pensamento: a isso se resume para Platão a ciência dos sofistas. Podem apenas mergulhar nos seus sonhos inconsequentes as realidades sólidas do mundo do trabalho, da dominação e da luta: nisso consiste para Marx o trabalho dos ideólogos pequeno-burgueses. Assim se completa a tese que os modernos pensamentos da revolução tomam emprestado dos antigos pensamentos da ordem: não somente os despossuídos não podem sair por eles mesmos do desapossamento, mas aqueles que saem serão apenas uma classe de

seres anfíbios, incapazes de produzir outra coisa que não a falsa moeda, no país do pensamento, e as seduções enganosas, no país do trabalho.

A isto se resumem as razões da ciência que nos descreve os despossuídos como incapazes de reconhecer seu desapossamento. A coisa é simples de enunciar. Mas para ter acesso a essa simplicidade, fora-me necessário seguir os caminhos tortuosos da emancipação. Caminhos tortuosos em comparação aos que prescrevia o círculo do impossível e do interdito. Nas brochuras e nos jornais dos operários, nos poemas e nas cartas que alguns tinham deixado, nos relatórios dos apóstolos sansimonianos ou da direção da colônia icariana, parecia que não se tratava nem de adquirir um saber faltante nem de afirmar a voz própria ao corpo operário. Tratava-se muito mais de despojar-se de certo saber e de certa voz. A possibilidade de uma palavra própria à comunidade operária passava pela desidentificação de um corpo, de uma cultura e de uma identidade operárias dadas: pessoas que estavam adaptadas ao círculo normal do tempo e da crença, à partilha (*partage*)² que reserva para uns as tarefas do pensamento e para outros o trabalho da produção. A emancipação, aquela que, antes de tudo, consistia em capturar, no lugar onde se trabalha para outrem, o tempo de um olhar para si mesmo que se desvia da direção imposta aos braços e se apodera do espaço de trabalho “despossuído” para conquistar, na noite destinada a reproduzir a força de trabalho, o tempo de ler, de escrever ou de falar: de escrever ou de falar não exatamente como operário, mas como qualquer outro. Esses operários que, nos anos de 1830, criavam jornais ou associações, escreviam poemas ou reuniam os grupos utópicos que reivindicavam a qualidade de seres falantes e pensantes. Em primeiro lugar, eles queriam se apropriar da língua e da cultura do outro, a “noite” dos poetas e dos pensadores. Eles mesmos eram essa população de seres anfíbios denunciada por Platão ou por Marx: uma população de viajantes entre os mundos e as culturas, embaralhando a partilha das identidades, as fronteiras das classes e dos saberes. E é por isto que eles puderam dar nascimento à força coletiva chamada de movimento operário: a força dos operários saídos do círculo do trabalho que não espera e do espaço ao qual não se tem o tempo de ir. A emancipação operária era, primeiramente, uma

²A palavra francesa *partage* nos remete, segundo Rancière, a dois significados: “a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição dos quinhões” (*Políticas da escrita*. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 7). (N.T.)

revolução estética: o desvio em relação ao universo sensível “imposto” por uma condição. Ela não era a aquisição de uma ciência das razões da dominação. Ela se assemelhava bem mais à suspensão dessas razões que Kant tinha descrito como própria ao juízo estético “desinteressado” e com a qual Schiller tinha sonhado uma “educação estética”, mais própria que a revolução violenta do Estado para formar um povo igual e livre.

Estava mais ou menos nesse ponto da minha viagem e das minhas reflexões quando caiu em minhas mãos um livro, publicado já há algum tempo, *A Distinção*, de Pierre Bourdieu, com o subtítulo *Crítica social do julgamento*. O “desinteresse” do juízo estético kantiano, tal é, ensinava o livro, a quintessência da ilusão filosófica que recobre a brutal realidade da diferença que opõe dois tipos de gosto: o gosto da necessidade, aquele das pessoas do povo que muito naturalmente preferem as comidas que “colam ao corpo”,³ tiram fotografias para o álbum de família e ignoram a “grande música”; e o gosto refinado (*distingué*), aquele das pessoas que possuem os meios para converter seu capital financeiro em capital cultural e de levar sobre as obras de arte um olhar estético que assegura, antes de tudo, sua diferença. As classes sociais têm os gostos que correspondem às suas maneiras de ser. E as miragens da liberdade estética pertencem à violência simbólica que coloca os dominados no seu lugar: elas pertencem a esses jogos culturais que, como os rituais da escola, excluem os dominados propondo-lhes um *ethos* ao qual eles não conseguem se adaptar e culpabilizando a incapacidade pessoal por essa inadaptação estrutural.

Essa crítica “social” da ilusão estética me pareceu inscrever-se na exata oposição à experiência “estética” pela qual os operários emancipados tinham se apoderado de um olhar, de uma linguagem e dos gostos que não eram “os seus”, na exata continuidade, em contrapartida, da grande preocupação das elites: preservar os homens do povo dessa atração pela linguagem e pela cultura dos outros que os conduzia aos impasses da “mudança de classe (*déclassement*)”. Pretendendo

³Para Bourdieu, o gosto em matéria alimentar depende da ideia que as pessoas de diferentes classes sociais fazem dos efeitos de cada alimento no corpo; os profissionais liberais costumam preferir alimentos saborosos, saudáveis, leves e que não engordam, já as pessoas das classes populares preferem, normalmente, alimentos gordurosos e pesados que fornecem energia e alteram as características visíveis dos corpos (*A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: EDUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007, p. 179). (N.T.)

denunciar as ingenuidades filosóficas do livre juízo estético e da livre escolha dos destinos, a sociologia naturalizava, transformava em necessidade do corpo social aquilo que o filósofo Platão tinha apresentado como a “mentira” necessária para fundar uma inferioridade de direito, cuja realidade empírica, além disso, assegurava a reprodução. A sociologia que se propunha desmistificar as astúcias da dominação completava assim o círculo do interdito e do impossível. Emprestava a carne da experiência real ao gesto arbitrário pelo qual a filosofia outrora tinha decidido quem podia ou não podia pensar. Fazia dessa partilha a verdade última do discurso que dizia conduzir da crítica das ilusões dos dominados à inversão da dominação.

O Filósofo e seus pobres se propôs, portanto, mostrar como as formas da ciência social que pretende desmascarar a dominação consagram o mais velho axioma, aquele que ordena aos dominados permanecer no seu lugar, pois é o único que convém à sua maneira de ser, e manterem-se fiéis à sua maneira de ser, pois é a única apropriada ao lugar que ocupam. Para isso, era preciso mostrar como mesmo a inversão marxista do céu platônico das ideias tinha confirmado a lógica mais profunda, inscrevendo a verdade sobre o próprio corpo dos proletários para melhor reservar aos sábios o privilégio de nele decifrar. Esse projeto definiu o propósito e o estilo do livro. Primeiramente, eu quis seguir as metamorfoses do gesto filosófico que separa aqueles que estão prometidos ao trabalho daqueles que estão destinados ao pensamento. É por isso que o livro está menos interessado na análise marxista do processo de trabalho do que na postura mesmo do sábio Marx, na maneira pela qual o jogo do saber e da verdade redistribui, para ele, as relações entre as figuras do trabalhador, do proletário e do comunista. Esse propósito também ofereceu à escritura sua direção. O fraseado do *A Noite dos proletários* tinha desmesuradamente se alongado e carregado de incisivos para dar conta da complexidade que habitava a percepção e o discurso dos que são supostamente simples. *O Filósofo e seus pobres*, ao contrário, conforma-se naturalmente à frase curta, à parataxe e à fórmula lapidar para marcar a brutalidade das partilhas colocadas em obra na sofisticação das análises sábias.

Sem dúvida, eu não escreveria mais assim. Mas o problema que hoje esse livro pode me colocar vem menos do seu estilo do que da sua relação com o clima da época. Minha polêmica encontrava-se, então, numa querela mais ampla que

ocupava a boca da cena pública. *O Filósofo e seus pobres* foi escrito no momento da breve euforia que se deu na França com a chegada dos socialistas ao poder. Era a época dos grandes projetos que procuravam no acervo das ciências os meios para uma transformação igualitária da sociedade francesa. A reforma escolar e a redução das desigualdades pela escola estavam à frente nesses canteiros de obras, e as teses de Bourdieu a respeito da “reprodução” estavam no coração do debate sobre essa reforma. Os reformadores tinham deduzido uma ideia que o mestre guardou-se bem de afiançar, mas que, mesmo assim, pareceu ser a exata aplicação da crítica sociológica à reforma política: para conter essa “violência simbólica” que inferiorizava as crianças dos pobres, era necessário reduzir na escola a parte da grande cultura legítima, deixar o conteúdo menos sábio e as formas mais conviviais, mais adaptadas às sociabilidades das crianças das classes pobres – que nesse tempo se tornavam, cada vez mais, aquelas crianças oriundas da imigração. Assim formulada, assim colocada em prática na reforma dos colégios, a tese “sociológica” logo se viu acusada de afiançar a desigualdade que ela pretendia reduzir. Adaptar a escola aos mais desfavorecidos não era declarar de fato sua inferioridade intelectual? Não era reforçar a partilha que reserva aos eleitos as alturas do pensamento e os refinamentos da linguagem e atribuir aos dominados os valores desvalorizados de uma cultura “autóctone”? Ao reformismo socialista e aos seus fundamentos sociológicos se opunha o pensamento “republicano”, proclamando o universalismo cidadão e a promoção das crianças do povo pela ciência e pela instrução, distribuídas igualmente a todos. Essa tensão entre essas duas igualdades se estendiam de bom grado num conflito entre duas disciplinas: ao domínio teórico e político das ciências sociais, que era a versão “rosa” do pensamento marxista de ontem e do fervor apaziguado de sessenta e oito, opunha-se a ideia de um retorno aos conceitos da filosofia política que definem as condições do “viver junto” e do bem comum. Às promessas da ciência social se opunham as promessas filosóficas da república cidadã.

Essa querela na praça pública oferecia uma atualidade à minha polêmica. Mas ela também a submetia ao seu constrangimento. Tinha me parecido essencial denunciar a cumplicidade entre as desmistificações sociológicas da “distinção” estética com a velha filosofia do “cada um no seu lugar”. Mas a própria denúncia da “sociocracia” implicava uma relação de proximidade equívoca com o contra-

movimento ideológico que lhe opunha as virtudes reencontradas do elitismo republicano e da filosofia política. O capítulo consagrado a Bourdieu e a conclusão do livro testemunham minha dificuldade em me situar nesse contexto no qual as razões da emancipação reencontravam as da restauração republicana. O tempo, é verdade, não demoraria a dissipar a confusão. Logo, a crítica das ciências sociais, a reabilitação da filosofia política e o hino à escola republicana iam se perdendo na grande corrente reativa que denunciava o “pensamento 68”. O retorno à política se confessaria como uma simples obediência à ordem estatal existente, a denúncia do social e a exaltação do bem comum político forneceria seu ponto de honra ao trabalho estatal de dismantelamento das conquistas das lutas sociais e do alinhamento com a suposta necessidade econômica mundial. E a bela ideologia republicana se transformaria, ao longo dos anos, na versão intelectual de esquerda da defesa do Ocidente contra os selvagens islâmicos.

Teria sido necessário, naquele momento, ser bastante perspicaz para compreender a formidável corrente de restauração intelectual à qual a novidade socialista, ironicamente, pavimentava a estrada. Pelo menos, a oportunidade de me colocar igualmente distante dos “sociólogos” e dos “republicanos” foi-me oferecida por um novo retorno ao passado. Minhas investigações levaram-me ao encontro da figura singular de Joseph Jacotot que, nos anos de 1830, tinha levantado a bandeira da emancipação intelectual e proclamado, contra os acadêmicos e os educadores progressistas, que cada um podia aprender sozinho e sem mestre e, inclusive, ensinar a outro o que ele mesmo ignorava. Algum tempo de imersão nos seus escritos me permitiu esclarecer o que as duas partes do conflito tinham em comum.⁴ Sociólogos e republicanos disputavam para saber quais eram os melhores meios para a escola tornar iguais aqueles que a ordem social tinha feito desiguais. Isso era, ensinava Jacotot, tomar as coisas pelo avesso. A igualdade não é uma meta que os governos e as sociedades deveriam alcançar. Estabelecer a igualdade como uma meta a alcançar a partir da desigualdade é instituir uma distância que a operação mesma da sua “redução” reproduz indefinidamente.⁵

⁴Cf. RANCIÈRE, J. *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l’émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987, réédition 10/18, 2004. [N.T. *O Mestre ignorante – Cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução: Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002].

⁵Numa leitura cuidadosa desse texto, Géraldine Brausch afirma que uma educação eman-

Quem parte da desigualdade está certo de reencontrá-la na chegada. É preciso partir da igualdade, partir desse mínimo de igualdade sem a qual nenhum saber se transmite, nenhum comando se executa, e trabalhar para ampliá-la indefinidamente. O conhecimento das razões da dominação não tem o poder de subverter a dominação; é sempre preciso já ter começado a subvertê-la; é preciso ter começado pela decisão de ignorá-la, de não lhe fazer justiça. A igualdade é uma pressuposição, um axioma de partida, ou não é nada. Disso, o pessimismo de Jacotot tirava a ideia de que não importa qual homem podia emancipar não importa qual dos seus semelhantes, mas que a sociedade só obedeceria à lógica da desigualdade. Eu tentei, por minha parte, pensar o poder político dessa pressuposição da capacidade de não importa quem, de encontrar nela o sentido de uma democracia que não se identifica simplesmente com as formas de governo e os modos de vida dos países ricos.

Nesse caminho, eu tinha que me deparar com uma surpresa. Por ocasião das greves de 1995, enquanto os apóstolos do bem comum e da república pura e dura faziam coro com o governo Juppé para denunciar a ação dos “privilegiados” incapazes de pensar no futuro e no interesse geral, Pierre Bourdieu tomava espetacularmente o partido desses grevistas que pensavam justamente ter sua palavra para dizer sobre os interesses da comunidade e sobre seu futuro. O sociólogo que tinha brutalmente descrito o círculo da violência simbólica completando a obra da dominação econômica e social, assumia a liderança da resistência à “necessidade” econômica mundial e recorria à formação, junto aos representantes dos trabalhadores em luta, de um novo “intelectual coletivo”.⁶ Muitos me perguntaram

cipadora, tal como defendem Jacotot e Rancière, deve inventar estratégias que façam frutificar indefinidamente as riquezas de uns, de outros e, principalmente, dos coletivos (“Sur les chemins de l’émancipation. Le pari de l’égalité”. In: MARTIN, C. (coord.). *Aux livres, citoyens! Les partenariats en questions*. Cuesmes: Éditions Du Cerisier, 2010, p. 153-173). [N.T.]

⁶Para Charlotte Nordmann, nessa polêmica com Bourdieu, Rancière retoma algumas ideias do diálogo entre Foucault e Deleuze sobre os intelectuais e o poder, publicado em 1972, no nº 49 da Revue L’Arc (Bourdieu/Rancière. *La Politique entre sociologie et philosophie*. Paris: Éditions Amsterdam, 2006, p. 135). Nesse diálogo, Foucault sustenta que as massas não precisam dos intelectuais para adquirir consciência ou eloquência (*Microfísica do poder*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 70). Alguns anos após a publicação desse diálogo, Rancière escreve: “os trabalhadores não precisam da nossa ciência, mas da nossa revolta” (*La*

se a ação do último Bourdieu não me obrigava a revisar meu julgamento. Mas *O Filósofo e seus pobres* não trazia o julgamento sobre uma pessoa ou sobre seus engajamentos. Ele analisava a lógica de um discurso. A atitude do orador popular (*tribun*) de 1995, seguramente, permitia julgar de outra maneira as motivações que apoiavam as análises do *A Reprodução* e do *A Distinção*. Não mudava as próprias análises. Não mudava o modelo cientificista que interpreta a desigualdade como sofrimento e o sofrimento como ignorância das suas próprias causas. Mas ela esclarecia a tensão secreta que habita esse modelo tão bem azeitado. *A Miséria do mundo* oferece o melhor testemunho disso. A obra se conclui com um *post-scriptum* que reafirma a função medicinal da ciência que desvela “a origem social, coletivamente ocultada, da infelicidade sob todas as suas formas”.⁷ Mas as novecentas páginas de entrevistas que precedem permitem ao leitor tirar uma lição totalmente diferente: o primeiro sofrimento é justamente o de ser tratado como sofredor. E se o sociólogo pode promover algum bem àquele que está sentado na sua frente, não é esclarecendo-lhe sobre as causas do seu sofrimento, mas escutando suas razões e dando-as a ler como razões e não como a expressão de uma infelicidade. O primeiro remédio à “miséria do mundo” é trazer à luz a riqueza que ela carrega consigo. Pois o primeiro mal intelectual não é a ignorância, mas o desprezo. E o desprezo não se cura com nenhuma ciência, mas apenas pelo partido do seu oposto, a consideração.

Isso, de certo modo, o próprio Bourdieu nunca deixou de afirmar. Em 1985, ele comentava um relatório solicitado aos professores do Collège de France sobre os meios de reformar o ensino. Pois bem, seus comentários conduziam as diversas proposições detalhadas pelo relatório a dois pontos essenciais. Aquilo que era preciso combater, o que ele chamou de “o efeito de veredito” e “o efeito de hierarquização”. A “pedagogia racional” fundada sobre a ciência da reprodução basicamente se resumia a dois princípios: jamais afirmar a incapacidade do aluno e multiplicar as “formas de excelência cultural” para dar à maioria a oportunidade

Leçon d'Althusser. Paris: Gallimard, 1974, p. 35). [N.T.]

⁷Pierre Bourdieu (dir.), *La Misère du monde*. Paris: Éditions du Seuil, 1993, p. 944. [N.T. A Miséria do mundo (sob direção de Pierre Bourdieu). Vários tradutores. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 735].

de ser excelente em alguma área.⁸ É difícil estar mais próximo das fórmulas da emancipação intelectual jacotista. Mas, sem dúvida, teria sido penoso a Bourdieu admitir esse parentesco, como testemunha nosso único encontro. O acaso o levou uma vez a falar depois de mim num colóquio na Sorbonne dedicado à publicação do *História das mulheres*.⁹ Ele achou necessário, então, alertar o auditório sobre uma possível confusão. Eu não gostaria, disse ele em essência, que vocês se equivocassem sobre o que vou dizer. Vocês poderiam pensar que é a mesma coisa que disse o senhor Rancière. Mas não é a mesma coisa. É mesmo exatamente o contrário!

Como o muito semelhante podia ser absolutamente contrário, o orador não o explicitou nem nesse dia nem em nenhum outro. Mas é provável que a tensão entre o muito próximo e o muito contrário era interna ao seu próprio pensamento e determinava o duplo estilo da sua militância: por um lado, a posição do sábio, aplicado na denúncia infundável dos falsos sábios, semi-sábios ou outros intermediários maléficos que impedem a ciência de curar a ignorância; por outro lado, a atitude do homem simplesmente intolerante ao desprezo que fabrica os ignorantes e que tem confiança no intelectual coletivo que recusa as hierarquias da ciência e das demonstrações da necessidade. O prefácio escrito para a primeira edição desse livro já tentava dizer isso: um pensamento é forte pelo que o divide, forte também pelo que lhe resiste. Esse mesmo prefácio terminava com a afirmação da regra de conduta à qual meu livro quisera obedecer: “não tomar aqueles com os quais eu falava por imbecis, fossem eles taqueiros¹⁰ ou professores da universidade”. Não vejo hoje nada a lhe acrescentar.

⁸Pierre Bourdieu, *Interventions, 1961-2002. Science sociale et action politique. Textes choisis et présentés par Franck Poupeau et Thierry Discepolo*. Marseille: Éditions Agone, 2002, p. 199-210.

⁹Esse colóquio, promovido pelos organizadores do livro *História das mulheres* no ocidente, ocorreu em novembro de 1992. Ele contou com as leituras críticas de Claude Mossé, Giana Pomata, Roger Chartier e Jacques Rancière, e os comentários de Pierre Bourdieu. Essas leituras foram publicadas em 1993, no nº 4 da *Annales, Histoire, Sciences Sociales*. [N.T.]

¹⁰Um dos proletários que Rancière estudou foi o taqueiro (*poser de parquet*) Louis Gabriel Gauny. Diferente dos diaristas, afirma Gauny, o taqueiro é um carpinteiro autônomo que tem alguma liberdade para estabelecer seu turno de trabalho: “Muitos operários, querendo se libertar, experimentam essa especialidade da marcenaria e lhe fazem concorrência. Tal profissão cobre esse homem de fadigas enormes, que só se pode compreender experimentando-as, pois é arrastando-se de joelhos que ele coloca esse assoalho, cujo trabalho o esgota, cuja liberdade o encanta!” (“Le

travail à la tâche”, citado por Rancière no *A Noite dos proletários. Arquivos do sonho operário*. Tradução de Marilda Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 86). Esse texto de Gauny faz parte da coletânea organizada pelo próprio Rancière: *Louis Gabriel Gauny. Le Philosophe plébéien*. Textes rassemblés et présentés par Jacques Rancière. Paris: La Fabrique Éditions, 2017 (1ª ed., 1983). [N.T.]

Colheres, portas, ruas e pessoas como remetentes e destinatários: Estética e seus diversos locais de normatividade¹

MONIQUE ROELOFS

HAMPSHIRE COLLEGE, AMHERST, MASSACHUSETTS, USA

Filósofos e teóricos da cultura compartilham um conceito analítico poderoso, a saber, a noção de endereçamento [*address*]. Pensadores tão diferentes como Immanuel Kant, David Hume, Maurice Merleau-Ponty, Louis Althusser, Michel Foucault, Jacques Rancière e Judith Butler usam esse conceito. O mesmo se dá com Roland Barthes, Stuart Hall, Barbara Johnson, Miriam Hansen, Gayatri Spivak e Homi Bhabha.² No interior dos diferentes papéis que esses intelectuais

¹Ensaio @ Monique Roelofs. Tradução de Gustavo Guimarães, Pedro Fernandes Galé e Oliver Tolle.

²Um pequeno exemplo de escritos relevantes incluem Louis Althusser, “Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Toward an Investigation),” in *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York: Monthly Review Press, 1971); Michel Foucault, *The History of Sexuality*, vol. 1: An Introduction, trans. Robert Hurley (New York: Vintage, 1978); Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?,” in *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271-313 (Urbana: University of Illinois Press, 1988); Stuart Hall, “New Ethnicities,” in *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*, ed. David Morley and Kuan-Hsing Chen, 441-449 (New York: Routledge, 1996); Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1991); Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliott (London: Verso, 2009); e Judith

atribuem à noção de endereçamento se encontra a tarefa de teorizar a subjetividade, de indicar os meios com que as produções culturais progridem e se encontram inseridas em seus vários contextos e de analisar o entrelaçamento irreduzível da estética com a política. Então, o que é endereçamento? Como ele funciona?

O conceito de endereçamento contribui com importantes potências e funções para a estética. Uma breve nota de explicação: entendo a estética [*the aesthetic*] como um conjunto de práticas corporificadas conceitualmente marcadas, socialmente embutidas e multimodais. Junto com as noções de relacionalidade e de promessa/ameaça, o conceito de endereçamento, ao meu ver, é uma peça-chave da ideia da estética. De fato, numa visão da estética que reconhece o funcionamento desses três componentes centrais, podemos afirmar a importância vital que os significados estéticos têm para nós e também reconhecer algumas das dificuldades importantes que emergem no campo da estética, quer dizer, dificuldades que tem a ver com suas conexões com formas problemáticas de diferenciação social. A estética, em suma, compreende uma rede de práticas moral e politicamente polivalente atravessadas por modos de endereçamento, incluindo promessas/ameaças. Modos de endereçamento, especificamente, ajudam a organizar padrões de relacionamentos que compartilhamos com pessoas e coisas. A partir do pano de fundo desta perspectiva sobre a existência estética e social e material, podemos abrir uma ampla gama de possibilidades teóricas ao examinar mais de perto a noção de endereçamento.³ Este ensaio tem início com esse projeto.

Vou primeiro de descrever quatro características importantes do endereçamento, a saber, o seu caráter multimodal, a sua ampla abrangência, a sua relacionalidade e direcionalidade. Depois vou de discutir o papel que certos filósofos e teóricos proeminentes da cultura atribuem ao endereçamento. A seguir, vou fornecer um quadro básico para a sua compreensão. Por fim, vou aplicar esse aparato a diversas capacidades e outras dimensões de endereçamento a partir de um conto de Julio Cortázar, de uma novela de Clarice Lispector, de uma instalação do artista afro-americano Pope.L e de uma instalação da artista Cinthia Marcelle, associada

Butler, *Giving an Account of Oneself* (New York: Fordham University Press, 2005).

³Sobre este relato da estética, endereçamento e a centralidade do endereçamento para a estética, veja Monique Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic* (Nova Iorque: Bloomsbury, 2014), 1-2, 10, 27, 209-11, 215-16n. 22.

ao um vídeo dela, o qual foi criado em parceria com Tiago Mata Machado.⁴

Quatro características fundamentais do endereçamento

A vida nos submerge em redes de endereçamentos. Os modos de endereçamento incluem formas verbais, como, por exemplo, exclamações, mas têm uma abrangência muito maior do que isso. Os nossos corpos emitem e recebem muitos tipos de endereçamento. Direcionamos essas formas à linguagem, a seres vivos, a coisas, a lugares, e todas essas entidades remetem elas de volta a nós mesmos. Modos de endereçamento envolvem ornamentação musical e lamentações, padrões abstratos de cores e linhas, punhados de especiarias, cruzamentos de trilhos de trens, ondulações ferventes e contato humano, tal como um tapinha que alguém dá nas nossas costas. Eles incluem aspectos do que fazemos e sofremos quando cheiramos velas, saboreamos uma refeição, quando sentimos os braços alongados, a velocidade de nossas pernas durante uma corrida ou, ainda, a sensação da luz do sol na nossa face. Nossas percepções e emoções, bem como a maneira como respondemos a elas, envolvem modos de endereçamento — como quando detectamos uma mentira e observamos a nossa ira ao refutar decididamente um argumento ou quando estamos preocupados com indivíduos em situação difícil e à procura de soluções práticas. Endereçamento, em suma, ocorre em múltiplas modalidades; ele possui grande abrangência — ele engloba muitas das nossas atividades.

Como alguns dos meus exemplos já sugerem, os modos de endereçamento não são necessariamente intencionais: o sol, ou a matéria, a água, a areia ou o vento, podem se dirigir a nós, mesmo que nenhum deles vise realmente fazer isso. No contexto da vasta rede de endereçamentos que estabelecemos entre nós — e a

⁴A minha discussão neste ensaio será substancialmente baseada nos manuscritos do livro *Artes de endereçamento: como nos relacionamos com linguagem, pessoas, coisas e lugares* (em revisão) e *Estética, Endereçamento e Criação da Cultura*. Nesses volumes, elaboro as leituras e as análises que seguirão. O primeiro livro oferece uma teoria básica do endereçamento. O segundo livro desenvolve esta teoria em conexão com uma ampla gama de temas e questões.

abrangência do *nós* e *para nós* que ocorrem frequentemente no que eu disse dão origem a uma multidão de perguntas legítimas —, faz sentido pensar no sol em que nos aquecemos, na onda que está prestes a rebentar sobre nós, na nuvem de areia que vem na nossa direção e no vento que nos causa frio como entidades que nos endereçam.

Ao invés da indicação incontestável de um ponto de vista ilusório, alucinante ou devastadoramente solitário, essa maneira de pensar reconhece a importância e as inúmeras tonalidades de significados que criamos nas experiências cotidianas de nossos ambientes e nos quais dependemos dos comportamentos evidenciados não apenas pelas criaturas vivas, mas também, mais amplamente, pelos objetos e forças materiais com os quais interagimos. Em poucas palavras, minha visão ampla e inclusiva de endereçamento procura auxiliar na compreensão das proximidades entre pessoas e coisas. Decididamente, com isso não se deve ignorar o significado que as diferenças entre atos intencionais e não intencionais podem ter e muitas vezes têm. Em vez disso, recusamo-nos a permitir que essas distinções nos façam perder de vista o que também precisamos reconhecer: a centralidade da experiência e os conteúdos fenomênicos inerentes ao nosso envolvimento mútuo com artefatos e outros objetos.

O endereçamento é caracterizado por sua relacionalidade e direcionalidade fundamentais: ocorre entre remetentes e destinatários; além disso, ele é enviado *dos* remetentes *para* os destinatários e vice-versa. (E os remetentes, assim, como já foi indicado, certamente podem ser pardais ou oradores, mas também poços, torneiras, sonatas de piano ou decretos legais). Na medida em que todo endereçamento serve de suporte para as relações e as direções, os relacionamentos particulares e estratos de direcionalidade — que codificamos nas redes de endereçamento em que nos inserimos — variam e passam por turnos à medida que nos envolvemos no endereçamento. A relacionalidade e a direcionalidade que marca o endereçamento, portanto, assume formas evolutivas conforme adotamos e retomamos modos específicos de endereçamento.

Linhas filosóficas/teóricas que investigaram o endereçamento: Hume, Kant e Barbara Johnson

Numerosos filósofos e teóricos utilizam o conceito de endereçamento. Vou esboçar rapidamente uma pequena amostra dessas abordagens, descrevendo a função estrutural que Hume e Kant atribuem implicitamente ao fenômeno do endereçamento, para tratar das suas reflexões sobre a publicidade estética, e destacando a operação do endereçamento como uma ligação entre texto e contexto, operação identificada pela teórica literária Barbara Johnson.

Hume e Kant empregam ambos a noção de endereçamento para imaginar um contexto cada vez mais cosmopolita e esclarecedor para a produção e recepção estéticas. Kant, de maneira intrigante, em seu famoso ensaio *O que é Esclarecimento?*, localiza o endereçamento no centro de uma cultura iluminista. Ao ressaltar o endereçamento que dirigimos ao público de leitores como “homens de conhecimento”, ele implicitamente o torna um aspecto fundamental de sua estética.⁵ A estética [*the aesthetic*] entra em seu texto por meio da função esclarecedora que ele atribui aos atos de leitura e escrita. Dada a ênfase de Kant na importância moral e política do Esclarecimento, outorgando um papel aos meios de comunicação e, portanto, também aos instrumentos de endereçamento (coisas como papel, caneta e tecnologias impressas), juntamente com os sistemas de treinamento e padrões de circulação que esses elementos exigem, o seu ponto de vista, assim compreendido, estenderia para o funcionamento de outras formas estéticas de endereçamento, como, por exemplo, intercâmbios táteis ou fazer música, o que, afinal, pode contribuir ou para o Esclarecimento ou diminuí-lo. Assim, podemos interpretar Kant como alguém que visualiza implicitamente o endereçamento como um lugar de agenciamento estético e de comunidade estética. Este lugar, para Kant, abrange potencialmente o que ele chama povo como um todo ou “sociedade cosmopolita” — em alemão, eine *Weltbürgergesellschaft*,⁶ ou, literal-

⁵ Immanuel Kant, “An Answer to the Question: ‘What is Enlightenment?’” in *Political Writings*, 2nd, enlarged edition, ed., Hans Reiss, trans. H. B. Nisbet (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), 55.

⁶ Immanuel Kant, “Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?,” in *Kants gesammelte Schriften*, vol. 8, ed. Königliche Preussische Akademie der Wissenschaften, 3-42 (Berlin: Walter

mente, uma sociedade de cidadãos do mundo. Assim, ele imagina uma plataforma cosmopolita para o endereçamento estético.⁷

Podemos encontrar um movimento análogo em Hume. Em seu ensaio fundamental *Of the Standard of Taste*, ele fala de obras de arte que são "endereçadas a um público" (grifo meu) e exige que seu observador obtenha liberdade frente a preconceitos ao lidar com essas obras.⁸ De acordo com isso, o observador estético deve tornar o modo de endereçamento que adota em relação à obra adequado à forma pública de endereçamento da obra. Hume, entretanto, espera que esta forma pública de endereçamento, por sua vez, seja receptiva aos modos de endereçamento que os perceptores podem presumir diretamente a partir da obra. Assim, ele esboça um modelo de endereçamento mútuo que ocorre entre obras de arte e observador. Este cenário recíproco, conseqüentemente, serve como base para uma estética cosmopolita, que ultrapassa países e épocas específicas. Surpreendentemente, as teorias de Hume como de Kant postulam públicos compostos pela humanidade em geral e círculos particulares e historicamente específicos (no caso de Hume, públicos visando determinadas produções culturais e, no caso de Kant, públicos históricos que ele considera necessitados de esclarecimento cada vez maior). Em ambos os filósofos, cuja centralidade para a compreensão contemporânea da estética é difícil de superestimar, encontramos uma dualidade e uma coincidência de especificidade e generalidade, particularismo e abstração.

É a dimensão particularista de endereçamento que ocupa um lugar central em análises culturais mais recentes, as quais entendem o endereçamento como um veículo para trabalhos raciais e para o posicionamento contextual das obras de arte. A teórica literária Barbara Johnson, por exemplo, usa a noção para identificar as orientações e solicitações que as obras de arte dirigem a públicos em contextos históricos concretos. Em uma discussão do ensaio de Zora Neale Hurston, *How it Feels to be Colored Me*, Johnson mostra como Hurston "desconstrói os próprios motivos de uma resposta" à pergunta encapsulada no título de Hurston, respon-

de Gruyter, 1902-), 37.

⁷Sobra essa leitura de Kant, ver Monique Roelofs, "Kantian Mouthliness: Enlightenment, Address, Aesthetics," *differences* 26.2 (2015): 29-60.

⁸David Hume, "Of the Standard of Taste," in David Hume, *Selected Essays*, ed. S. Copley and A. Edgar (Oxford: Oxford University Press, 1998), 145.

dendo: "Comparado com o que? A partir de quando? Quem está perguntando? Em que contexto? Para qual propósito? Com quais interesses e pressupostos?"⁹ Johnson conclui disso que as concepções de identidade racial não podem ser dissociadas dos modos de endereçamento a que estão incorporadas: "Qualquer tentativa de retirar de um texto uma imagem ou essência da negritude", ela escreve, "é obrigada a violar a estratégia interlocutória de sua formulação" (177-8). Em geral, Johnson argumenta que as representações da identidade e da diferença sociais dependem para seus significados das formações de endereçamento em que são inseridas: "questões de diferença e identidade são sempre uma função de uma situação interlocutória específica — e as respostas, questões de estratégia" (178). As situações interlocutórias são, claramente, cenas de endereçamento. Inserindo a proposta de Johnson na terminologia do endereçamento, podemos concluir que, segundo o seu ponto de vista, as construções artísticas da subjetividade racial são, em grande parte, funções de modos de endereçamento que obras de arte direcionam e assumem como algo que ocorre nas condições mais amplas em que são posicionadas. O observador de uma obra de arte que deseja apreender os pontos de vista do trabalho de uma determinada identidade racial, nessa abordagem, seria assim solicitado a responder e a ter em conta as particularidades pertinentes da configuração interlocutória em torno da obra. Endereçamento, aqui, é um conector (altamente seletivo) entre texto e contexto.

Ao empregar a palavra "interlocutório", devo mencionar que o conceito de endereçamento, conforme a minha compreensão, excede o âmbito dos atos de fala de Austin. Por meio da noção de endereçamento, quero suscitar questões sobre normas e formas que a teoria do ato de fala deixa de lado.

Um quadro básico para analisar o endereçamento

Dada a vasta terminologia em circulação para endereçamento, será útil oferecer uma definição. Os modos de endereçamento são as formas de significação multimodais que direcionamos para a linguagem, pessoas, criaturas inumanas,

⁹Barbara Johnson, "Thresholds of Difference: Structures of Address in Zora Neale Hurston," in *A World of Difference* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987), 178.

coisas e lugares, e eles para nós e para cada um dos outros. O endereçamento, então, ocorre em todos os sentidos, na cognição e na emoção. Em sua coleção de estórias de 1962, *Historias de Cronopios y de Famas*, Cortázar investiga as capacidades e limitações de vários tipos de endereçamento. O conto de abertura, que não possui título, da primeira parte do livro, este sim denominado "O Manual de Instruções", endereça ao leitor várias instruções. Aqui está uma delas:

Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café.¹⁰

Dentro de um regime doméstico cotidiano, esta observação sugere que os objetos exercem uma força normalizadora. A passagem de Cortázar indica que a atração estabilizadora do que consideramos ser a vida ordinária é encontrada — pelo menos em parte — na interação entre pessoas e coisas. As coisas fazem pedidos. As pessoas, por sua vez, dão respostas a esses pedidos.¹¹ Objetos dirigem modos de endereçamento ao narrador, o qual dirige modos de endereçamento aos objetos. Esses dois tipos de modos se desdobram em resposta uns aos outros. Eles geram uma rede de relacionamentos entre remetentes e destinatários que dá sustentação a um curso previsível de eventos. Muito ocorre aqui no nível do endereçamento.

O endereçamento cria um tipo de normatividade: os pedidos e os comandos dos objetos transmitem normas aplicáveis ao comportamento do narrador. O endereçamento incorpora formas de relacionalidade que surgem nos vetores pessoa-colher ou pessoa-porta, funcionando em ambas as direções, da coisa ao narrador e do narrador à coisa. O endereçamento dá suporte a medidas de agenciamento que estão em negociação: Cortázar aponta para variedades de agenciamento que são parcialmente inerentes à colher ou à porta e parcialmente ao

¹⁰Julio Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas* (Buenos Aires: Ediciones Minotauro, 1962), II-12.

¹¹Cortázar emprega o termo "replica" como imagem da nuvem retida na memória. Esse termo é alguma coisa ambígua entre cópia e resposta. Cortázar, *Historias de Cronopios y de Famas*, 12.

narrador. O endereçamento respalda uma dimensão da ordem: o arranjo doméstico materialmente instituído que está em jogo nos modos de endereçamento estendidos por objetos e pessoas. Por fim, o endereçamento codifica registros de significado estético, ou seja, a sensação da pulsação da colher de chá, a sensação de um aviso desconfiado, a suavidade de um estado de coisas habitual e a facilidade de um pedido ou a dor do não atendimento a esse pedido. As linhas recíprocas de endereçamento que conectam o narrador de Cortázar com a colher e a porta não são inteiramente exclusivas das relações domésticas desse personagem, mas realizam um gesto para um fenômeno mais amplo: o endereçamento impregna nossos compromissos com o mundo. É um sustentáculo da organização social e material e um pilar da vida estética.

Participamos de *estruturas* de endereçamento (como as inerentes a famílias, parques de diversão, museus, estações de trem e prefeituras) em que são comuns certos *modos* de endereçamento (incluindo beber café, brincar, olhar, andar, pagar, debater). Estes modos incorporam *normas* de endereçamento (critérios e códigos que regem, por exemplo, manuseio do café ou de areia, rotinas de visualização e exibição, locomoção sobre superfícies planas, escadas e elevadores, transações financeiras e tentativas de persuasão). Essas normas produzem efeito em *cenários* e *roteiros* de endereçamento (nosso comportamento ao escalar uma montanha, passear alegremente em um parque, ou deslizar por um escorregador, por exemplo, é normalmente orientado por certos cenários padronizados, assim como os comportamentos que exibimos ao nos envolvermos em colapsos explosivos de uma coligação ou em busca de consenso).

O endereçamento, em suma, dá suporte a ordens de normatividade, relacionalidade, agenciamento e significado estético. É uma ferramenta para a criação de relações esteticamente mediadas que temos com pessoas, criaturas inumanas, coisas e lugares. Em outras palavras, o endereçamento ajuda na orquestração das redes de relacionalidade estética em que habitamos.¹² Normas, formas, estruturas, cenários e roteiros de endereçamento são componentes essenciais, em virtude de qual endereçamento cumpre com esses papéis. Na verdade, fornecendo um modelo básico para o entendimento do endereçamento, podemos reunir as operações desses

¹² Para a noção de relacionalidade estética, ver Monique Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic* (New York: Bloomsbury, 2014), 1, 8, 10, 210-11.

componentes centrais na seguinte tese: os modos de endereçamento incorporam normas e formas de endereçamento que governam cenas e roteiros de endereçamento, os quais desempenham seu papel nas estruturas de endereçamento. Uma boa parte do trabalho e das funções de endereçamento podem ser atribuídas aos elementos e aos mecanismos que destacamos nesta breve proposta. Este ponto de vista, em linhas gerais, é então do aparato de endereçamento que emprego ao me referir a essa noção.

Minha tese fornece uma compreensão sintética de endereçamento, que, indiscutivelmente, está operante em uma variedade de abordagens diferentes e menos abrangentes do fenômeno. Enquanto a nomenclatura de formas, cenas, roteiros e estruturas faz sua aparição em discussões sobre endereçamento na literatura, o termo *normas de endereçamento* é novo, assim como minha interpretação dos conceitos que este vocabulário expressa, e meu modelo para funcionalidades colaborativas de normas, formas, estruturas, cenas e roteiros.

Não por acaso observamos algo na estória de Cortázar que também podemos reconhecer nas perspectivas de Kant e Hume: tanto na visão kantiana de Esclarecimento como na visão humeana de um sistema estético transcultural, o endereçamento serve de base para um ordem de normatividade, relacionalidade, agenciamento e significado estético.

Historias de cronopios y famas de Cortázar permite colher mais informações sobre o endereçamento. De modo a criar uma base para essa empreitada, farei, em primeiro lugar, um rápido esboço da coleção como um todo e depois examinarei em detalhes a estória de abertura sem título.

Historias de cronopios y de famas de Julio Cortázar

Cada uma das quatro partes do livro revela um tipo diferente de entidade ou evento que questiona as normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento que suportam configurações de nossos mundos sociais e materiais. A primeira parte, "Manual de instrucciones", apresenta histórias que contêm instruções como *Instrucciones para subir una escalera*. Mesmo quando essas instruções dizem respeito a artefatos supostamente cotidianos, como uma escada, eles preservem alguns cenários muito notáveis e desfamiliarizam nossa experiência desses

objetos, bem como o nosso senso de nós mesmos como atores que lidam com esses objetos. A segunda parte, intitulada “Ocupaciones raras”, descreve comportamentos insurgentes que questionam as maneiras pelas quais as coisas são normalmente realizadas em vários tipos de contextos institucionalizados. A terceira parte, “Material plástico”, apresenta substâncias transmutadoras. A quarta parte, “Historias de cronopios y de famas”, gira em torno de três tipos de criaturas inventadas. Cronopios são seres apaixonados e desordenados que prosperam em estados de incalculabilidade. Famas gosta de controlar o que está acontecendo. Esperanza aguarda o que acontecerá. Os comportamentos dos três tipos de personagens e seus confrontos na última parte do livro — juntamente com o repertório de instruções, comportamentos incomuns e substâncias mutáveis nas três primeiras partes — nos proporcionam um grande número de oportunidades para considerar o endereçamento em atividade: o plano da coleção de histórias de Cortázar é propício para reflexões sobre as oscilações do endereçamento entre as dualidades de liberdade e restrição, bem como de estase e mobilidade. Ao longo da coleção, a conduta das pessoas e as atividades da linguagem surgem segundo seu uso material e em seu envolvimento com os comportamentos de coisas e lugares. A organização do livro também se presta a um exame das formas pelas quais ambos os lados das polaridades de liberdade e restrição e estase não estão operantes no outro, mas, em última análise, também dependem do outro. Esta interligação se torna evidente primeiro na história de abertura sem título de *Historias de cronopios y de famas*, a qual agora vamos examinar mais de perto.

Colheres, portas, ruas, insetos, jornais e pessoas como remetentes e destinatários

Na narrativa sem título com a qual ele abre *Historias de cronopios y de famas*, Cortázar esboça um contraste entre atividades habituais e ocorrências imprevistas que podem interromper tais rotinas. Ele ancora a esfera familiar em roteiros de endereçamento que vinculam o narrador a objetos como colheres e portas, como já observei. O reino da vida comum também encontra apoio nas coisas que estão em seu lugar para o narrador, como “la misma tristeza de las casas de enfrente,

del sucio tablero de ventanas de tiempo con su letrero ‘Hotel de Belgique’”(11). Mais do que isso, esse plano de atividade se instala em distâncias intransponíveis, separando-o dos outros. A linguagem é um fator importante nesses arranjos, como a placa do hotel já indica. Símbolos verbais, sugere o narrador, encapsulam formas vaporosas e fluidas no interior de formas familiares. Conseqüentemente, eles restringem os modos de endereçamento de que os seres humanos e as coisas são capazes. Como o narrador diz: “Castigarse los ojos mirando eso que anda por el cielo y acepta taimadamente su nombre de nube, su réplica catalogada en la memoria.” (12) Indicando nossas tendências linguísticas para aprisionar as coisas e borrar as possibilidades de endereçamento, esse comando também anuncia uma tendência contrária. Como sugerido pela palavra “taimadamente”, o que está em questão aqui é uma estratégia, e não uma inevitabilidade. O narrador ironicamente sugere que a instrução que ele deu é precisamente o tipo de regra que não desejaria seguir. Assim Cortázar nos alerta para as formações alternativas que podemos incubar dentro da tríade de palavras, objetos e imagens. Parâmetros de restrição andam de mãos dadas com elementos de liberdade. Momentos de estase convergem com registros de movimento.

A dinâmica entre essas diferentes polaridades marca também uma metáfora que permeia vários contos de *Historias de cronopios y de famas*, bem como outros escritos de Cortázar, ou seja, a figura de um ladrilho de vidro. Este dispositivo é fundamental para a sua investigação sobre as potencialidades e os limites do endereçamento. Cortázar apresenta a imagem do ladrilho para o leitor de sua coleção no início da história de abertura, onde nos encontramos com o narrador no meio de seus atos domésticos do dia a dia. Situado em Buenos Aires, como a maioria das outras histórias de cronopios e famas, o conto, desde o início, estabelece um quadro de experiência cosmopolita. O Hotel Belgium está próximo. Um jornal deve informar o narrador sobre “lo que ocurrió en cualquiera de los rincones del ladrillo de cristal”, “en cuyo centro” ele lê o jornal durante o café da manhã (11). Este ladrilho é uma “masa pegajosa que se proclama mundo” (11). No entanto, o idioma do jornal pode funcionar como o termo “nuvem” na sua função inibidora (quando esse substantivo limita o que vemos acontecendo no céu) e estreita a interconexão cosmopolita com o resto do globo. Restrições análogas podem limitar as capacidades do lápis do narrador ou de “la novela abierta sobre

la mesa [que] eche a andar otra vez en la bicicleta de nuestros anteojos” (12). Na mesma linha, parece não haver maneira de superar a distância que nos separa de “lo otro tan cerca de nosotros”, por empurrar [empujar] “del centro del ladrillo de cristal... hacia afuera” para esse “inalcançável” outro (12). O ladrilho se coloca entre indivíduos, impedindo a sua conexão. Como habitante do compartimento de cristal, o destino do narrador é estar encaixotado.

O ladrilho, de fato, conhece estados variáveis de confinamento, assumindo a forma do apartamento e do prédio onde a ação se dá. Mas também é grudento e viscoso: compreende uma “la masa pegajosa” (11); torna-se uma “masa transparente” (11); e se transforma em uma “pasta de cristal congelado” (12). Não sem paradoxo, o cômodo de vidro muda de um estado de constrição para outro: de jornal ele se transforma em globo, no intestino do narrador, no seu pênis, na cama que ele compartilha com uma mulher e no “paralelepipedo de nombre repugnante” (11) que ele visita pela manhã e que Cortázar deixa inonimado. Alguma medida de fluidez não é estranha ao ladrilho.

De fato, vários acontecimentos inesperados, como a canção dos vizinhos do andar de cima, rompem a previsibilidade associada ao compartimento do cristal. Uma mariposa pode de repente pousar no lápis, que “late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequesísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido” (11). O ladrilho tem certa plasticidade. O jornal, além disso, de que somos informados istno final da história, precisa ser comprado na esquina da rua.

Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina (12-13).

Embora o ladrilho reafirme-se resolutamente na rua, surge a possibilidade de que, no burburinho da cidade, o jornal e o ato de pegá-lo cheguem como uma

magnólia — um evento inesperado, uma incongruência estética que rompe a rotina do cotidiano. Ao invés de levantar todas as restrições, a viagem que o narrador embarca na rua faz com que ele se envolva em pequenos pedaços de movimento, como o bater das asas da traça e a batida de seu coração minúsculo. Acumulando sobre trechos diminutivos, na passagem acima, pequenos e quebrados fragmentos de tempo e espaço se expandem antes de se contraírem rapidamente com a menção do destino do narrador.

Para Cortázar, redução e ampliação, bloqueio e mobilidade, esvaziamento semântica e reabastecimento andam juntos. Assim como o substantivo “nuvem” admite uma organização lingüística e estética mais rica do que a que ela alcança em suas operações de confinamento, as cintilações e vibrações que ocorrem na rua acenam para um escopo ampliado de normas, formas, cenas e roteiros de endereçamento. Esse arranjo ultrapassaria a estrutura do endereçamento mantido por rotinas ossificadas. Isso permitiria a realização de uma ordem transformada de normatividade, relacionalidade, agenciamento e significado estético. A possibilidade de uma ocupação estética global reconfigurada, que desaloja os significados dados e permite que aqueles que são diferentes possam brilhar, repousa em flexibilidades e movimentos instituídos pelos estilhaços, fragmentos e arpejos que compõem a jornada das ruas. Apenas então podem recuar em segundo plano as hierarquias geopolíticas que atendem à modernidade, incluindo as linhas de influência neocolonial que elas instauraram. Em suma, a partir do que ocorre no espaço urbano, Cortázar põe a prova nossas capacidades para aquilo que podemos chamar de desvinculação descolonial dos laços de controle e regulação, de modo que repensemos modelos de autoridade epistêmica, política e estética. Ele sinaliza elementos de tipos alternativos de determinação espacial e temporal, que escapam a certas desobrigações modernas.

Por um lado, os jornais, lápis e romances — juntamente com a parafernália cotidiana que acompanha essas figuras de leitura e escrita, como colheres de chá, portas, apartamentos e ruas — podem implicar vizinhanças e distâncias aglutinadas, a modo de ladrilhos, entre centros locais e globais e periferias, e entre aqueles os locais culturais que são considerados temporalmente mais ou menos avançados (Argentina/América Latina - Europa). Por outro lado, esses objetos e lugares cotidianos podem abrigar insetos animados, magnólias de cores

vivas, melodias hipnotizantes, corações palpitantes e rostos entusiasmados que precipitam toques e contatos diferentes, mais vivos.

A indicação de Cortázar sobre a nuvem aponta para a possibilidade de encontrar as normas, as formas e os roteiros de endereçamento codificados em configurações de palavra, imagem e coisa com modos de endereçamento que se movem lateralmente às estruturas operacionais de endereçamento. Isso não nos desloca para uma zona de liberdade total ou ausência de restrições, mas nos localiza numa estrutura reformulada de endereçamento, tal como emblematizada pelo reaparecimento do ladrilho na rua. Podemos nos alongar de maneira particular para além das imagens mirradas e das estruturas de endereçamento sedimentadas que os abrigam. O jornal pode nos dar acesso a qualquer canto do globo, mas é adquirido na esquina de uma rua. Temos que comprá-lo. Precisamos nos envolver em modos concretos de endereçamento para lê-lo. O ladrilho é transparente — podemos olhar através dele — mas não podemos escapar dele. As estruturas mediadoras de endereçamento são inevitáveis. Quando uma desaparece, outra surge em um lugar diferente. Além disso, para dar suporte a significados e permitir mudanças sociais desejáveis, essas estruturas exigem certa estabilização. Em outras palavras, elas têm que ser ou tornar-se de certa maneira algo como um ladrilho. Constelações de endereçamento, assim, circunscrevem um cenário histórico para as nossas atividades e delimitam um terreno a partir do qual avançamos. Embora existam fortes tensões entre liberdade e restrição, entre movimento e estase, esses registros dependem um do outro.

Depois de refletir por um momento sobre a história de abertura de Cortázar, estamos agora em posição de desenvolver a visão de endereçamento que formulei e de enfrentar as suas outras dimensões.

A ubiquidade da estética [*the aesthetic*]

O quadro de normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento que descrevi nos fornece um vocabulário para teorizar a saturação completa de nossa vida cotidiana e do mundo da arte com significados estéticos. Normas e formas de endereçamento estão operantes em todas as colocações mais ínfimas de nossos compromissos materiais com o mundo. Cortázar reconhece isso com suas

figuras da colher e da porta que demandam de nós. Ele reconhece o significado empírico, disciplinar e potencialmente rebelde das normas e formas omnipresentes e heterogêneas que nos cercam através da imagem do narrador que sente dor ao rejeitar os pedidos da colher e da porta. Outro aspecto da omnipresença das normas e formas de endereçamento em nossos mundos vitais aparece quando Cortázar, na história “Qué tal, López?”, faz com que meditemos sobre o que é preciso para dizer “olá!” a um amigo que encontramos na rua, enquanto muitas ocorrências semelhantes precederam essa ocasião particular (82-83). As dimensões estéticas marcam todos esses locais de normatividade e essas instâncias de forma historicamente enredada: a estética permeia a linguagem, pessoas, coisas e lugares, bem como as interações entre eles.

Desestabilizando estruturas do endereçamento: O conto da pobreza de Clarice Lispector

Em sua novela *A hora da estrela*, publicada em 1977, Clarice Lispector assume a voz do autor ficcional Rodrigo S.M. para contar a história da indigente, feia Macabéa, uma mulher do nordeste brasileiro, no final da adolescência. Privada de seus pais na juventude e criada por sua tia, Macabéa se muda para o Rio de Janeiro. Ela mal ganha para sobreviver em sua profissão de datilógrafa, um trabalho que está prestes a perder por causa de seus erros de digitação e das manchas que ela deixa no papel. Ela não é dada a formular frases e acredita que é feliz. De vez em quando, Macabéa se encontra com o namorado Olímpico, que, desejando se tornar um político, a abandona por sua colega de trabalho, Glória. Macabéa normalmente fica com fome. Ela mantém sua vida interior ouvindo “a hora certa, cultura e anúncios” na Rádio Relógio, como ela chama seu rádio emprestado ou, mais precisamente, os programas que ela acompanha através do aparelho.¹³ Expulsa da vida social normativa por conta de sua repugnância, Macabéa, no entanto, colhe abundante prazer estético de coisas comuns, especialmente “sem importância” como ela: “Assim registrou um portão enferrujado, retorcido, rangente e descascado que abria o caminho para uma série de casinhas iguais de

¹³Clarice Lispector, *A hora da estrela* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1998, p. 71.

vila. Vira isso do ônibus. A vila além do número 106 tinha uma plaqueta onde estava escrito o nome das casas. Chamava-se ‘Nascer do Sol’. Bonito o nome que também augurava coisas boas.”¹⁴ Macabéa encontra alegria nos detalhes estéticos que ela percebe nas margens da cidade – elementos que muitas vezes comunicam agudamente o leitor de sua posição (de Macabéa) em, ou melhor, para além do tecido social aceito. Ela saboreia os pingos que ouve no rádio, os avisos dos navios de carga passando pelas docas e os gritos de um galo. Assim como Macabéa ama a marginalia estética, Rodrigo a ama. “Sim, estou apaixonado por Macabéa a minha querida Maca, apaixonado pela sua feiura e anonimato total pois ela não é para ninguém. Apaixonado por seus pulmões frágeis, a magricela.”¹⁵ Não obstante – ou talvez precisamente por causa de – seu amor esteticamente alimentado pelo personagem que ele criou, Rodrigo a deixa morrer depois que uma cartomante prediz seu encontro iminente com um estrangeiro rico e justo, inspirando nela um anseio pelo futuro, que ela nunca sentira antes. Neste momento, Macabéa deixa sua perspectiva estética desinteressada e Rodrigo perde o interesse por sua protagonista.

A novela denuncia o papel desempenhado pela beleza – e a estética mais amplamente – no abandono de Macabéa. *A hora da estrela* desafia o sistema de endereçamento em que sua protagonista é colocada, junto com o leitor e a própria Lispector.¹⁶ Aqui vou condensar uma longa análise para focar apenas em alguns aspectos do endereçamento da novela. Em poucas palavras, o romance se abstém de postular uma estrutura de endereçamento que ofereça uma visão inabalável e unidirecional sobre o bem e a verdadeira beleza. Lispector, portanto, desloca o léxico da beleza, perturbando o padrão de endereçamento e relacionamentos que esse conceito ajuda a manter – padrão simultaneamente de gênero, classista, colonial e racializado.¹⁷ Uma atitude ética e esteticamente legítima por parte dos

¹⁴Idem, p. 57.

¹⁵Idem, p. 72.

¹⁶Para uma discussão mais detida desses aspectos do romance, ver Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic*, 89-93, 102-105, 178-86, 195, 198-99, 203-205.

¹⁷Para uma investigação mais ampla do significado de endereçamento para críticas artísticas das formações de racialização, de sexismo, construção de classes e colonialismo (em seu entrelaçamento com outras categorias da diferença), ver Monique Roelofs, “Estética, endereçamento e ‘sutilezas’ raciais” (*Aesthetics, Address, and Racial “Subtleties”*), in *Estética em preto e branco*,

privilegiados para com os pobres não é oferecida – nem Rodrigo, nem Lispector, nem o leitor são absolvidos da cumplicidade com as desgraças de Macabéa. Lispector mina a linguagem da beleza e da feiúra que sustenta o negligenciável ser social de Macabéa e decreta seu abandono.

Em última análise, no entanto, a vida estética do leitor continua, assim como a do autor: “as nuvens são brancas e o céu é todo azul”.¹⁸ *A hora da estrela* conclui com a recomendação: “Não esquecer que por enquanto é tempo de morangos. Sim”.¹⁹ A exigência da acusação realizada por Rodrigo e a urgência de uma narrativa que grita e golpeia o leitor no estômago se dissolve em banalidades estéticas. Ao mesmo tempo, essas observações coloquiais sinalizam percepções, desejos e gostos estéticos concretos que compõem nossa experiência de espaço e tempo e, de tal forma, *se dirigem [address]* ao leitor como agente estético.

Se o romance atinge o tipo de desfecho que é típico dos filmes – o assassinato de uma protagonista feminina – as últimas palavras de Macabéa, “Quanto ao futuro”, convidam-nos a contemplar os novos passos do afastamento do sistema estético que resulta na morte de Macabéa e inventar um quadro alternativo de significado estético.²⁰ Na dedicatória inicial, o autor-alter-ego-Lispector observa: “Essa história se desenrola num estado de emergência e calamidade pública. É um livro inacabado porque não oferece resposta. Uma resposta que espero que alguém em algum lugar do mundo possa fornecer. Você talvez?”²¹ A frase “.Quanto ao futuro.”, cercada por um ponto inicial e final, apareceu anteriormente como um dos títulos que Lispector elenca para a obra.²² É também – o ponto final, mas não o ponto inicial incluído – a frase com a qual Rodrigo imagina começar sua história de Macabéa. Dado que a novela nos entrelaça como leitores no sistema estético que denuncia, também nos apresenta várias opções para o endereçamento para o qual sinaliza o romance, um dos quais seria o de assumir o endereçamento da segunda pessoa e tentar fornecer uma resposta à catástrofe desencadeante que,

ed. Carla Milani Damiano and Fabio Ferreira de Almeida (Goiânia, Goiás: Edições Ricochete and CEGRAF/UFG, 2018). Obra no prelo, a ser publicada em maio de 2018.

¹⁸Idem, p. 34.

¹⁹Idem, p. 88.

²⁰Idem, p. 86.

²¹Idem, p. 86.

²²Idem, p. 22.

de acordo com o romance, está em processo e do qual, o narrador-autor implica, participamos enquanto lemos a história. O romance nos leva a criar uma estrutura estética alternativa, que possa constituir uma resposta a um enigma da pobreza estetizada de modo inadequado.

“A hora da estrela” e “.Quando ao futuro.” são apenas dois títulos numa série que inclui, entre outros, “O direito ao grito”, “Lamento de um blue”, “Ela não sabe gritar”, “Assovio no vento escuro”, “Eu não posso fazer nada” e “Saída discreta pela porta dos fundos”.²³ *A hora da estrela* não nos diz qual das histórias que estamos lendo enquanto lemos a novela, e podemos estar lendo todas elas, embora sejam diferentes. Vemos aqui mais uma maneira em que a Lispector desestabiliza a estrutura do endereçamento abrigando ela mesma, Rodrigo, Macabéa e o leitor. O endereçamento da segunda pessoa ao leitor, as múltiplas formas e cenas do endereçamento indicadas pelos títulos e o *status* da obra como um romance em que estamos envolvidos como leitores, encorajam-nos a criar novas formas de endereçamento e relacionamento no estado de cataclismo estético que o romance descreve como o nosso.²⁴ Aqui, o endereçamento alcança o contexto da obra, como indica Johnson. O romance examina o poder da literatura como um componente da esfera pública. Por meio de suas distintivas e auto-defletoras formas de endereçamento, ademais, *A hora da estrela* atinge a estrutura de publicidade estética em que está situada – o sistema de endereçamento público que Hume e Kant procuraram teorizar.

Reorganizando plataformas de publicidade estética: os sussurros cosmopolitas de Pope.L

A obra *Whispering Campaign* (2016-17), do artista afro-americano William Pope.L, foi instalada em muitos lugares em Kassel e Atenas durante a Documenta 14 [figs. 1-7]. O visitante da instalação poderia ouvir sussurros em todos esses

²³Idem, p. 22.

²⁴Promessas estéticas realizadas no e pelo romance desempenham um papel importante na apresentação desta tarefa para o leitor pela novela. Ver Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic*, 178-86, 195, 198-99.



Fig. 1: Pope.L, *Whispering Campaign* nation, people, sentiment, language, time, 9,438 hours. Documenta 14, Athens, Greece, 2017. Photo: Freddie Faulkenberry © Pope.L, courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

locais diferentes. Performances ao vivo foram organizadas em estúdios fechados e praças públicas, e as transmissões de rádio poderiam ser ouvidas tanto dentro como fora da exposição. Autofalantes foram colocados, por exemplo, perto de banheiros, debaixo de uma escada perto de um café; entre salas de exposições; em estacionamentos; e sob um carro estacionado na rua. Ouvindo a trilha sonora e lendo o folheto de acompanhamento, apreende-se, entre outras coisas, séries de números, fragmentos narrativos sobre a negritude, Europa e lugar (EUA-Alemanha-Grécia, entre outros países como México, Líbia, Iraque), fragmentos de histórias sobre guerra e imigração, informações históricas acerca de revolta e protesto, e, repetidamente, o slogan/declaração “ignorância é uma virtude”.²⁵

Em sua efusiva desarticulação, essas criações sonoro-textuais superam o que normalmente é ouvido ou lido nos espaços públicos nos quais a cultura autorizada se vê refletida. A obra descentrada de Pope.L traz consciência a vozes reprimidas e informações não integradas. Ele destaca as ameaças de exclusão e o silenciamento por plataformas oficiais para o endereçamento público, mas também declara uma

²⁵A análise da *Whispering Campaign* de Pope.L que se segue nesta seção irá se basear parcialmente na minha discussão sobre instalação presente no artigo, “Identity and Its Public Platforms: A String of Promises Entwined with Threats” (*Texte zur Kunst* 107 [Sept. 2017]: 68-85).



Fig. 2: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Kassel, Germany, 2017. Photo Mathias Voelzke © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 3: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Neue Galerie, Kassel, Germany, 2017. Photo Mathias Voelzke © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

promessa de inteligibilidade expandida e de comunicação ampliada. Os estratos *mainstream* de publicidade e as identidades que eles podem tornar legíveis aparecem como fantasias de transparência. A *Whispering Campaign* mostra como as constelações urbanas, nacionais e transnacionais de publicidade, juntamente com as concepções de identidade que elas canalizam, dissimulam de modo constitutivo as mediações construtivas por meio da linguagem de que elas dependem. A obra revela como essas estruturas escondem os apagamentos das expressões linguísticas que elas necessitam. Isso é evidente, por exemplo, nas “correções” manuscritas de Pope.L para seu “Love text”, publicado no *flyer* do projeto. A campanha também assinala as omissões de violência perpetuadas pelas relevantes mediações e apaga-

mentos, ao sugerir uma negação cotidiana das histórias de dominação e agressão. Acima de tudo, a peça chama a atenção para os vestígios fracos e proliferantes (de vozes, sons, omissões, dogmas, seres vivos, casos de brutalidade e revolta) que fazem parte da existência pública, mesmo que muitas vezes não sejam detectados.



Fig. 4: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, First Cemetery, Athens, Greece, 2017. Photo Fanis Vlastaras © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 5: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Areos Park, Athens, Greece, 2017. Photo Yiannis Hadjiaslanis © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

Na verdade, como eu escutava no porão do Fridericianum de Kassel – um local de exposição central – os sussurros eram frequentemente abafados ao fechar as portas do banheiro, as pessoas conversavam e caminhavam, secadores de mãos rugindo, água correndo, o barulho das portas do armário no vestiário, o giro das chaves, a queda de moedas nos registros dos armários, e o chiado de garrafas de água com gás sendo abertas. Na rua, os sussurros de quando em quando desapareciam sob o rugido de um canteiro de obras. Aqui, como em outros lugares, as vozes gravadas exigiam um esforço especial para serem ouvidas – uma busca determinada, espera, escuta, caminhada, leitura e compreensão de diferentes

linguagens ocidentais. Mesmo quando audíveis, os sussurros produziram trechos desordenados de representação, e não comunicações coesas. O que *não* poderia ser apreendido publicamente estava lado a lado com o que se *podia* compreender.



Fig. 6: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Kiosk Praxitelous, Athens, Greece, 2017. Photo: Freddie Faulkenberry. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.



Fig. 7: Pope.L, *Whispering Campaign*, Documenta 14, Kassel, Germany, 2017. Photo: Nils Klinger. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

Uma pequena e retangular parte de uma declaração poética comentada e reiteradamente corrigida, sob o título de “(Unclassified) I love Europe Text” (ou, simplesmente, “Love Text”), que está incluída na brochura em papel jornal que acompanha a *Whispering Campaign*, declara em letras maiúsculas escritas à mão “BROWN PEOPLE ARE THERE IS NO EU IN HEAVEN”. Com esta frase, Pope.L conecta sua obra sonora aos seus *Skin Set Drawings*, uma vasta série, iniciada em 1997, com mais de 1000 obras, número que continua a crescer. Estes



Fig. 8: Pope.L, *Green People are a Recent Invention*, 2011. Marker and pen on vellum, 11 7/8 in. 30.2 by 22.9 cm. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

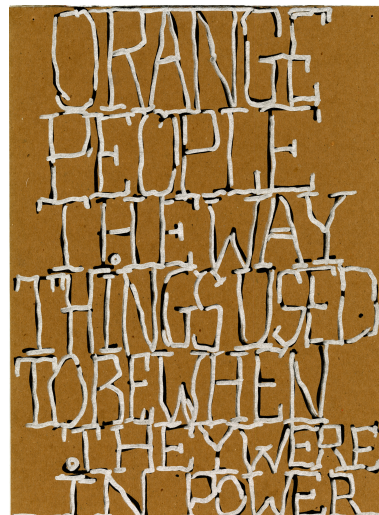


Fig. 9: Pope.L, *Orange People the Way Things Used to Be When They Were in Power*, 2012. Marker on chip board, 12 by 8 7/8 in. 30.5 by 22.5 cm. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

incluem *White People Are God's Way of Saying I'm Sorry* (2010), *Green People are a Recent Invention* (2011), *Orange People the Way Things Used to Be When They Were in Power* (2012) [figs. 8-10]. Se os agrupamentos de pele e os esquemas epidérmicos têm historicamente determinado identidades e continuam a designá-las de modo que têm efeitos horríveis, a *Whispering Campaign* de Pope.L, juntamente com esses *Skin Set Drawings*, ao empregar a fórmula de identidade racial por excelência (ou seja, "x-colored people are _____"), situam o projeto de representação de identidade no domínio da imaginação política, rebaixando a racionalidade do senso comum das asserções de identidade estimuladas por leituras-de-pele. Esquemas para o que podemos chamar de *sk-in-terpretation* estão sendo revistos aqui. Pope.L repensa as cenas, lugares, mecanismos e modelos interpretativos considerados reveladores de identidade, seguindo manchas pretas que parecem ser (partes de) os corpos de alguns insetos rastejantes. Mudando o foco artístico da expectativa de identidades representadas para suas armadilhas

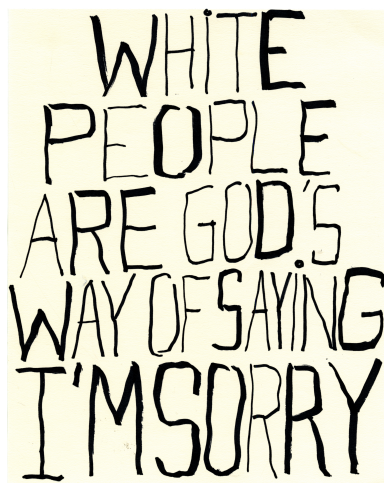


Fig. 10: Pope.L, *White People Are God's Way of Saying I'm Sorry*, 2010. Mixed Media on paper. 11 3/8 by 9 in. 28.9 by 22.9 cm. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

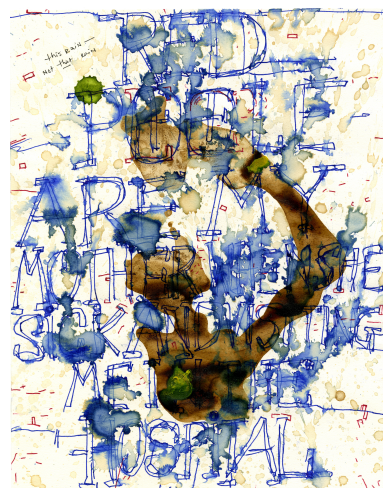


Fig. 11: Pope.L., *Red People Are My Mother When She Sick and Visiting Me in the Hospital*, 2010. Mixed media on paper. 11 1/2 by 9 in. 29.2 x 22.9 cm. © Pope.L. Courtesy of the artist and Mitchell-Innes & Nash, NY.

linguísticas, visuais, auditivas, imaginativas, fantasmagóricas e espaciais, Pope.L reencontra as condições de publicidade que podem suportar um imaginário social crítico. A *Whispering Campaign* mobiliza uma forma de endereçamento – sussurrando – para ativar outras formas de endereçamento, como a audição cuidadosa, a espera, a busca, o pensamento. Tecendo o ouvinte em um cenário ampliado de endereçamento recíproco, a obra traz à consciência o funcionamento de um conjunto distinto de aspectos de endereçamento, ou seja, de uma multiplicidade de normas incorporadas e incorporantes, formas, estruturas, cenas e roteiros de articulação e rasura. Ao nos fazer pensar sobre essas condições de endereçamento público e introduzir uma gama alterada de elementos, a obra acena para as plataformas revisadas para a interação estética. Além disso, ela aponta para uma noção de cultura como uma teia de endereçamentos expansiva e de múltiplas camadas. Esta noção é especialmente pertinente para o experiência de Pope.L com a negritude [*blackness*], branquura e outras categorias raciais, como se torna visível nas três seguintes citações.

INTRODUCTION (PART 1)

I arrived at the perimeter of the city and was met by three emissaries with large black dots on their foreheads. They looked upon me for a long time as if measuring me for a dark place. Then without warning, they turned and walked away, and I followed.²⁶

13 47 7981 4116 5264 7E18

[INTRODUÇÃO (PARTE 1) Cheguei ao perímetro da cidade e fui recebido por três emissários com grandes pontos pretos na fronte. Eles olharam para mim por um longo tempo como se me medindo por um lugar escuro. Então, sem aviso prévio, eles se viraram e se afastaram, e eu fiz o mesmo]

Além do acaso da reunião de *bug* com o humano, há também uma missão, uma tarefa institucional para procurar uma espécie de negritude.

Aus großer Höhe landete ich in den Vororten der Stadt wie ein Racheengel, aber ohne Wut oder Flügel, nur ein kleines Päckchen, ich war von den städtischen Diensten geschickt worden, um wie sie es nannten einen schwarzen Körper zu empfehlen—am Rand der Anlage wurde ich von drei Gesandten empfangen—

IGNO RANC EISA VIRT UE99

3133 6202 1231 7897

[De grande altura, desembarquei nos arredores da cidade, como um anjo de vingança, mas sem ira ou asas, apenas portando uma pequena embalagem. Eu tinha sido enviado pelos serviços da cidade para recomendar um chamado corpo negro — na borda do lugar, fui recebido por três emissários.]

A exploração da temática negra por Pope.L nas passagens citadas busca tanto a ignorância quanto estar mergulhado nela. Ele ecoa a polivalência da máxima

²⁶Pope.L, *Whispering Campaign*: Kassel. Exhibition brochure, n.p. , n.d.

“ignorância é uma virtude”, que ressoa ao longo da campanha.²⁷ Pope.L estende esta investigação a tecnologias de produção de imagens, tais como a fotografia, e, de modo geral, à forma digital em uma vinheta que vem um pouco depois:

GEOGRAPHICAL COLLAGE-ATHENS

At the edge of the atrium is the end of the picture, and the beginning of another part of the photograph, an electronic photograph. On the other side of this edge is blackness. This blackness, of which I am in, encloses an entire world. I can see this world but I cannot experience it. Or I should say there is a part of me that at this moment sits in this room in Chicago writing and there is a part of me which navigates the darkness and leaps into the black, disappears into its density which is everything and itself. XX And simultaneously there is this other part, this European density: I call it ‘My Europe’, which now appears on its knees staring at the rough stone floor of a vaulted passage, a tunnel beneath the east retaining wall of the Panathenaic Stadium built in the fourth century BC in a ravine during the tenure of the archonship of Lykourgos. XXX

[Na borda do átrio está o fim da imagem e o início de outra parte da fotografia, uma fotografia eletrônica. Do outro lado desta borda está a negritude. Essa negritude, da qual estou dentro, encerra um mundo inteiro. Eu posso ver esse mundo, mas não posso experimentá-lo. Ou eu deveria dizer que ele é uma parte de mim, e é uma parte de mim que neste momento navega na negritude e salta para o preto, desaparece em sua densidade, que é tudo e ela mesma. XX E, ao mesmo tempo, há essa outra parte, essa densidade européia: eu a chamo de ‘Minha Europa’, que agora aparece de joelhos olhando para o piso de pedra áspera de uma passagem abobadada, um túnel abaixo do muro de contenção leste do Estádio Panatenáico construído no século IV aC em um barranco durante o mandato da magistratura de Licurgo. XXX]

O ponto de vista de Pope.L nesta passagem suscita uma negritude diferenciada. Essa negritude flutua entre dentro e fora do corpo. Desdobra-se dentro

²⁷Sobre essa dualidade da ignorância, ver Arts of Address, Chapter 6, pp. 21, 26, 31-34, 37. Sobre o caráter polivalente da ignorância estética, ver Roelofs, *The Cultural Promise of the Aesthetic*, 107-28, 174.

e além do quadro fotográfico. Ela está em Chicago, Atenas, Kassel (como fica evidente na passagem que se segue, que se direciona para uma localização na última cidade) e Europa. A negritude Pope.L traça mudanças entre o visto e o não experimentado. Ele assume a forma de uma presença local, bem como uma negociação cosmopolita/migratória.

Encontramos aqui uma negritude que altera as formas de acordo com a estrutura do endereçamento que a abriga. Esta situação repercute com a discussão de Johnson sobre a compreensão de Hurston acerca da questão “colored me”, bem como com a imagem do ladrilho metamórfico de Cortázar. Contra o pano de fundo dos múltiplos quadros de significado acumuladas na matriz da cultura percebida como uma rede de endereçamentos, a negritude pode recrutar as diferentes formas e normas disponíveis em numerosos esquemas significativos divergentes. Para delinear este ponto nos termos exatos de meu modelo básico de endereçamento: na rede de endereçamento – ou, em outras palavras, na montagem de estruturas de endereçamento –, que é cultura, a negritude pode mobilizar uma vasta gama de normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento, da qual ela pode depender para seus significados, lógica e mecanismos, sua produtividade temporal e espacial e suas dimensões experienciais. Uma noção de cultura modelada em relação ao endereçamento alimenta as experiências de Pope.L com negritude, outras identidades raciais e nação. É a cultura em sua capacidade ampla de rede de endereçamentos que compreende a plataforma para essa perspectiva experimental sobre as configurações de raça e nação. Todos os tipos de formas de endereçamento podem participar e tem relevância para o projeto de invenção a partir do qual as posições e identificações raciais podem surgir e a partir do qual nosso repertório de conceitos raciais pode extrair seus significados. Pope.L sugere que as formas que essas posições e identificação tomam podem refletir as fontes dispersas em toda a rede de endereçamentos que abrange a cultura.



Fig. 12: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017, piso de grade, pedras e carpete. *Chão de caça* foi um projeto comissionado pela Fundação Bienal de São Paulo. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres (Photo © Ricardo Tosetto)

Movimentos cotidianos, liberdade, confinamento e protesto: as grades de Cinthia Marcelle

Passando de Cortázar para Lispector e para Pope.L, nos movemos entre diferentes cidades e cenários cosmopolitas. Ao encerrar, quero recorrer a uma última obra cosmopolita, a instalação da Cinthia Marcelle *Chão de caça* [*Hunting Ground*] [Figuras 12-22], que inclui um vídeo realizado em parceria com Tiago Mata Machado entitulado *Nau* (2017, 44 mins). Para a Bienal de Veneza de 2017, Marcelle montou um piso inclinado no branco, iluminado e moderno pavilhão brasileiro, que consiste em uma grade de metal que segue da entrada até o final do pavilhão, em que pedras foram apanhadas. As hastes de madeira com pano branco, bem como esculturas feitas de corda preta foram colocadas na grade. A brancura e a negritude assumiram as tonalidades contrastivas complexas, imbr-

cadras. Pinturas, feitas em tecido listrado preto e branco e com as listras pretas pintadas de branco, estavam penduradas nas paredes. O vídeo em looping, que é mostrado em uma tela colocada na segunda e maior sala do andar, mostrou o que pareciam ser prisioneiros forjando aberturas no telhado de um prédio, do qual eles emergiam gradualmente pela abertura em números cada vez maiores. Nuvens de fumaça começaram a explodir. O quadro e as telhas do telhado ressoavam conspicuamente com as ranhuras na grade, estabelecendo correspondências entre o alto e o baixo. O comunicado de imprensa para a exposição referia-se a revoltas recentes da prisão, não só no Brasil, mas também em Bangkok, Glasgow, Milão, Sri Lanka, e Sidnei – e poderíamos acrescentar também a Bélgica e a Venezuela.



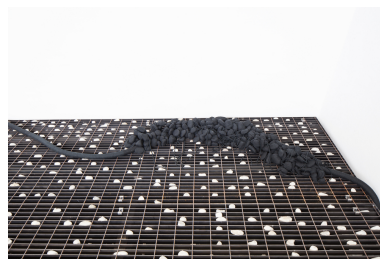
Figs. 13 e 14: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres (Photo 13 © Ricardo Tosetto and Photo 14 © Monique Roelofs)

A instalação desencadeia uma dialética entre liberdade e confinamento e mobilidade e estase que também reconhecemos em Cortázar, e um contraste entre detalhes e elementos globais, marginais e centrais que também encontramos em Lispector e Pope.L. A obra se dirige a nós [*address*] como indivíduos que ocupam posições desigualmente distribuídas em relação a essas polaridades.

Os artistas atendem ao declínio amplamente observado de certos tipos de esferas públicas durante a nossa fase neoliberal do desenvolvimento capitalista, com esforços para estabelecer novas plataformas de intercâmbio estético e participação conjunta, frequentemente democrática. *Chão de caça* alude a protestos públicos e rebeliões prisionais, bem como aos cenários cotidianos em que caminhamos sobre grades, e coloca esses fenômenos em conexão uns com os outros. O ativismo



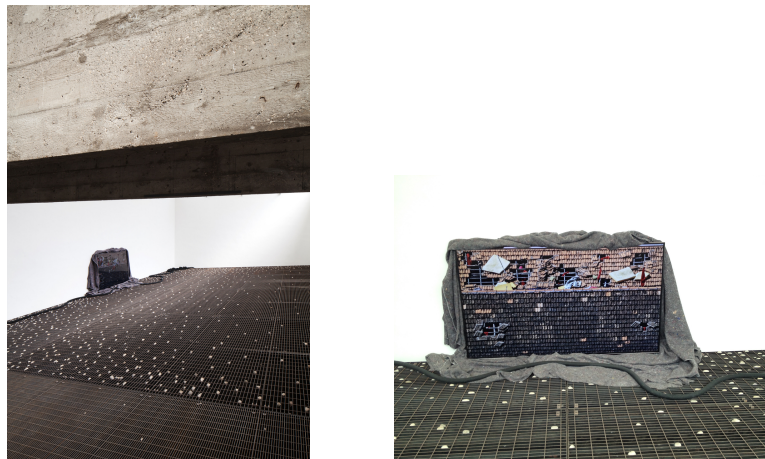
Fig. 15: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; *Floresta de sinais*, tinta acrílica serigráfica sobre tecido listrado. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo © Monique Roelofs)



Figs. 16 e 17: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; *Cobra-patua*, cadaço sobre pedras e cordas. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo 16 © Monique Roelofs and Photo 17 © Ricardo Tosetto)

público e as mobilizações sociais, portanto, se aproximam das ocupações diárias do observador da obra, como caminhar, olhar, estar presente com outros em um espaço público. A instalação adota uma forma de endereçamento multicamada em direção ao espectador, projetada para reunir elementos que geralmente são

mantidos afastados uns dos outros. A obra de Marcelle, como o romance de Lispector e a instalação de som e performática de Pope.L, gesticula para uma plataforma reconceitualizada de publicidade estética. Isso aponta para algumas das apostas vitais que temos no endereçamento.



Figs. 18 e 19: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado, *Nau*, 2017. Cinthia Marcelle, *Cobra-patuá*. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo 18 © Ricardo Toso and Photo 19 © Monique Roelofs)

Observação final

Tendo localizado o conceito de endereçamento nos escritos dos filósofos Hume e Kant e da estudiosa literária Barbara Johnson, delineeí várias características principais desse fenômeno, a saber, seu caráter multimodal, sua capacidade de ir de e para as coisas bem como as pessoas e seu caráter relacional e direcional. Furneci um modelo básico para compreender o endereçamento: o paradigma das normas, formas, estruturas, cenas e roteiros conjuntamente operacionais. Em uma leitura da história de abertura sem título da coleção de Cortázar *Historias de cronopios y de famas*, observamos como o endereçamento está subjacente a



Fig. 20: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado, *Nau*, 2017, vídeo, 44 mins. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo © Monique Roelofs)

ordens de normatividade, relacionalidade, agenciamento e significado estético, algo que também podemos reconhecer nas abordagens de Hume e Kant.

Colocando em uso a noção de endereçamento em uma exploração mais extensa da história de abertura de Cortázar, vimos como ele dá suporte à dinâmica entre liberdade e restrição e como um escopo alterado de normas, formas, cenas e roteiros de endereçamento pode fazer um gesto para uma habitação estética reorganizada do campo global, que é contrário a certas configurações modernas e coloniais. As imagens de Cortázar da colher e da porta exigentes são indicativas da onnipresença de normas e formas de endereçamento em nossas interações materiais com nossos ambientes. Essas imagens também sugerem a ubiquidade da estética em nossos mundos da vida.

Com base na teoria de endereçamento desenvolvida pela história de Cortázar, consideramos o funcionamento do endereçamento em várias outras obras de arte. A utilização de endereçamento em *A hora da estrela* de Lispector desestabiliza o sistema de endereçamento que abrange sua própria posição de autor, seu protagonista e o leitor, e nos convida a responder à situação de pobreza esteticizada problemática que o romance esboça, com novas formas de endereçamento que podem modificar a estrutura operativa da publicidade estética. Ativando um



Figs. 21 e 22: Cinthia Marcelle, visão da instalação *Chão de caça*, 2017; Cinthia Marcelle e Tiago Mata Machado, *Nau*, 2017, vídeo, 44 mins. © Cinthia Marcelle, cortesia da artista e da Sprovieri Gallery, Londres. (Photo © Ricardo Tosetto)

modo de endereçamento – sussurrando – através do qual intervém em constelações de publicidade estética, a *Whispering Campaign* de Pope.L energiza os recursos disponíveis na vasta rede de endereçamentos que podemos identificar com a cultura transnacional, para revisualizar noções arraigadas de raça e nação. Assim, ele dá passos para estetizar essas concepções em termos novos. Reunindo formas de endereçamento multimodais, o *Chão de caça* de Marcelle, da mesma forma, conjuga vestígios de um fórum global enriquecido e reorganizado para o agenciamento estético racializado.

Claro, nosso endereçamento não está totalmente sob nosso controle. Entretanto, em cada instância em que nos envolvemos no endereçamento, aproveitamos uma oportunidade para aprimorar as artes do endereçamento que já desenvolvemos – aquelas habilidades mediante as quais navegamos normas, formas, estruturas, cenas e roteiros de endereçamento – e para criar novas.

Motivos pictóricos

IURI PEREIRA

A florista

Para o Marcelo

A manhã desce
sobre a cidade
sem os dedos mágicos
de uma deusa
alçando os véus da noite

Por isso fora aparição
feita para pintor
a moça que atravessou
na transversal
portando um buquê
às 6h30 da manhã

Na avenida que perfila
hospitais e cemitérios
ela não parecia destinada
a nenhum,

senão oriunda
do calor dos lençóis
que deixara a visitar
um parente morto,
seu velório?

A louca

Para o Rica

Emergiu do cimento da
calçada
sobre as pernas
semidobradas
sob as calças arriadas –
no espaço nu
entre o ventre
e as coxas
o umbigo e a boceta
· v

Às 6h30 da manhã
não é comum ver na rua
uma erupção
expelir seu resíduo
tectônico no calçamento
lembrando-nos como arúspice
memento mori.

Madona

Para o Giba

Sua presença é equívoca
naquela hora e lugar
carregando seu bambino
entre mesas de operários
pedindo café com pão

O dia claro, a luz
reflete nos olhos claros
que devolve à sua fonte
o rosado do rubor

Não sei se ela percebe
que sua figura impede
os ponteiros de mover-se

Às 6h45
com sua efígie etérea
em peso e carnalidade
é forma sobrevivida
da mais funda antiguidade

Litania para um filho que retorna

Por muitas noites a espera
fez nossas noites insones,
mas hoje não dormiremos
celebrando seu retorno.

Aqueceremos o caldo
que antes nos aquecia;
lavaremos seus cabelos
em nossa velha bacia.

Oraremos junto à mesa
com nunca usado fervor
agradecendo o bom filho
que nos devolve o Senhor.

O Elster

Estou triste como um pato
que perdeu sua lagoa

em volta dela eu andava
às vezes eu coachava
outras eu só sorria

de minha lagoa eu via
a margem do outro lado
eram tantas lá as luzes
como um natal todo dia

minha lagoa era um parque
onde outros patos corriam

a água era tão fria
que parecia um sorvete
que faz a própria casquinha

minha lagoa eu te quero
mas não sei onde te achar

as ruas de minha cidade
são secas como o sertão

mas cavarei bom buraco
e sentado em sua borda
esperarei do verão

as águas que vêm encher
fresco e largo e bom açude

então terei amiúde
um bom lugar onde estar.

Autenticidade: "Tornar-se o que se é" e/ou O chamado de Deus

BRUCE WARD

TRADUÇÃO DE MARIANA LINS COSTA¹

Na epígrafe de *Ou-Ou*, Kierkegaard cita o poeta do século dezoito Edward Young: "Nascidos originais, como acontece de morrermos cópias?" Não é preciso enfatizar que a aversão em ser uma "cópia" é marca distintiva do sentido moderno de "eu". Podemos, inclusive, designarmo-nos como uma "cultura da autenticidade". Uma cultura que tem as suas manifestações mais elitizadas na filosofia e na arte: a busca existencialista pelo eu *eigentlich* referente a Heidegger e Sartre; a lúdica e pós-moderna "estética da personalidade" associada a Foucault e Derrida; a fascinação pelo artista como gênio dotado da palavra nova e original a ser dita. As suas manifestações mais populares encontram-se em movimentos do potencial humano ou da autorrealização associados a Deepak Chopra ou Dr. Phil. Não obstante, será que esta preocupação em encontrar, preencher, ou criar uma personalidade autêntica, o "verdadeiro eu", significa algo mais do que um *humor* cultural que, tanto nas formas sofisticadas, quanto nas toscas, diz respeito

¹Meus agradecimentos à Wm. Eerdmans Publishing Co. por gentilmente ter cedido os direitos autorais do terceiro capítulo da obra *Redeeming the Enlightenment: Christianity and the Liberal Virtues* (Cambridge: Wm. Eerdmans Publishing Co., 2010, pp. 71-112), intitulado "Authenticity: 'Becoming those we are' and/or The Call of God", que consiste na presente tradução (N.T.).

a uma autoabsorção narcisista ao invés de às sérias questões da justiça?

Não é necessário ensaiar aqui acerca da incoerência que envolve a noção contemporânea de autenticidade (posso simplesmente recomendar ao leitor análises renomadas como *A cultura do narcisismo* de Christopher Lasch e *O fechamento da mente americana* de Allan Bloom). O que é necessário é uma justificação para o porquê de se considerar a autenticidade como a incoerência do ideal moral liberal. A conexão entre autenticidade e liberalismo torna-se aparente quando a busca pela autorrealização é interpretada como uma forma de individualismo, mais especificamente, a partir da afirmação liberal da liberdade individual. Tal conexão torna-se ainda mais aparente quando esta busca pela autorrealização se mostra indissociável de uma “política do reconhecimento” de identidades únicas, seja no que diz respeito a um indivíduo ou a um grupo (“multiculturalismo”). Longe de ser algo marginal às preocupações envolvidas numa noção liberal de justiça, a busca pelo eu autêntico conduz ao âmago do imorredouro dilema liberal: o de como conciliar a liberdade individual com uma união social mais ampla.

A “cultura da autenticidade” designa algo mais preciso do que um humor generalizado, uma vez que possui implicações políticas reais. Pode-se ir ainda além e argumentar que esta cultura é expressão de uma das principais virtudes da moral liberal.² O que foi elaborado de maneira impressionante por Charles Taylor, quem face ao autocentramento endêmico decorrente da preocupação de encontrar a verdadeira identidade, tomou para si a tarefa pouco convidativa, embora importante, de mostrar que, propriamente entendida, esta preocupação tem força moral real. De acordo com ele, tal preocupação possui o *status* de “ideal moral” central ao liberalismo, um ideal moral que é não apenas digno de ser afirmado, como é também “irrecusável” aos indivíduos modernos. A abordagem

² Apoiando-se em Habermas, Ward defende, na introdução do seu *Redeeming the Enlightenment* que apesar das “diversas complexidades do Iluminismo — religiosa, política, cultural” é possível falar de uma mesma “orientação moral” entre os seus diversos, e muitas vezes antagônicos, agentes. Esta orientação, que não deve ser confundida com um “projeto moral sistemático”, pode ser identificada na afirmação mais ou menos explícita, e não exaustiva, de quatro “virtudes morais”, presentes nos diversos “projetos de Iluminismo”. São elas: a igualdade, a autenticidade, a tolerância e a compaixão — às quais Ward, a partir de Taylor, denomina, de modo geral, “virtudes liberais” ou “humanismo liberal” (WARD, 2010, pp. 9-10). Cada um dos capítulos que compõem o livro *Redeeming the Enlightenment* dedica-se a uma dessas virtudes. (N.T.)

de Taylor visa fazer uma distinção entre a força moral do ideal originário e o refúgio que acarretou na sua deformação na contemporaneidade. Ao recusar o caminho fácil de “endossar” ou “censurar” a cultura da autenticidade, ele leva a cabo a difícil tarefa da sua “recuperação”. A crítica imanente de Taylor é explícita: ele engaja a cultura da autenticidade (alta e baixa) aonde quer que esta se encontre, adentrando o interior do ideal que a anima, de modo a mostrar o que ela “realmente envolve”, com o objetivo “tentar elevar a cultura, aproximando-a do seu ideal motivador” (TAYLOR, 1991, pp. 13-23; 71-74).³

Embora tenha bastante simpatia pela crítica imanente desenvolvida por Taylor no seu projeto de “recuperação”, a minha intenção na reflexão a seguir será a de argumentar que esta recuperação permanece incompleta. Ela começa e termina com o Iluminismo, e particularmente com Rousseau, onde, de acordo com Taylor, a verdadeira força moral do ideal “tal como o entendemos naquilo que lhe é mais rico, fala por si mesma”. Aí, não obstante, está o nó, uma vez que falar por si mesma de modo claro e consistente é justamente o que esta força moral falha em fazer. Em Rousseau, a ideia de autenticidade como uma virtude moral *já* é profundamente problemática, uma vez que já exhibe o que Taylor chama de, utilizando-se de expressões mais tardias, “certa tensão” que a torna propensa a desviar-se para a trivialidade ou o niilismo. É esta tensão que precisa ser mais escavada e clarificada. Como estarei tentando mostrar, ela se torna mais visível apenas naquele ponto decisivo, no qual o ideal da autenticidade se depara com demandas morais oriundas de uma instância além do eu, o que inclui o “chamado de Deus” (TAYLOR, 1991, pp. 27, 40-41, 66). Apesar da garantia de Taylor, está longe de ficar claro como a autenticidade no seu sentido rousseauiano originário é compatível com a obrigação moral de tratar os outros com respeito e compaixão, e muito menos com o “chamado de Deus”. Pois esta “tensão” surge da insistência na autonomia (autossuficiência) da vontade que torna problemática, se não impossível, qualquer reconciliação do eu com os outros. Ela inclina em direção à separação definitiva empreendida por Nietzsche entre um eu autêntico, superior e

³Este livro de Taylor, *The Malaise of Modernity*, também foi publicado nos Estados Unidos como *The Ethics of Authenticity*. Para uma excelente visão geral, sob uma perspectiva filosófica, de toda gama de pensamento moderno e pós-moderno acerca da autenticidade como uma virtude pessoal e social, ver: GUIGNON, 2004.

o “rebanho” — que num movimento ascendente chega até a autodivinização. Ao final, tentarei demonstrar, a partir de Dostoiévski, que a recuperação completa da força moral da autenticidade requer que o eu seja perdido de modo a ser encontrado; melhor dizendo, requer uma abnegação ao invés de uma autoafirmação, a adoção da *kénosis* (autoesvaziamento) de Cristo como modelo.

A força moral da autenticidade: Tolstói perante a morte

Não há dúvidas de que a ideia da autenticidade, apesar da sua faceta norte-americana autoindulgente, pode ser expressa como uma grande força moral. O melhor modo de dissipar qualquer dúvida com relação a esta possibilidade é ler Lev Tolstói, e especialmente *A morte de Ivan Ilitch*. É neste ponto, então, em que as minhas reflexões propriamente irão começar.

“Agora, este sino, tilintando suavemente para um outro, diz a mim: tu deves morrer”. Como John Donne (no seu *Devoções para Ocasões Emergentes*), poetas, filósofos e pensadores religiosos têm comumente reconhecido que a consciência da nossa mortalidade pode ter um efeito moral iluminador. Contudo, dada a facilidade com a qual nos distraímos, permanecemos necessitados de lembretes que forcem a consideração de que a morte nos espera e não pode ser evitada. Daí que, por exemplo, a caveira humana, este visível *memento mori*, fosse usualmente colocada nas celas dos monges medievais, ou retratada como objeto de meditação para santos no interior de uma pintura e, espectadores fora dela. Com a obra *A morte de Ivan Ilitch*, Tolstói ofertou ao leitor moderno um *memento mori* literário de poder desconcertante. Nesta novela de maturidade, ele se valeu da sua formidável lucidez descritiva para enfrentar a dissecação de uma morte com o objetivo de oferecer um conselho moral a todos nós.

Habilmente, Tolstói inicia a história de Ivan Ilitch valendo-se do modo usual em que a morte é trazida à nossa atenção: com a leitura de um obituário bastante cliché e nada alarmante num jornal. O obituário é lido por um dos colegas de trabalho de Ivan no Foro, local onde ele havia sido até recentemente um funcionário de relativo destaque em meio a uma carreira de relativo sucesso

(ele tinha apenas quarenta e cinco quando morreu aparentemente de câncer). Na reação dos colegas, Tolstói captura o estilo de pensamento que, em geral, utilizamos para esconder de nós mesmos a nossa própria mortalidade. O primeiro pensamento de todos os colegas, somos informados, foi o de como esta morte poderia afetar as suas carreiras ou as dos seus conhecidos. Logo após, quando a morte foi considerada para além disso, evocaram o sentimento autocomplacente de que “[ele] morreu; e eu não” (TOLSTÓI, 2009, p. 9). Seus conhecidos mais próximos também perceberam, com algum pesar, que teriam de prestar condolências à viúva e dar o ar da graça na cerimônia fúnebre. O narrador nos faz acompanhar um desses conhecidos, Piotr Ivânovitch, no cumprimento desta obrigação social. Nas cenas subsequentes, a da visitação, conversa e condolências obrigatórias para com a sofrida viúva — que está empenhada em obter uma pensão maior do governo —, Tolstói evoca com precisão corrosiva aquela mistura de decoro constrangedor, lugares-comuns pouco calorosos e autoconsciência da própria hipocrisia, que tão comumente caracteriza o modo social de lidar com a morte. Nós leitores não ficamos menos aliviados do que Piotr Ivânovitch quando ele finalmente consegue escapar para a normalidade simples de um jogo de bridge, que a visita quase o fez perder.

Quando, na seção seguinte da novela, Tolstói nos apresenta ao próprio Ivan Ilitch, tal qual ele era antes da sua doença, apreciamos a justiça poética contida na indiferença, apenas levemente culpada, dos seus colegas perante a sua morte. Este seria precisamente o modo como Ivan teria reagido se fosse para algum dos seus colegas que o sino, como disse Donne, tivesse tilintado. Já no início dessa seção, somos informados de que a vida de Ivan Ilitch foi uma “das mais simples e comuns” e, assim, “das mais terríveis” (idem, p. 17). Terrível porque Ivan Ilitch passou pela vida como quem passa por um sonho, sem de fato vivê-la na sua plenitude, apenas meramente flutuando pela sua superfície. É também terrível, e uma verdade evidente, que a experiência mais profundamente real da vida de Ivan Ilitch foi a sua morte. George Steiner compreendeu essa novela como um “poema – dos mais dilacerantes já concebidos – da carne insurgente, da maneira pela qual a carnalidade, com suas dores e corrupções, penetra e dissolve a tênue disciplina da razão” (STEINER, 1996, p. 283). Ela é isso e certamente muito mais. O detalhe fisiopsicológico tão realisticamente representado por Tolstói é

apenas a configuração inicial da sua preocupação central, que é a dimensão moral e espiritual da experiência de morte de Ivan Ilitch.

O medo da morte sentido por Ivan Ilitch — que o conduz a uma luta desesperada causadora de grande sofrimento — está conectado, de modo profundo, com o julgamento equivocada da sua vida como uma vida “correta”. Tolstói não está meramente repetindo o lugar-comum de que uma consciência moral conciliada, em paz, torna a morte uma experiência mais tranquila. Se isso por ventura ocorreu, ele colocou tal lugar-comum de cabeça para baixo, uma vez que Ivan Ilitch não pode morrer em paz até que a sua consciência tenha sido radicalmente desestabilizada:

a cada momento ele sentia que, não obstante todo esforço na luta, ele estava cada vez mais perto daquilo que o horrorizava. Sentia que o seu sofrimento consistia também em que ele penetrava naquela fossa negra, e ainda mais em que não podia esgueirar-se para dentro dela. E o que o impedia de fazê-lo era a convicção de que sua vida foi boa. Esta justificação da sua vida é que se agarrava a ele, não o deixava prosseguir e atormentava-o mais que tudo. (TOLSTÓI, 2009, p. 74)

O processo de morte de Ivan Ilitch tornou-se ocasião, e ocasionou a necessidade, da tomada de consciência de que a sua vida foi uma “das mais terríveis”. Não é surpreendente que esta conscientização lhe tenha sido tão difícil: ele não era culpado de nenhum crime, nem de qualquer transgressão moral significativa (sequer o adultério, após muitos anos preso a um casamento desprovido de amor). Somos informados que Ivan Ilitch não era “frio e meticoloso” como o seu irmão mais velho (também um burocrata de sucesso), nem “temerário” como o caçula (um fracassado, que estava servindo na administração das estradas de ferro), mas sempre o “termo médio”, suficientemente esperto, polido, vívido e agradável (idem, p. 18). Mais exatamente Ivan Ilitch é um homem medíocre e sem brilho, ou “ordinário” para utilizar um termo constantemente repetido por Tolstói e que, por certo, é apropriado para caracterizar Ivan Ilitch; de todo modo, isto não é crime nem pecado mortal. Ainda assim a sua vida foi “terrível”, e Tolstói nos faz

sentir isso, ao mesmo tempo em que nos faz sentir que naquilo que há de mais próprio a essa ordinariedade, possamos talvez nos assemelhar a Ivan Ilitch.

O que há, então, de tão “terrível” na vida “ordinária” de Ivan Ilitch? Tolstói nos conduz ao julgamento a partir daquilo que ele nos mostra. Consideremos, por exemplo, o casamento de Ivan Ilitch: “Dizer que Ivan Ilitch casou-se porque se apaixonara pela noiva e encontrara nela compreensão para as suas concepções de existência seria tão injusto como afirmar que se casou porque as pessoas das suas relações aprovaram aquele partido. Ivan Ilitch casou-se de acordo com seus próprios cálculos: conseguindo tal esposa, fazia o que era do seu próprio agrado e, ao mesmo tempo, executava aquilo que as pessoas mais altamente colocadas consideravam correto. E Ivan Ilitch casou-se” (idem, p. 23). O casamento se provou miserável, e Ivan se refugiou, cada vez mais, no seu trabalho no Foro, o qual ele desempenhava de maneira competente. Para sua frustração, a sua carreira ficou estagnada durante dezessete anos, mas ainda assim Ivan Ilitch foi afortunado o suficiente para empreender uma reviravolta, que o levou a mais alta promoção e à mudança para a capital, São Petersburgo. Ele se muda para lá antes da sua família com o objetivo de organizar a casa nova. A mobília e a ordenação da casa nova preocuparam-lhe ao ponto da obsessão. Se o tom da narrativa é sub-repticiamente irônico em relação ao casamento de Ivan Ilitch, torna-se francamente sarcástico na descrição da casa finalmente organizada:

“Na realidade, havia ali o mesmo que há em casa de todas as pessoas não muito ricas, mas que desejam parecê-lo e por isto apenas se parecem entre si: damascos, pau-preto, flores, tapetes e bronzes, matizes escuros e brilhantes; enfim, aquilo que todas as pessoas de determinado tipo fazem para se parecer com todas as pessoas de determinado tipo. E em casa dele, a semelhança era tamanha que não se chegava mesmo a percebê-lo; mas tudo isto parecia-lhe algo peculiar” (idem, p. 31).

Esta casa, cujo triunfo era apenas o de assemelhar-se a outras como ela, é evidentemente representada por Tolstói como uma espécie de objeto correlato à vida de Ivan Ilitch, uma vida cujo triunfo foi o de ser semelhante a outras, porque

havia sido vivida inteiramente de acordo com a opinião e o desejo dos outros. O que havia de terrível na vida de Ivan Ilitch é que ela não era propriamente *sua*.

É interessante especular sobre onde Dante, com seu discernimento sensível das virtudes e vícios humanos, iria localizar Ivan Ilitch na hierarquia moral da sua *Divina Comédia*. É bem provável que Dante e os seus contemporâneos medievais ficassem confusos com a severidade de Tolstói na condenação da vida heterônoma de Ivan Ilitch à condição de mais “terrível” e surpresos com a concordância quase imediata que este julgamento suscita nos leitores. O que Tolstói condena em Ivan Ilitch é a insuficiência moral com a qual leitores de uma modernidade tardia estão especialmente sintonizados. De fato, *A morte de Ivan Ilitch* pode ser considerada como a expressão literária paradigmática da moderna condenação à *inautenticidade*. Este termo, exatamente, ainda não se encontra em Tolstói; a sua circulação no discurso intelectual moderno se deve sobretudo à notável análise de Heidegger, em *Ser e Tempo*, acerca das estratégias de evasão, características aos seres humanos, quando em face à morte. Embora, ao menos até onde eu saiba, o próprio Heidegger não tenha compreendido sua obra a partir desta perspectiva, o contraste, desenvolvido por ele, entre os modos autênticos e inautênticos de se encarar a própria morte é o comentário filosófico definitivo do retrato literário de Tolstói sobre a relação entre morte e autenticidade. Ler os dois textos lado a lado é ser levado ao âmago da versão moderna do délfico “conhece-te a ti mesmo”, e maravilhar-se sobremaneira com a perspicácia de Tolstói, quem foi o primeiro.

De acordo com Heidegger, a certeza da nossa própria mortalidade é, possivelmente, o meio mais eficaz de nos acordar da “cotidianidade” tranquila de um mundo constituído pelo “falatório” do “impessoal”, no qual nos perdemos tão facilmente. Este despertar depende de não sucumbirmos à tentação de estarmos certos da nossa mortalidade à maneira que o “impessoal” encoraja — como, por exemplo, quando se afirma: “‘morre-se’ [...] mas eu não” (HEIDEGGER, 2005, p. 35); ou ainda: “a morte certamente vem, mas por ora ainda não” (idem, p. 41). “*Estar-certo*” genuinamente da própria morte, ao invés da mera certeza abstrata que o “impessoal” encoraja, é, de acordo com Heidegger, saber que, neste caso específico, eu sou “essencial e insubstituível” (idem, p. 35). Heidegger não explica como o indivíduo será acordado da tranquilizadora evasão da morte praticada na sociedade. Pode acontecer, naturalmente, de alguém ler *A morte de Ivan Ilitch* de

Tolstói; enquanto Ivan Ilitch terá de morrer de modo a atingir essa compreensão, nós, leitores, podemos ser privados disso, e até mesmo vivenciar esta experiência, através do poder evocativo da literatura.

Heidegger compreende que uma antecipação autêntica da morte – possibilidade que deve ser experimentada por cada um de nós e da qual não se deve fugir –, liberta-nos para uma relação autêntica com outras possibilidades que precedem esta possibilidade final; ou seja, liberta-nos para uma vida autêntica. Pode-se ficar tentado a suspeitar que tudo isso é tão somente um modo complicado de expressar o truísmo de que a visão da força pode ter um efeito maravilhosamente clarificante. Esta suspeita pode ser até parcialmente precisa, mas há algo mais fundamental e mais específico na insistência de Heidegger acerca da atitude apropriada para com a própria morte. O fato de que ninguém pode me substituir quando chegar a minha hora de morrer significa, para ele, que a consciência de estarmos destinados à morte desde o nosso nascimento é a grande experiência *individualizante*, capaz de arrancar cada um de nós da imersão “na cotidianidade” (idem, p. 34).

Heidegger não vai tão longe ao ponto de postular que “o inferno são os outros”, mas caso se atente minuciosamente à linguagem majestosa na sua discussão sobre morte e autenticidade em *Ser e Tempo*, é certo que se ficará com a impressão de que, para ele, a sociedade é inimiga do indivíduo autêntico. Esta inimizade não é tão evidente, como no caso da, como se costuma dizer, opressão política. É mais insidiosa no seu disfarce “tentador” ao indivíduo que o conduz a “tranquilizar” sua existência através da substituição do eu autêntico pelo “próprio-impessoal” da sociedade. Heidegger chega até a empregar a retumbante imagem da “queda” para caracterizar o modo inautêntico de existir quando confrontado com a morte.

A suposta neutralidade da análise ontológica da morte empreendida por Heidegger é, a todo instante, desmentida pelo tom acentuadamente moral da análise, sobretudo exposto na antítese fundamental das respostas autêntica/inautêntica à morte. Assim como em Tolstói, não há, em Heidegger, pretensão de neutralidade moral. A vida de Ivan Ilitch, vivida de acordo com a opinião, gosto e desejo dos outros (o “próprio-impessoal”) foi julgada como a “mais terrível”; e, no seu caso, requereu a morte dolorosa para torná-lo capaz de julgar a própria vida moral como

algo que “não é ‘aquilo’” (TOLSTÓI, 2009, p. 75).⁴ Tolstói (de modo bastante direto) e depois Heidegger (de modo menos direto) julgam a inautenticidade da vida social tão severamente que a morte como negação final – se não na sua facticidade, então na nossa inexorável consciência dela – passa a ser considerada como uma força positivamente benéfica para nos arrancar da nossa complacência.

A fonte originária da autenticidade moderna: Rousseau

Se Tolstói é indiscutivelmente a voz literária mais atraente no que diz respeito à preocupação moderna com a autenticidade e Heidegger o seu principal expoente filosófico, a sua fonte originária está situada no pensamento de Jean-Jacques Rousseau. A linha que descende de Rousseau a Heidegger, embora raramente notada (se muito), torna-se óbvia através da meditação sobre *A morte de Ivan Ilitch*. A dívida de Tolstói a Rousseau é bem documentada e atestada pelo próprio Tolstói; de acordo com um dos seus biógrafos, Tolstói se identificou tão completamente com a visão de Rousseau que em alguns momentos se mostrou confuso sobre “se havia sido ele ou Rousseau quem escreveu as obras de Rousseau” (WILSON, 1989, p. 37).

O tema central a Tolstói – caso de *Infância, adolescência e juventude*, de *Anna Kariênina*, de *A morte de Ivan Ilitch* e também de *Ressureição*, para mencionar apenas os exemplos mais notáveis – é o de que aquilo que destrói a autenticidade individual é a sociedade. A corrupção do indivíduo naturalmente bom e feliz pela sociedade é, como se sabe, também um dos temas mais caros a Rousseau, notavelmente no seu *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Este é o lado negativo do seu trato duplo para com problema da natureza humana; o outro, o positivo, é o da educação saudável capaz de restaurar no indivíduo a completude, desenvolvido especialmente no *Emílio*.

⁴Deve-se atentar para o fato de que os últimos parágrafos da história de Ivan Ilitch vão além de uma perspectiva de caráter moral, ao chegar a uma compreensão espiritual de que a “morte não existe” — conclusão para a qual a meditação de Heidegger não conduz e talvez sequer o possa.

Começarei com o lado negativo da abordagem de Rousseau para com o problema da autenticidade. No museu da história de Paris (o *Musée Carnavalet*) pode-se encontrar uma sala devotada aos maiores filósofos do Iluminismo – Diderot, d’Alambert, Voltaire e Rousseau – que, em salões similarmente mobiliados, no século XVIII da França, meditaram, conversaram e debateram entre si. Nesta sala, há em um dos armários, um relógio admirável que carrega pequenas imagens de bronze de Rousseau e Voltaire petrificadas numa atitude de confronto direto, um testemunho do enorme impacto que a disputa entre eles teve no seu tempo. Este testemunho parece não menos acurado do que a assertiva de Nietzsche de que a briga, iniciada por volta de 1760, entre *le citoyen de Genève* e *le seigneur de Ferney* sobre o valor da civilização” apresentou-se como o problema crucial da modernidade (NIETZSCHE, 2008, p. 75).

Rousseau talvez tenha de fato “abominado” (conforme se referiu Nietzsche) a civilização; mas ele também sabia que se tratava de uma necessidade presente e inevitável. Ele estava consciente de que é a civilização que torna possível as mais elevadas realizações e experiências que estão além do alcance da humanidade natural, e que incluem a própria virtude, distinta de uma “bondade” meramente natural (ROUSSEAU, 1995, p. 572). É sempre muito negligenciado nas conversas sobre o “bom selvagem” que, em resposta à sarcástica brincadeira de Voltaire acerca do desejo de “andar de quatro” inspirado pela leitura do *Segundo Discurso*, Rousseau negou explicitamente a possibilidade de o indivíduo civilizado “voltar a viver nas florestas com os ursos” (ROUSSEAU, 1999b, p. 132). A dura contradição do destino humano para Rousseau, semelhantemente a Freud, é que a civilização nos torna miseráveis e inautênticos, sendo isto algo que não podemos evitar; e mais ainda, algo que não devemos evitar na medida em que pretendamos atingir o nosso mais alto potencial.

De acordo com Rousseau, o encontro necessário com os outros é desastroso para a autenticidade, por conta de duas inclinações humanas intimamente relacionadas: a de nos compararmos com os outros e a de tomarmos emprestado os seus desejos. A primeira consequência da inclinação de estabelecer comparações é a transformação do inofensivo sentimento de amor a si mesmo (*amour de soi*), dado a nós pela natureza, em amor-próprio (*amour-propre*) direcionado pela estima pública, uma vez que nos é inculcado através das nossas relações sociais: “O

amor a si mesmo, que só a nós diz respeito, satisfaz-se quando nossas necessidades estão satisfeitas; mas o amor-próprio, que se compara, nunca está satisfeito e não o poderia estar, porque tal sentimento, em nos preferindo aos outros, exige também que os outros nos prefiram a eles; o que é impossível” (ROUSSEAU, 1995, pp. 236-237).⁵ A experiência deste desejo pelo reconhecimento das outras pessoas em um grau impossível cria uma discrepância terrível entre o desejo e o poder de satisfazê-lo. Tãmanha discrepância pode tão somente conduzir à frustração e, posteriormente, à miséria.

Mas, isto não é tudo. Este desejo novo, socialmente induzido, de reconhecimento, de estar “em primeiro lugar”, é acrescido de uma série de desejos adicionais, que são moldados através da observação do que os outros têm e desejam ter. De acordo com Rousseau, nossos desejos naturais são poucos e facilmente satisfeitos; mas os desejos sociais são ilimitados e podem ser muito difíceis, se não impossíveis de satisfazer. A comparação, inspirada pelo encontro com os outros, conduz, portanto, a consequências catastróficas para a felicidade humana por conta da nossa inclinação em desejar o que os outros desejam. A identificação da propensão humana à *mimeses* pode ser considerada como a *compreensão* antropológica mais importante de Rousseau. Tal como afirma no *Emílio*: “O homem é imitador, até o animal o é; o gosto da imitação é da natureza bem ordenada, mas degenera em vício na sociedade” (idem, p. 94).

A partir dessa análise da propensão humana à imitação, Rousseau elabora uma explicação que vai ainda mais além: nós imitamos os outros por conta do nosso “desejo de nos transportarmos sempre para fora de nós” (ibidem). Nós preferimos antes ser um outro do que o nosso próprio eu. Ele não tenciona esclarecer a origem desse estranho desejo. Por outro lado, as suas consequências são explicitadas detalhadamente. A inclinação humana à imitação combinada com a demanda, posta pelo amor próprio, de reconhecimento ilimitado por parte dos outros – o que ocorre nos contextos de escassez natural e de desigualdade dos talentos e energia – pode tão somente desdobrar-se no lamentável espetáculo da vaidade, inveja, hipocondria, e rivalidade, ante o qual não é necessário ser um

⁵A investigação mais detalhada acerca da distinção entre *amour de soi* e *amour-propre* está localizada na Nota (o) do *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (ROUSSEAU, 1999b, pp. 146-147).

misanthropo para ser capaz de enxergá-lo em todos os recantos da vida social.

Para Rousseau, talvez a mais significativa consequência da vida em sociedade é a *dependência* que ela gera. Poucos pensadores expressaram uma consciência tão acurada de como cada aspecto da vida cotidiana – em especial, a daqueles que não vivem do trabalho manual – é dependente de uma cadeia, em grande parte invisível, das habilidades e esforços de outros indivíduos. Embora o filósofo genebrino evidencie a dependência do nosso conforto físico para com o trabalho dos outros, a sua preocupação principal é com uma dependência menos óbvia, e mais central, que diz respeito a quem nós somos. Trata-se de um tipo de dependência dos outros que diz respeito ao sentido mais íntimo do nosso eu. A compulsão inicial de nos compararmos com os outros resulta numa incapacidade de viver – ou até mesmo de ter um “sentimento de [nossa] própria existência” – sem que se esteja de acordo com a “opinião dos demais” (ROUSSEAU, 1999b, p. 115). Rousseau é implacável na sua descrição do indivíduo que vive tão inteiramente de acordo com a opinião alheia a ponto de perder o seu próprio eu e permanecer apenas como uma máscara formada sob a influência dos outros: “O que é, não é nada, o que parece, é tudo para ele” (ROUSSEAU, 1995, p. 258).

Mesmo sem utilizar precisamente esses termos, foi Rousseau quem articulou a oposição fundamental entre os dois modos da existência humana, o inautêntico e o autêntico, que se tornou a preocupação central do pensamento, arte e política ocidentais que lhe sucederam.⁶ Também encontramos em Rousseau os dois significados profundamente relacionados, embora distinguíveis, que vieram definir o eu moderno autêntico: autenticidade como independência (ou, para empregar uma linguagem mais filosófica que posteriormente entrou em circulação através de Kant, como “liberdade autodeterminada” ou “autonomia”); e autenticidade como originalidade ou unicidade. A melhor forma de nos aproximarmos destes significados é através da análise da crítica negativa de Rousseau à inautenticidade inerente à vida humana em sociedade.

⁶Ver GUIGNON, 2004, p. 59. Lionel Trilling, na sua investigação clássica sobre a autenticidade moderna, também identifica Rousseau como figura chave (TRILLING, 1972, pp. 58-67). Trilling faz uma distinção entre a sinceridade rousseauiana e o seu desdobramento tardio na autenticidade existencialista, argumentando, como fará Taylor, que a segunda é uma evolução da primeira. Para uma visão diferente da relação entre sinceridade e autenticidade, ver o primeiro capítulo da obra de Jacob Golomb, *In search of authenticity: from Kierkegaard to Camus* (1995).

Em primeiro lugar, consideremos a preocupação de Rousseau para com a dependência a que a sociedade conduz. Por que razão esta dependência deve ser condenada? A resistência de Rousseau contra a dependência, tanto no que diz respeito ao seu pensamento quanto à condução da sua própria vida (como é o caso da sua famosa recusa a uma pensão oferecida pelo rei da Inglaterra, pela qual amigos de velhos tempos, como David Hume, haviam pleiteado tão arduamente) talvez tenha se tornado uma *idée fixe*. De todo modo, seria um erro atribuir esta resistência unicamente a uma idiosincrasia pessoal, como fizeram muitos dos seus contemporâneos ao falharem em entender as implicações mais abrangentes aí em jogo. Para Rousseau, devemos resistir em depender dos outros porque tal dependência nos enreda numa teia de relações de poder profundamente desiguais e que, por sua vez, são inerentes à vida social da humanidade. Depender dos outros implica a nossa entrada num implacável ciclo de poder que permite apenas a escolha entre submeter-se a outros ou submeter os outros. Tal como afirma Rousseau: “eles se obrigam por toda vida a fazer aquilo que os repugna e não negligenciam nenhuma submissão para comandar” (ROUSSEAU, 2014, p. 85).

A partir desta crítica de Rousseau à inautenticidade, é possível fazer uma inferência sobre a sua visão afirmativa da autenticidade: a *independência* é capaz de nos liberar das teias do poder, violência e desigualdade. Para Rousseau, a autenticidade, no sentido de autonomia, é, por conseguinte, um bem moral.⁷

No que diz respeito ao segundo significado da autenticidade, Rousseau também estava preocupado com a questão de que a vida social conduz à uma conformidade dada a inevitável imitação dos outros. Por que esta conformidade deve ser condenada? Uma das respostas nos remete de imediato ao que já foi dito sobre a dependência, indicando assim a íntima conexão entre os dois significados de autenticidade. Pois tamanha conformidade imitativa, por assim dizer, torna-nos dependente da opinião dos outros naquilo que diz respeito ao mais íntimo da nossa identidade. Pode ser bem que esta conformidade seja a forma mais insidiosa e humilhante de submissão ao poder dos outros, especialmente se a relutância em admitir essa condição estiver, em alguma medida, presente nos indivíduos

⁷Enquanto Taylor se refere a uma “afinidade” entre os conceitos rousseauianos de autenticidade e liberdade autodeterminada (TAYLOR, 1991, p. 61; pp. 27-28), eu compreendo que há uma *identidade* entre ambos os conceitos.

modernos.

O mais importante para Rousseau é que o gosto humano pela *mimesis* ameaça o mais íntimo do nosso *ser* até o ponto da perda do nosso próprio eu. Desse modo, a autenticidade, no seu significado de oposição à conformidade imitativa, isto é, no sentido de unicidade ou originalidade, libera-nos da dependência dos outros e salva o nosso verdadeiro eu do desaparecimento. Sob esta perspectiva, a estima de Jacques Derrida por Rousseau como aquele que inaugura, nesta época da metafísica, um “novo modelo de presença” – passando da presença objetiva da “idealidade do *eidos* [Platão] ou da substancialidade da *ousia* [Aristóteles]” para “a presença a si do sujeito na *consciência* ou *sentimento*” (DERRIDA, 1973, pp. 122; 123) – parece justificada.

A afirmação rousseuniana da autenticidade como originalidade é rapidamente invadida por uma questão óbvia (para a qual Derrida, na sua análise da virada metafísica empreendida por Rousseau, oferece uma resposta negativa): será que o “verdadeiro” eu, isto é, o eu que é “presença a si” independente das máscaras que a sociedade inspira adotar *realmente existe*? A identificação da propensão humana para a imitação elaborada por Rousseau aponta para uma resposta negativa a esta questão. Será que a urgência contínua “de nos transportarmos sempre para fora de nós” em direção aos outros denuncia um vazio interno radical, um vazio do ser interior, que estamos tentando preencher? Rousseau não vai muito longe na investigação deste vazio; ou mais exatamente, ele faz uma distinção entre os tipos mundanos que já perderam definitivamente a si mesmos através da imitação e os solitários (como ele) que mantiveram o seu verdadeiro ser. Na sua meditação mais longa sobre o eu interior, contida no livro *Devaneios de um caminhante solitário*, a ênfase está na experiência da *plenitude* ao invés de na do *vazio*. A experiência evocada é a do próprio filósofo, durante os seus devaneios solitários na Ilha de São Pedro, quando estava deitado em um barco que flutuava na água ou sentado à beira de um belo regato:

O fluxo e refluxo dessa água, seu ruído contínuo e retomado a cada intervalo, atingindo sem parar meus ouvidos e meus olhos, substituíam os movimentos internos que o devaneio apagava em mim e bastavam para me fazer sentir com prazer a minha existência sem me

dar ao trabalho de pensar. [...] se existe um estado em que a alma encontra uma base sólida o suficiente para descansar por inteiro e reunir todo seu ser [...] sem nenhum outro sentimento de privação ou deleite, de prazer ou de dor, de desejo ou temor que o de nossa existência, e em que apenas esse sentimento a preencha por inteiro; enquanto esse estado durar, quem nele se encontra pode se chamar de feliz [...] mas uma felicidade suficiente, perfeita e plena, que não deixa na alma nenhum vazio que ela sinta necessidade de preencher. [...] De que nos deleitamos em semelhante situação? De nada exterior a nós mesmos, de nada além de nós mesmos e de nossa própria existência; enquanto esse estado dura, bastamos a nós mesmos como Deus. O sentimento da existência despojada de qualquer afeto é em si mesmo um sentimento precioso de contentamento e de paz, que bastaria em si para tornar a existência cara e doce a quem soubesse afastar de si todas as impressões sensuais e terrenas que vêm constantemente nos distrair dela e perturbar sua doçura no mundo. (ROUSSEAU, 2014, pp. 68; 69-70).

Essa evocação memorável do “sentimento de existência” exige certas observações, que serão aqui meramente listadas (em alguns casos, para elaboração futura). Conforme já mencionado, a ênfase está na plenitude: mais do que isso, numa autossuficiência semelhante à divina.⁸ Esta autossuficiência é equivalente a uma felicidade plena e a um bem moral; este último ponto é confirmado, por exemplo, no estado de paz, ao invés de violência, que de um modo geral caracteriza o sentimento de existência. Em si mesmo, o sentimento de existência é apenas isto: uma sensação ou sentimento, ao invés de uma ideia (moral ou de qualquer outro tipo) veiculada pelo intelecto. No entanto, há algo de ambíguo, para não dizer paradoxal, no que concerne a este sentimento: no auge da experiência individualizante do eu, este tende a se fundir com a natureza ao redor. Ao que parece, não há nada de *único* na experiência de Rousseau do sentimento de existência

⁸Ver também o *Emílio*: “Aspiro ao momento em que, libertado das peias do corpo, serei *eu* sem contradições, sem partilha, e não precisarei senão de mim para ser feliz” (ROUSSEAU, 1995, p. 342).

que a diferencie da experiência dos demais homens. Uma observação final: a experiência de Rousseau no que diz respeito ao seu eu pressupõe solidão ao invés de sociabilidade – não obstante, *ele escreveu sobre isso* e não pôde se privar, tão “arreatado” o foi pelo “prazer de tê-las escrito”, mesmo que insistindo, de modo pouco convincente, que estava escrevendo apenas para si mesmo (idem, p. 14).

Não há necessidade de enfatizar o impacto produzido no interior da consciência ocidental e moderna pelo contraste brutal esboçado por Rousseau entre os dois modos de vida possíveis aos indivíduos: o da imersão na sociedade civilizada que conduz a uma perda da própria identidade tão terrível que o sentido mais íntimo do próprio ser se torna dependente do julgamento dos outros; e o que leva a uma imersão na solidão natural, capaz de tornar o eu verdadeira e imediatamente presente para si mesmo. O primeiro modo está inegavelmente associado às ambições urbanas e o segundo a um retiro rural; Paris *versus* a Ilha de São Pedro, ou ainda Dublin *versus* Innisfree, como no grande poema de Yeats:

Levantar-me-ei e partirei agora, e irei para Innisfree, E numa pequena cabana lá construída, de barro e vime feita: Nove fileiras de feijão terei, uma colmeia de mel de abelhas E viverei sozinho na clareira ao som das obreiras. E terei alguma paz lá, posto que a paz chega em gotas vagarosas, Gotejando através dos véus da manhã, até onde o grilo canta; Lá a meia-noite é toda um vislumbre, e o meio-dia um brilho roxo, E o anoitecer cheio de asas de tentilhões. Levantar-me-ei e partirei agora, posto que sempre noite e dia Ouço as águas do lago aos murmúrios serpentarem-se nas margens; Enquanto permaneço em estradas, ou em pavimentos cinzas, Eu as escuto no âmago profundo do coração.

Rousseau não estabeleceu a oposição entre o indivíduo e a sociedade apenas para superá-la através de alguma grande síntese. Esta oposição permanece como uma tensão bastante concreta tanto no que diz respeito aos seus pensamentos quanto à sua própria vida. Não obstante, esta foi uma tensão da qual ele tomou para si dever de analisar de modo a tentar aliviá-la. Com o fito de atingir uma reconciliação, ele escolheu dois meios: a prescrição política em *O contrato social* e a “educação saudável” no *Emílio*. Começarei aqui com uma análise deste segundo

livro, o qual Rousseau considerava como o mais importante que havia escrito. O objetivo do tutor de Emílio, Jean-Jacques, é o de formar um tipo humano que esteja apto a viver em sociedade sem perder a si mesmo. Seres humanos são imitadores e nossa inclinação para a imitação vem do “desejo de nos transportarmos sempre para fora de nós”; contudo se Jean-Jacques for bem-sucedido no seu empreendimento educacional, Emílio *não compartilhará esse desejo*. Para empregarmos uma expressão popular na contracultura dos anos sessenta, em grande medida um movimento rousseauísta, Emílio deve estar apto a se sentir confortável “na própria pele”.

Embora no *Emílio* encontremos o lado positivo do trato de Rousseau para com a autenticidade — a educação capaz de assegurar a vivência do próprio eu —, aqueles que se dirigirem ao livro com o intuito de encontrar um modelo claro de autenticidade devem saber de antemão que não o encontrarão. Assim como tampouco o encontrarão em Heidegger, que se recusa a tentar oferecer para a humanidade “um ideal de existência” “sem imposição ou pressão de um determinado ‘conteúdo’” (HEIDEGGER, 2005, p. 51). Este é o paradoxo inevitável que envolve a busca moderna pela autenticidade: um eu autêntico claramente definido que se apresentasse como modelo para todos seria autocontraditório, posto que violaria a livre autodeterminação e a apropriação da unicidade que são as marcas da autenticidade. Para os profetas modernos da autenticidade, de Rousseau a Heidegger e além, a tentação de cristalizar o eu autêntico, de transformá-lo numa outra máscara social, tem de ser resistida.

Apesar de possuir uma consciência clara da eficácia educacional propiciada pelo estabelecimento de modelos, especialmente no que diz respeito aos jovens, Jean-Jacques não fará uso deles para Emílio. Qualquer bem que a imitação aparentemente pudesse produzir em Emílio seria suplantado pelo dano decorrente do encorajamento ao desejo de ser transportado para além dele mesmo. Se, em algum momento, Emílio ansiasse ser alguém diferente de si, ainda que um Sócrates, então todo o projeto teria falhado.

O que Rousseau oferece no Emílio, portanto, são certas sinalizações, ou *práticas*, que indicam o caminho que conduz a uma autorrealização autêntica. Jean-Jacques ajuda a criar para Emílio o contexto no qual ele pode encontrar para si mesmo (ainda que vivendo em meio à sociedade) uma vida na qual o que ele

é tudo, e o que ele aparenta ser é nada. Dentre as práticas que conduzem à autenticidade, estão incluídas: primeiro, um treinamento em autossuficiência, especialmente voltado para o desencorajamento de qualquer desproporção entre os desejos de Emílio e o seu poder de satisfazê-los, o que está de acordo com a máxima de que somos fortes quando nos satisfazemos em ser o que somos, e fracos quando queremos nos elevar para além da nossa capacidade e circunstâncias efetivas; segundo, um treinamento em compaixão pelos outros, assim como o combate contra a inveja àqueles que são mais afortunados, o que se põe de acordo com a máxima de que a visão repetida dos que estão piores do que nós é capaz de possibilitar que nos sintamos melhores em relação a nós mesmos; terceiro, um comprometimento com o trabalho, e especialmente com o aprendizado de um ofício capaz de trazer independência; o que no caso de Emílio, será a carpintaria (o próprio Rousseau trabalhou com cópia de músicas durante a maior parte de sua vida; enquanto Tolstói cuidava da sua fazenda e fazia as próprias botas, aparentemente com bons resultados); quarto, uma vida próxima à natureza, uma vez que, por razões óbvias, a cidade não promove uma atmosfera propícia ao verdadeiro eu. Por fim, a vida autêntica de Emílio não será devotada à religião; na verdade, exige que ele entre numa relação específica com a religião. A reflexão de Rousseau mais conhecida e mais importante sobre a religião, a “Profissão de fé do vigário saboiano” (que ocupa boa parte do Livro IV do *Emílio*), corrobora com a compreensão de Charles Taylor de que o ideal da autenticidade, nesta sua origem moderna, abre espaço para “o chamado de Deus”. Mas, claro, que tudo depende do que Rousseau compreende como o “chamado de Deus”.

O que é, de acordo com a “Profissão de fé”, a religião adequada ao eu autêntico – a qual poderíamos chamar de “religião autêntica”? Não é surpresa que o ensinamento religioso do vigário seja compatível com o que para Rousseau há de mais essencial no “verdadeiro eu”: autonomia e originalidade. Assim, cada princípio religioso afirmado deve ser encontrado através da investigação da própria razão, coração (sentimento intuitivo) e consciência (a “voz da alma”). Dessas três capacidades humanas, Rousseau dá uma menor prioridade à primeira. Ainda que o vigário ensaie um argumento cosmológico para a existência de Deus ao modo de um filósofo, o uso deste argumento é sobretudo defensivo, contra a sofística dos ateus do Iluminismo; ele meramente confirma que aquilo que a nossa consciência

moral e coração nos diz é compatível com a razão. E o que a nossa consciência e coração nos diz é que Deus existe, assim como a imortalidade. Esse Deus pode ou não nos ter criado *ex nihilo* (a razão não é capaz de resolver isso), mas, de todo modo, podemos saber que Deus é em algum sentido o “Autor” do nosso ser e do ser do mundo, e que por gratidão à beneficência de Deus, devemos conformar a nossa vontade à vontade divina, o que nos conduzirá a fazer o que é bom e justo. Estes são os princípios centrais do que Rousseau chama de “teísmo” ou “religião natural”, natural porque potencialmente disponível para todo ser humano que exerça as suas capacidades naturais.

Tendo resgatado a existência de Deus e da imortalidade pessoal, bases da moralidade, do ataque do racionalismo sofista, o vigário de Rousseau volta a sua atenção para a religião revelada na segunda parte da sua “Profissão”. A pergunta que ele faz é em que esta última contribui, se é que este é o caso, para a religião natural. A resposta trouxe sérios problemas para Rousseau tanto no que se refere ao catolicismo romano, quanto à ortodoxia calvinista, conduzindo-o ao exílio, nomadismo e perseguição intermitente, condição que marcou a última parte da sua vida. De acordo com o vigário, a revelação não acrescenta praticamente nada que não a subjugação à opinião autoritária dos outros. Aqui, por exemplo, segue um diálogo imaginário de Rousseau com um proponente da religião revelada:

Apóstolo da verdade, que tendes a dizer-me que eu não seja senhor de julgar? Deus ele próprio falou; escutai sua revelação. É outra coisa. Deus falou! Eis, por certo, uma coisa muito séria. E a quem falou ele? Falou aos homens. Então por que nada ouvi? Encarregou outros homens de comunicar-vos sua palavra. Compreendo! São homens que vão dizer-me o que Deus disse. Teria preferido ter ouvido Deus ele próprio; não lhe houvera custado mais. E eu teria ficado ao abrigo da sedução. Ele vo-la assegura tornando manifesta a missão de seus enviados. Como assim? Por meio de prodígios. E onde estão tais prodígios? Nos livros. E quem fez tais livros? Homens. E quem viu esses prodígios? Homens que os atestam. Como sempre testemunhos humanos! Sempre homens que me dizem o que outros homens disseram! Quantos homens entre mim

e Deus! (ROUSSEAU, 1995, p. 347)

A afirmação das particularidades de qualquer uma das três religiões reveladas (Judaísmo, Cristianismo, Islamismo, objetos da discussão do vigário) deve estar baseada na aceitação de uma revelação histórica que, em Rousseau, é finalmente demonstrada como nada mais do que a crença “na afirmação de outrem”, e a sujeição da “autoridade de Deus” “à autoridade dos homens” (idem, p. 354).⁹ Obviamente isto é tão mais facilmente demonstrável caso se faça certas suposições de caráter historicista no âmbito da revelação; como por exemplo, a de que esta primeiramente chega sob a forma de uma lei divina, ou testemunho humano de eventos miraculosos, transmitidos através de textos históricos. Rousseau faz esse tipo de suposição, e com isso cria a base para conceber a revelação como uma forma de sujeição à autoridade dos outros, uma violação da autonomia.

Ainda assim, o vigário de Rousseau permite que *algo* de bom seja acrescentado à religião natural pela revelação, e este é o ponto no qual a revelação toma a forma do *Ser*: “a santidade do Evangelho me comove. Vede os livros dos filósofos com toda a sua pompa: como são pequenos ao lado daquele! [...] Quando Platão pinta o justo imaginário, coberto com todo opróbrio do crime e digno de todos os prêmios da virtude, pinta traço por traço Jesus Cristo” (idem, pp. 361; 362). Ainda que não exista um “princípio de equidade” capaz de resolver a questão sobre o que é verdade em relação às diferentes e antagônicas reivindicações das religiões historicamente reveladas, uma dessas tem, ao menos, a vantagem de possuir um livro que propriamente interpretado, antecipa, de modo mais preciso, a essência da religião natural. Para Rousseau esta antecipação é mais aparente no Sermão da Montanha. A admiração a Jesus como professor exemplar e legislador da mais alta sabedoria moral é, assim, afirmada pela religião autêntica, a qual o filósofo chama de “religião do Evangelho”.

Muito foi dito sobre a religião autêntica na teoria; mas e sobre a sua concretização no mundo? Mais especificamente, quais são as implicações da autonomia e da originalidade do eu para a comunidade cristã chamada igreja? Rousseau, na maior parte das vezes, não pode ser colocado dentre aqueles que pretendem utilizar Jesus (propriamente dito) como uma espécie de vara com a qual se deve

⁹Tradução brasileira modificada a partir do original.

bater na igreja histórica. Afinal de contas, o seu proponente da religião natural é um vigário da Igreja Católica Romana, que embora não se preocupe intelectualmente com dogmas e práticas que não exerçam influência sobre as ações morais, é, no entanto, bastante metódico no desempenho das tarefas que lhe são atribuídas dado o culto que escolheu seguir: “sigo com cuidado todos os ritos; recito atentamente, aplico-me em não omitir nenhuma palavra da mais insignificante cerimônia” (idem, p. 364). Aparentemente, as exterioridades da religião revelada, se a atitude correta é tomada em relação a elas, não precisam ser completamente rejeitadas pela autêntica religião do coração. Esta atitude, encarnada no vigário saboiano, pode ser caracterizada como uma indiferença benigna; assuntos que não tenham importância essencial na vida de um “coração justo”, podem, por sua vez, ser estimados pela sua importância na organização política e social em lugares específicos. Com as suas prescrições para um culto público e uniforme condizente com as peculiaridades do clima, governo, cultura e “gênio” de um povo, a religião histórica pode ser uma força para a coesão, capaz de mitigar o egoísmo frio, e até mesmo de encorajar atos morais. Jean-Jacques não irá escolher uma religião revelada particular para Emílio, porque nenhuma delas lhe parecerá suficiente, uma vez que costumam ser estabelecidas a partir do local que o jovem por ventura venha viver (idem, p. 298).¹⁰

É impressionante que a religião natural, em consonância com o “espírito do Evangelho” professado pelo vigário saboiano, não possa em si mesma ser uma força salutar para a coesão social tal como é a proporcionada pela religião histórica. Isto se dá, porque a religião natural, para a qual o “coração justo é o verdadeiro templo da Divindade”, é essencialmente um assunto privado (idem, p. 367). Ela está “preocupada unicamente com as coisas do céu” (ROUSSEAU, 1999a, p. 162); seu país não é deste mundo, e os seus verdadeiros adeptos são pouco ligados aos interesses da sociedade, porque os seus corações estão sempre e definitivamente em um outro lugar. Novamente, nós temos aqui o contraste tão característico ao pensamento de Rousseau: a religião autêntica é necessariamente solitária e espiritual, enquanto a igreja visível, existente na história real, é social e mundana.

¹⁰Vide ainda: “Encaro todas as religiões particulares como instituições salutaras que prescrevem a cada país uma maneira uniforme de honrar Deus através de um culto público” (ROUSSEAU, 1995, p. 363).

O efeito debilitante desta divisão entre a interioridade individual e o ser resultante da conformidade imitativa inerente ao plano social já é bastante aparente no vigário saboiano, que realiza o ritual sacramental da consagração “com exatidão” e com “respeito”, mas *sem coração* (ROUSSEAU, 1995, pp. 363; 364).

A questão acerca da realização da religião autêntica na sociedade, ou da relação entre religião natural e religião revelada, é respondida sob a forma de um compromisso incômodo. A condição de dualidade do vigário (semelhante, talvez, à do próprio Rousseau) parece humanamente insustentável a longo prazo, e perigosamente inclinada àquela mesma hipocrisia que Rousseau tanto abominava. É uma questão interessante a do porquê a meditação de Rousseau sobre a religião mais adequada ao eu autêntico terminar com a aceitação de uma ambiguidade. Uma resposta possível é a de que ele poderia afirmar a *verdade* da religião natural do coração, mas não a sua capacidade de *efetivar-se socialmente* — ao menos, não, quando confrontada com o poder da violência e do egoísmo humanos. Afinal de contas, quando Rousseau reflete sobre Jesus, é a crucificação o que parece exercer uma maior impressão sobre ele: “A morte [...] de Jesus, expirando em meio a tormentos, injuriado, zombado, amaldiçoado por todo um povo, é a mais terrível que se possa temer” (idem, p. 362).

A “educação saudável” do *Emílio* não supera, portanto, a tensão entre autenticidade individual e vida social. O outro modo de reconciliação, explorado por Rousseau no seu *O contrato social* (publicado quase que simultaneamente ao *Emílio*), foi político; não obstante, os virtuosos cidadãos da república, sempre adequados à vontade geral, estejam ainda mais distantes da autenticidade individual. A autonomia aparece de modo meramente formal – ao obedecer a vontade geral, eu ao mesmo tempo obedeço a minha melhor vontade – e a unicidade cede lugar à conformidade – minha melhor vontade é definida para mim pelo Legislador que estabelece a constituição do Estado. *O contrato social* merecidamente pode ser considerado o mais memorável dos esforços modernos em conciliar a liberdade individual com a sociedade tomando por fundamento uma razão política, não obstante, o seu fracasso final, sobre o qual poucos discordam, é talvez a melhor evidência da consciência de Rousseau de que o povo teria de ser “forçado a ser livre” (ROUSSEAU, 1999a, p. 25).

A distância entre os *Devaneios* de Rousseau e o seu *Contrato social* (com o

Emílio, de algum modo, no meio) pode ser considerada uma evidência eloquente do que há de definitivo na tensão entre o eu individual e a vida social. Essa tensão se mostra de diversos modos. Por exemplo, não é preciso se alongar muito na história cultural do ocidente a partir de Rousseau para vislumbrar em que medida as condições que ele delineou para a autenticidade foram, erroneamente, tomadas como a própria autenticidade em si mesma. Isso se mostra claramente no modo pelo qual Rousseau, ou seu estilo de vida, foi considerado como modelo para imitação direta. Um dos casos mais espetaculares é o de Robespierre, quem expressou a própria autenticidade através da imitação de Rousseau, a ponto de adotar o modo de vestir do seu ídolo. Para ser justo com tais discípulos-imitadores, o próprio Rousseau, em contradição a sua dura crítica da imitação, contribuiu com bastante ímpeto para a transformação de si mesmo em modelo digno de imitação, dada a publicação das suas *Confissões*, cujo propósito era “mostrar aos semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, e esse homem serei eu. Eu só” (ROUSSEAU, 1968, p. 15).

É preciso considerar como uma grande e triste ironia que o memorável autorretrato de Rousseau seja tão fortemente marcado pela obsessão de desmentir a acusação — cochichada nas suas costas por Diderot, d’Holbach, Grimm, e outros “inimigos” — de que ele não viveu como professou. A fonte da miséria que tão claramente afligia o autor das *Confissões* é precisamente a sua preocupação com o modo pelo qual seria julgado pelos outros, e mais do que isso, é o medo, não admitido, de que talvez eles estivessem certos. Em um aspecto, pelo menos, os críticos de Rousseau parecem estar certos: as repetidas autojustificativas que marcam as *Confissões* revelam uma dependência excessiva da opinião dos outros — o que vai de encontro ao âmago daquilo que professou. Toda essa contradição reflete meramente a fraqueza pessoal de Rousseau, a qual ele também repetidamente atesta, ou algo profundamente problemático que reside no núcleo da busca em ser “simplesmente eu mesmo”? De modo a focar criticamente na ideia de autenticidade, mas sem ter de levar em conta a incapacidade de Rousseau de, ele mesmo, encarná-la, voltarei a Tolstói, quem certamente jamais poderá ser acusado de não ter possuído suficiente determinação pessoal.

Encenando a autenticidade: a *Ressureição* de Tolstói

Tolstói confessou que quando jovem idolatrou tanto Rousseau que usou o seu retrato, “como um ícone sagrado”, em um medalhão ao redor do pescoço.¹¹ Em um dos seus primeiros esforços literários, a semiautobiografia *Infância, adolescência e juventude*, ele apresenta um autorretrato que se assemelha a um Emílio desprovido da orientação de um Jean-Jacques. Tolstói, no entanto, não é mero imitador dos escritores que o influenciaram. Ele merece a alcunha de maior estudioso de Rousseau, pois levou ao extremo as restrições do seu professor a modelos que devessem ser imitados, a *quaisquer* modelos, quando se busca o verdadeiro eu. Também merece essa alcunha, porque viveu esta busca com uma combinação, possivelmente, sem precedentes de gênio e resolução moral.

Tal como vimos, na obra *A morte de Ivan Ilitch*, o protagonista, através da experiência do processo da sua morte, é levado à compreensão de que a sua vida não foi boa, não foi “aquilo”. A dolorosa compreensão de Ivan Ilitch imediatamente coloca a questão: o que é uma vida boa? Quando o moribundo finalmente coloca essas questões a si mesmo, ele dispõe de mais duas horas para viver. Este tempo parece ser suficiente para que Ivan Ilitch comece a compreender o que é vida boa e até mesmo para que comece a vivê-la, como por exemplo, quando pede perdão à esposa. Seja como for, este tempo não é suficiente para que Tolstói possa mostrar em detalhe como uma vida boa, alternativa à de Ivan Ilitch, deve parecer. A questão do moribundo é respondida uma década depois com a ressurreição do Príncipe Dimitri Nekludov. Os pressupostos fundamentais para a conquista da autenticidade já haviam sido estabelecidos por Rousseau em seu *Emílio*, mas na obra *Ressurreição*, o talento artístico de Tolstói mostra concretamente o que o renascimento do eu autêntico implica, realizando, dessa maneira, a declaração de Rousseau acerca da vantagem da literatura sobre a filosofia no papel de professora da autenticidade.¹² *Ressurreição* é especialmente relevante para a nossa reflexão por-

¹¹Para saber mais acerca da influência decisiva de Rousseau sobre Tolstói, ver: WILSON, *Tolstoy*, pp. 36-37; ver também a mais séria contribuição acerca dessa influência levada a cabo por Isaiah Berlin no seu conhecido ensaio “Tolstói e o Iluminismo” contido na obra *Russian Thinkers* (1978).

¹²Ver TRILLING, 1972, p. 73.

que encarna de modo convincente a relação entre a autenticidade e o “chamado de Deus”.

A “queda” do Príncipe Nekludov

A máscara do ser mundano, tal como concebido por Rousseau, encontra o seu mais preciso retratista em Tolstói, cujos grandes romances estão repletos de cenas de pessoas da alta sociedade que perderam toda a capacidade de se relacionar entre si a partir do seu eu verdadeiro. Vide, por exemplo, a representação em *Ressurreição* de uma conversa depois do jantar entre uma abastada princesa russa e um respeitado intelectual sobre uma nova peça (a terceira pessoa presente, Nekludov, pode ser tomada como um substituto de Tolstói no modo como ele observa):

E Nekludov, vendo e ouvindo, via e ouvia o que se desenrolava na sua frente diferentemente de até então.

Alternativamente escutava e fixava a velha senhora [a Princesa Sofia Vassilievna] ou Kolossov e convencia-se que qualquer deles nada se interessavam pelo drama, assim como não se interessavam nada um pelo outro e que a conversa tendia unicamente a satisfazer uma necessidade física: a de ativar a digestão exercitando os músculos da língua e da garganta.

Convencia-se que Kolossov, tendo bebido vodka, vinho, café e licor, estava ligeiramente embriagado [...] Kolossov nem divagava nem dizia tolices; anormalmente excitado e contente de si próprio. E, Nekludov notou também que, mesmo no apogeu da discussão, a princesa lançava olhares inquietos para uma das janelas por onde um raio oblíquo de sol, prestes a desaparecer, punha-lhe a descoberto as rugas do rosto. (Tolstói, 2013b, pp. 93)

O protagonista da novela, o Príncipe Nekludov, é, no seu estado decaído, uma das mais poderosas representações Tolstóianas da inautenticidade, compreendida

como o resultado de hábitos socialmente induzidos de pensamento, humores, e até mesmo de vestimenta e gesticulação. Somos apresentados a Nekludov quando ele acordado, pela manhã, mas ainda na cama, “fumava um cigarro e pensava no que faria naquele dia” e no que acontecera na “noite anterior”. A luxúria indulgente da sua vida exterior fica evidente no modo como ele levanta da cama, faz *toilette*, toma café da manhã — tudo isso é descrito minuto a minuto, minuciosamente, do roupão de seda e sabão perfumado com o qual se lava à toalha engomada “de finíssimo linho e com grandes nós nos ângulos” na mesa do café da manhã (idem, pp. 15-16). A falsidade da sua vida interior revela-se nas duas preocupações que acompanham o início do seu dia: primeiro, há o imbróglio da sua vida “amorosa”, envolvendo duas mulheres, nenhuma das quais ele ama; uma delas é uma mulher casada com quem ele está tendo um caso e a outra é uma jovem princesa em idade de casar e que claramente pretende que ele seja o seu noivo; além disso, há a questão sobre o que fazer com as vastas propriedades que havia herdado por conta da morte recente da sua mãe (idem, pp. 16-19).

É nessa manhã em que o processo do despertar moral de Nekludov é precipitado por uma coincidência extraordinária. Naquele dia, ele havia sido convocado para ser jurado no julgamento de uma prostituta acusada de envenenar um cliente e ele reconhece a ré como Katucha, que havia sido “meia criada-meia governanta” da sua tia no interior e a quem ele havia seduzido e abandonado dez anos antes (idem, p. 34). Assustado com a coincidência, temeroso e envergonhado de que ele pudesse vir a ser reconhecido e o caso trazido a público, Nekludov senta-se perto da janela da sala dos jurados durante o intervalo do julgamento e começa a *lembrar*. Através da rememoração do seu primeiro encontro e subsequente relação com Katucha, Tolstói retrata o que pode ser designado como a “queda” do estado de inocência, inspirada não pelo Gênesis, mas sim por Rousseau.

No seu primeiro encontro com Katucha, Nekludov é um estudante de dezenove anos que passa o verão no campo, na propriedade da sua tia, enquanto escreve uma tese sobre a injustiça da propriedade privada da terra. A sua inocência é retrata por Tolstói justamente através da sua atitude em relação à Katucha que com seus olhos negros o atrai profundamente; contudo, mesmo depois do primeiro beijo, ele “não sentia nenhum desejo de a possuir corporalmente”, e a deixa no final do verão completamente imaculada, pensando que seus sentimentos por

ela eram apenas “uma das manifestações da alegria que enchia todo o seu ser e de que ela partilhava” (idem, p. 47). Três anos depois, após ter concluído a sua educação e ingressado no exército, Nekludov retorna à propriedade da sua tia, enquanto está no caminho para reunir-se ao seu regimento. O contraste entre o outrora inocente e o agora corrompido Nekludov é retratado por Tolstói através de pinceladas fortes: o “rapaz leal e desinteressado, pronto a sacrificar-se pelo que julgasse ser o bem” tornou-se “um egoísta depravado”; o jovem que havia sentido a importância da “convivência com a natureza” e com “os filósofos e poetas do passado” agora considerava “importante e necessário [...] as convivências com os seus camaradas e a sujeição às regras mundanas do seu meio”; e se “outrora concebera as mulheres como criaturas misteriosas e encantadoras”, naquele estágio “eram limitadas a um fim muito definido: o instrumento de um gozo já experimentado e sobre todos o preferido” (idem, p. 48). As explicações de Tolstói para as mudanças de Nekludov são expostas em termos não menos impactantes:

É que viver confiando unicamente em si próprio parecia-lhe muito difícil; crendo só em si, isto é, dando apenas ouvidos às suas inclinações mais íntimas, teria de decidir-se, não a satisfazer os impulsos da sua vida animal, egoísta e só preocupada de prazer, mas ao contrário, a proceder quase sempre contra eles; [...] Cedo, pois, submeteu-se; abandonara a crença em si próprio para tomar a dos outros. (idem, pp. 48-49)

Com essas palavras o narrador, (claramente ecoando o próprio autor) sintetiza as principais características do pensamento maduro de Tolstói sobre a natureza do eu e da sua relação com o outro. A primeira característica a ser notada é a clara convicção de Tolstói de que há de fato um eu autêntico, já existente no indivíduo e que se manifesta especialmente na juventude antes de perder a si mesmo nos outros. Em segundo lugar, enquanto este eu autêntico (*istinnoye ja*, literalmente “eu verdadeiro”) se expressa na alegria de viver característica ao Nekludov de dezenove anos, a consciência moral é, acima de tudo, a voz desse eu autêntico. Tolstói veementemente afirma a conexão indissolúvel entre autenticidade e moralidade. É o eu inautêntico, falso ou “animal” (*zhivotnoye ja*), que procura gratificações fáceis, ademais encorajadas pelos outros que param

eles mesmos de ouvir a sua consciência moral. Pode parecer que esta oposição do eu aos outros, ou do “verdadeiro eu” ao “eu animal”, aponte para um dualismo subjacente a Tolstói entre espírito e matéria; mas uma leitura mais cuidadosa revela um entendimento diferente acerca dessa tensão fundamental presente na natureza humana. A sedução e consequente abandono de Katucha por Nekludov não é apresentado por Tolstói como um caso de rendição ao desejo físico que ele falhou em dominar; antes a atuação do seu desejo físico é apresentada como a expressão de uma *escolha* pelo amor-próprio em detrimento do amor pelos outros, como uma escolha em sucumbir “à mania do egoísmo” (idem, p. 50).

A compreensão de Tolstói sobre a luta entre o “eu animal” e o “eu verdadeiro” traz consigo certa semelhança com a antropologia cristã de Agostinho, precisamente a sua abordagem da “concupiscência”, que é onde reside a ênfase na orientação da vontade, ao invés de no dualismo entre matéria e espírito. De certa forma, esta compreensão elaborada por Tolstói está mesmo mais próxima da tensão, posta por Kant, entre a escolha pelo dever moral e a gratificação da inclinação. Mas o que diz respeito a outra característica dessa sedução se trata puramente de Rousseau, sendo esta a repetida ênfase na imitação de Nekludov ao que “os outros” gostariam de fazer naquelas circunstâncias, uma imitação que se estende até os detalhes mais insignificantes, como por exemplo: “fazendo um esforço sobre si próprio, lembrando-se como procedem os homens do seu meio em tais ocasiões, passou-lhe o braço em redor da cintura” (idem, p. 58). Quando a voz quase sufocada da sua consciência o torna desconfortavelmente ciente de que há algo que não está correto no modo como está agindo com Katucha, ele se faz sentir mais confortável com o pensamento de que “isto é o que sucede a todos e o que todos fazem” e que “se todos procedem assim, o que se há de fazer?” (idem, pp. 63; 64). Para Tolstói o “eu animal” é sempre o “eu dos outros”, porque no amor-próprio está cravada a necessidade de reconhecimento por parte dos outros.

Mensurar as próprias ações a partir do que “todos fazem” não foi suficiente, todavia, para restituir-lhe a paz de espírito depois do ato. É novamente possível a Nekludov pensar bem de si mesmo tão somente através do recurso de um *esquecimento* deliberado. O processo de rememoração deflagrado pelo aparecimento de Katucha no tribunal, uma década depois, é o primeiro passo necessário à sua ressurreição moral.

O renascimento moral de Nekludov

O medo da desgraça decorrente de um desvendamento público da sua conduta passada permanece, durante o julgamento, mais forte do que qualquer outro sentimento e sufoca durante um tempo a “revolução íntima que pouco a pouco se operava nele” (idem, p. 74). Esta “revolução íntima” é retomada apenas quando Nekludov retorna à sua vida social depois do julgamento. No jantar oferecido pela Princesa Korchaguine, por exemplo, ele vê com clareza insuportável para além das máscaras, a hipocrisia, a vaidade e o amor-próprio daqueles do seu meio (é através da nova visão de Nekludov que nós testemunhamos o diálogo entre a princesa Vassilievna e Kolossov citado anteriormente). Ele retorna para casa cheio de desgosto e, numa reflexão solitária, com a sua mente preenchida pelas imagens contrastantes da cansativa falsidade do jantar na casa dos Korchaguines e a inocente vitalidade do seu primeiro verão juvenil com Katucha, ele percebe que a sua aversão aos Korchaguines e seus convidados é na verdade uma aversão a si mesmo, ao eu que ele se tornou.

Nekludov não permanece atolado por muito tempo neste estado de remorso e autoaversão. O prazer voluptuoso que o homem do subsolo dostoienskiano está apto a encontrar na consciência do seu estado moral desgraçado é um território estrangeiro em Tolstói. Do despertar de Nekludov para “as torpezas que se lhe acumulavam na alma”, segue-se imediatamente a resolução de varrê-las através de um conjunto de regras que ele mesmo deveria seguir, “começando uma nova página como a si próprio dizia, em inglês”¹³ (idem, p. 99). Nesta batalha por um desenvolvimento moral levado a cabo através de atos firmes engendrados pela vontade, encontramos-nos em um território bastante familiar a Tolstói. A sua semiautobiografia *Infância, adolescência e juventude* é concluída com a seguinte descrição da nova resolução do protagonista, tomada após a sua reprovação nos exames da universidade resultado da sua preocupação maior em ser *comme il faut* do que em fazer seu trabalho:

Pensei, pensei e, finalmente, já bem tarde da noite, quando estava sentado sozinho [...] de repente me levantei, subi correndo a meu

¹³Tradução levemente modificada.

quarto, encontrei o caderno em que havia escrito “Regras de vida, abri-o e num minuto senti arrependimento e uma exaltação de cunho moral. Comecei a chorar, mas já não eram lágrimas de desespero. Recompondo-me, tomei a decisão de começar outra vez a escrever minhas regras de vida e me convenci firmemente de que nunca mais iria fazer nada de ruim [...]”. (TOLSTÓI, 2013a, pp. 589-590).

Apesar de a experiência pessoal de Tolstói, no que diz respeito a esse tipo de despertar moral, testemunhar contra a sua estabilidade, ele, ao que parece, nunca abandonou a concepção de que este seria o caminho humano para a perfeição. Nekludov, ao chegar à meia-idade, já havia procedido “ao que chamava ‘limpeza de consciência’” um número incontável de vezes. Curiosamente, esta informação é compartilhada com o leitor a fim de promover o ceticismo em relação à veracidade do despertar moral; além disso, o desafio que Tolstói coloca a si mesmo na obra *Ressurreição* é precisamente o de mostrar que *desta vez* Nekludov irá permanecer no curso moral. Desta vez, o eu “moral, livre, ativo, vivo, o único verdadeiro” de Nekludov teria sido desperto, e portanto tudo agora parecia possível para ele (TOLSTÓI, 2013b, p. 99). Ele então formula a sua primeira regra: dizer a verdade a todos e agir verdadeiramente; ele não se valerá mais de máscaras. Assim, reza ao Deus que “vivia nele” e que “lhe retomara posse na sua consciência”. E enquanto ele se dirige a esse Deus, seus olhos se enchem de lágrimas “boas” de alegria pelo seu despertar moral, e, para que não suspeitemos de que aqui estaria faltando a perspicácia psicológica característica a Tolstói, os seus olhos também se enchem de lágrimas “más” oriundas do orgulho e da admiração pela própria bondade (idem, p. 100). As lágrimas más indicam a luta que Nekludov terá de enfrentar para atingir a verdade e o verdadeiro eu que ele deve ser e fazer o que deve fazer, algo que envolve corrigir o mal que fez a Katucha, seguindo-a até a prisão na Sibéria e casando-se com ela.

Os fatos se desdobram de tal forma que Katucha, por fim, rejeita se casar com Nekludov. Não obstante, a sua resolução de conduzir sua vida fazendo o que é correto já não depende dela. A vitória decisiva sobre o seu amor-próprio, e portanto o momento decisivo da sua ressurreição moral, ocorre quando ele se torna certo de que o que quer Katucha faça ou falhe em fazer não poderá alterar a

sua compaixão por ela. O orgulho ferido não só de um benfeitor para quem a gratidão não é demonstrada, mas também de um homem que propôs casamento, é superado pela compaixão. A compaixão incondicional para a qual o seu despertar moral o conduziu é infinitamente ampliável. Ao final de *Ressurreição*, a luta de Nekludov pela autenticidade é bem-sucedida; ele sabe quem ele é e o que ele deve fazer. Neste momento culminante, sozinho no seu quarto, ele lê o evangelho de Mateus, e colocando de lado o que havia de “estranho”, “paradoxal” e “fantasista”, descobre neste evangelho “preceitos perfeitamente claros, simples, práticos”, os quais se seguidos, iriam estabelecer uma nova ordem na sociedade humana, nada menos do que “inaugurar na terra o Reino dos Céus” (idem, pp. 416; 418). Estes mandamentos transformadores da vida — denominados por Tolstói, em textos posteriores, “lei do amor” — são retirados do Sermão da Montanha (Mateus 5:21-48) e de modo a não haver ambiguidade, eles são parafraseados diretamente nas páginas do romance (idem, pp. 418-419). Fica claro que Nekludov irá embarcar na sua vocação munido principalmente da sua vontade racional e dos princípios éticos que a sua própria razão compilou a partir da leitura dos evangelhos.

A autenticidade Tolstóiana e a igreja cristã

A cena conclusiva da obra *Ressurreição* certamente parece confirmar o argumento de Charles Taylor de que o eu autêntico pode ser tanto um eu moral quanto um eu religioso. Mas “*religioso em que sentido?*” Tolstói descobre o *Emílio* de Rousseau na sua adolescência, e quando está nos seus vinte e poucos anos, ele se compromete no seu diário com uma “ideia estupenda”, digna de uma vida inteira de dedicação: “A ideia de fundar uma nova religião... a religião de Cristo purgada dos dogmas e misticismo – uma religião prática que não promete a felicidade futura, mas que dá a felicidade futura na terra” (TOLSTÓI, 1987, p. 12). Foi em grande parte através de um “Tolstóismo” que o *Profissão de fé do vigário saboiano* de Rousseau tornou-se um tipo de credo moderno.

Tolstói segue o ensinamento de Rousseau acerca da religião natural e revelada em toda a sua essência, e onde ele aparenta não fazer isso, é apenas porque com a sua resolução titânica, resolveu ir ainda mais longe. Por exemplo, enquanto Rousseau distingue entre o evangelho que exhibe a mais alta sabedoria e o evangelho que

está repleto de “coisas incríveis que ferem a razão” (ROUSSEAU, 1995, p. 324), Tolstói *reescreve* o evangelho eliminando a última parte. Na sua interpretação da verdadeira religião do evangelho, ele traz para o primeiro plano a máxima essencial que ficara implícita na abordagem de Rousseau, sendo esta a da completa não violência. Enquanto Rousseau desiste da concretização da religião autêntica neste mundo, Tolstói insiste nela de modo absolutamente intransigente. Diferentemente de Rousseau, não se mostrou disposto em comprometer-se com a lei do poder e da violência que tanto exerce influência sobre este mundo. Ele, assim, repudia explicitamente um dos aspectos centrais ao pensamento de Rousseau, o projeto político contido no *O contrato social*, posto que, ao invés de superar o poder e a violência através da verdade e do amor, propõe-se a legitimá-los. Por esta razão, Tolstói evitará qualquer associação com a disposição de Rousseau de utilizar a religião revelada como um suporte político salutar.¹⁴

Tolstói se afasta de uma solução política para o problema da injustiça, porque está convencido de que as instituições que têm a sua base na injustiça só podem perpetuar a injustiça. Sua posição é a de um profeta que implacavelmente e com franqueza perturbadora propõe as questões mais simples. Sabendo o que é a justiça, porque nós falhamos em concretizá-la? Por que, como a história humana tão forçosamente atesta, a busca por justiça termina em injustiça, apesar das hábeis sutilezas da filosofia política? Tolstói não apenas coloca estas questões mais simples, como oferece uma resposta clara e desafiadora: a transformação pessoal é o único caminho para a transformação social. Tolstói estava bem consciente de que na Rússia a questão sobre o que vem primeiro, a transformação pessoal ou a revolução política, estava sendo posta como uma urgência histórica com implicação mundial. Na Sibéria, Nekludov se familiariza com os prisioneiros políticos, com os quais Katucha vive, e passa a admirar o alto padrão moral demonstrado por eles na temperança, honestidade e, especialmente, na prontidão em sacrificar tudo por uma causa que esteja além de si mesmo. Mas é Nekludov quem representa o ideal revolucionário de Tolstói, posto que realiza o trabalho revolucionário sobre si mesmo. Em que consiste este trabalho? Ainda que não fosse errado compreendê-lo como um “estar em contato com o verdadeiro eu e viver de acordo com ele”, a linguagem banal do Movimento do Potencial Humano norte-americano está

¹⁴Sobre isso ver: BERLIN, 1978, p. 53.

muito aquém da seriedade moral que inunda o romance de Tolstói. Digamos, então, que Nekludov deve se voltar para dentro das potencialidades da paz e bondade que Rousseau identificou com o sentimento de existência, e ele deve então vivenciar esta experiência no mundo real do poder e da violência.

Uma das características mais marcantes do romance *Ressureição* é a solidão absoluta dos seus personagens. Em Tolstói, é muito forte a noção, tirada de Rousseau, de que os outros são inimigos da autorrealização, de que o verdadeiro eu é necessariamente solitário;¹⁵ ainda que essa solidão o prive do apoio necessário à sua luta de poder desproporcional contra o mundano “eu-dos-outros”. Se este suporte é encontrado principalmente numa comunidade, que tipo de comunidade seria capaz de oferecer a esperança da reconciliação entre o eu autêntico e os outros? A resposta de Tolstói certamente não é o Estado, nem a igreja.

Em *Ressureição*, Tolstói tem como alvo direto a igreja histórica (“igreja Cristianismo”), e examina minuciosamente a vaidade e hipocrisia que ele, ao que parece, vê em todo lugar: do capelão da prisão ao procurador-geral do Santo Sínodo. Mas seu verdadeiro alvo é algo ainda mais fundamental do que a discrepância entre fé e prática. Ele critica a própria fé como uma ofensa contra a verdade. Esta ofensa reside não tanto na violação objetiva da racionalidade, através das proposições doutrinárias, quanto na violação subjetiva e deliberada da vontade de verdade dos próprios indivíduos cristãos. Isso é ilustrado, por exemplo, através do diácono responsável pela eucaristia na prisão:

Verdade é que não acreditava que a alma aproveitasse alguma coisa pelo fato de repetir infinitas vezes palavras incompreensíveis, nem que o pão se transformasse em carne, nem que comendo esse pão comia um verdadeiro pedaço de Deus; porém não podendo pensar em tudo isso, abstinha-se de o fazer, acreditando na necessidade de *crer*. (TOLSTÓI, 2013b, pp. 129-130)

¹⁵Como evidência a esta interpretação, ver o notável conto tardio de Tolstói, “Padre Sérgio”, no qual a luta ascética pela perfeição moral é finalmente bem-sucedida não através da conquista do orgulho e de outros vícios tradicionais, mas através da conquista da preocupação excessiva para com a “opinião dos homens”.

Presumivelmente, tal crença na necessidade de crer é fruto de uma deferência interessada à autoridade dos outros. O caminho de sacrifício do intelecto que é perpetuado pela “igreja Cristianismo” é, de acordo com Tolstói, escamoteado por uma série de “sofismas” encadeados: a verdade é revelada apenas para uma comunidade de pessoas, e a revelação está sob a posse da igreja (idem, p. 264).

Não é uma surpresa que Tolstói negue a igreja histórica por ter substituído a prática moral evangélica pela crença irracional, dado que esta negação caracteriza a matéria-prima da crítica do Iluminismo ao cristianismo. Não obstante, o desdém com o qual ele descreve, na obra *Ressureição*, a eucaristia, como nada mais do que um objeto de crença irracional aponta para algo além: a recusa da igreja como uma comunidade que possibilita a prática evangélica através de uma imitação participativa do modelo de Cristo. Esta recusa é surpreendente, dada a grande preocupação de Tolstói com a realização dos ensinamentos de Cristo da não violência. Isso indica uma preocupação ainda maior com a autenticidade como autonomia.

A rejeição de Tolstói à *imitatio Christi* nas práticas (incluindo a da eucaristia) da igreja deve ser vista sob a luz da sua análise da *mimesis* humana em geral. A força da inclinação humana à *mimesis*, ou como ele chama à “sugestibilidade”, preocupa-lhe profundamente, e ele segue Rousseau ao considerá-la, de maneira invariável, instrumento da promoção da inautenticidade em detrimento da autonomia e originalidade individuais. Tolstói não ignora a possibilidade de uma *mimesis* que estivesse relacionada com um intento moral superior, mas o seu veredito é o de que a moralidade é enfraquecida pela *mimesis*. Considere-se, por exemplo, o seu tratamento, em *Anna Kariênina*, da personagem Kitty Cherbátski, uma jovem levemente mimada da alta sociedade, que emula Várienka, jovem protegida de uma aristocrata, que ela conhece numa estação de águas na Alemanha, onde está com sua mãe. Para Kitty, Várienka parece possuir uma plenitude de ser misteriosa e profunda, a qual ela mesma gostaria de ter: “O que há nela? O que lhe dá essa força de manter-se acima de tudo, serena e independente? Como eu gostaria de saber isso e aprender com ela’, pensava Kitty” (TOLSTÓI, 2011, p. 222). Kitty conclui que o “segredo” de Várienka é o seu amor cristão pelos outros: “Em Várienka, Kitty compreendeu que bastava esquecer-se de si e amar os outros para ser tranquila, feliz e bela” (idem, p. 225). Tendo percebido o que

é o “mais importante”, Kitty resolve não apenas imitar Várienka, mas devotar si mesma à nova vida representada pelo seu modelo. Ela resolve que no futuro também irá procurar aqueles que estão em apuros, ler e distribuir o evangelho aos doentes, aos moribundos, aos criminosos. Nesse meio tempo, ela encontra uma grande oportunidade, entre os doentes e infelizes pacientes na estação de águas, para “aplicar suas novas regras, imitando Várienka” (idem, p. 225).

Não demora muito, porém, para que Kitty perceba que o seu amor pelos outros é na verdade motivado por um amor-próprio disfarçado que anseia o apreço decorrente da aparentar ser melhor, “aos olhos dos outros, aos meus próprios olhos, aos olhos de Deus” (idem, p. 235). Kitty pode muito bem estar sendo precisa na sua autoanálise. Todavia, em vez de considerar esta autopercepção como o momento da compreensão da real dificuldade em exercer o ideal da compaixão, uma dificuldade que talvez fosse superada através de uma contínua emulação da exemplaridade de Várienka, Tolstói a faz concluir que a sua aspiração à perfeição moral era uma “falsidade”, precisamente por estar tão intimamente associada a sua admiração artificial por um modelo, ao invés de a um impulso do seu próprio coração: “Portanto, que eu seja como sou, mas não vou fingir. [...] Não posso viver senão segundo o meu coração” (ibidem). No universo moral de Tolstói não pode haver nada pior do que ser uma “falsidade”. Este risco supera de longe qualquer possível benefício que possa advir da *mimesis* – seja da *mimeses* de Várienka, ou do próprio Cristo.

Para Tolstói, o Cristo dos evangelhos é uma figura importante e cativante, professor da verdadeira religião, não obstante ele é também dispensável, uma vez que o ensinamento pode e de fato existe para além do professor (vide, por exemplo, Mateus 5). Desse modo, a “nova vida” para a qual Nekludov é chamado no final da *Ressurreição*, implicará uma devoção solitário ao texto, ou mais precisamente, aos seus preceitos éticos, mas não ao Ser espelhado nesse texto.

Autenticidade e autodivinização: em direção a Nietzsche

Em Tolstói, tem-se, indiscutivelmente, o mais sério e resolutivo esforço de expressar e viver de acordo com o ideal rousseauiano de autenticidade, recuperando a sua força moral. No entanto, ao impulsionar este ideal com tamanha intensidade e resolução, Tolstói o compele a trair a si mesmo, a ser algo diferente do que parece, algo deveras distante da “autorrealização” liberal, vaga e inofensiva, que caracteriza o estilo norte-americano. As implicações mais profundas da autenticidade Tolstóiiana podem ser vislumbradas numa das mais enigmáticas passagens de *Ressurreição*. Na Sibéria, Nekludov encontra um velho camponês, um andarilho solitário numa balsa, com quem trava uma conversa reveladora sobre a religião.

- Não tenho religião. A única pessoa em que creio é em mim.
- Mas como é possível só crer em si próprio? — perguntou-lhe Nekludov [...]
- É a única maneira de nunca nos enganarmos!
- Como se explica que haja tantas religiões?
- É o resultado de acreditarem uns nos outros. [...] As religiões são muitas mas o Espírito é só um. É tão igual em mim, como em ti, como neles. O que quer dizer que todos devemos crer no Espírito que vive dentro de nós e que só assim o mundo poderá fraternizar! [...] Como Cristo foi perseguido, eu o sou também! [...] mas há muito já renunciei a tudo [...]; não tenho nome, nem pátria, nem família, não tenho nada senão a minha pessoa. Perguntaram-me: “Como te chamas?” Um homem! (TOLSTÓI, 2013b, p. 391)

Esta passagem é característica de uma concepção frequentemente encontrada em Tolstói. Uma concepção que pode ser tomada, à primeira vista, como uma variedade do humanismo moderno, um “Cristianismo sem Cristo”; não obstante, sugere algo muito mais radical, escondido nas profundezas, algo que pode ser

melhor descrito como a apoteose do eu ou como a autodivinização. Quando Nekludov, ainda no início de *Ressurreição*, dá o primeiro passo em direção à renovação moral, somos informados pelo narrador que ele reza a Deus para que o ajude e entre nele, sem perceber que o que pedia já havia acontecido, porque o Deus que “vivia nele” já “lhe retomara posse na sua consciência” (idem, p. 100). Tal fusão de Deus com o eu humano insinua para qual dos lados Tolstói estaria inclinado no conflito espiritual que Dostoiévski identificou no âmago da civilização ocidental: o conflito entre as ideias do Deus-homem e do homem-deus.¹⁶

Como Tolstói formula na longa passagem citada acima, a escolha entre inautenticidade e autenticidade é equivalente à escolha entre acreditar nos outros e acreditar no próprio eu. Central a este tipo de escolha é a concepção da autenticidade como autonomia e originalidade. É chegado, então, o momento de perguntarmos novamente: em que se acredita quando se acredita no próprio eu? Há algum objeto estável que corresponda a esse tipo de crença? O que há lá no fundo, por detrás de todas as máscaras sociais que usamos? Conforme vimos, Rousseau, por exemplo, responderia que o eu verdadeiro (e bom) é presente para si mesmo no “sentimento de existência”. Não obstante, há indicações de que esta aparente afirmação de um eu substancial, transparente a si mesmo, não contemple a totalidade da resposta de Rousseau. Em Rousseau, uma dessas indicações é a inseparabilidade entre a experiência do eu e a necessidade de *expressar* essa experiência, de modo que a revelação do eu toma a forma de uma contínua confissão autobiográfica “a respeito do que senti” e “daquilo que meus sentimentos me levaram a fazer” (TOLSTÓI, 1968, p. 272). A revelação do eu é como uma contínua exploração do eu, uma busca pelo eu, ao invés da descoberta de uma entidade que já está lá.¹⁷ Na tentativa de dar uma forma artística a esse eu elusivo nos seus escritos confessionais, Rousseau é movido em direção à noção do eu autêntico como *autoformado* ou *autocriado*. Nisto, Rousseau aponta em

¹⁶Para uma abordagem mais aprofundada do entendimento de Dostoiévski acerca do significado e das implicações deste conflito civilizacional, ver o meu livro *Dostoyevsky's critique of the west: the quest for earthly paradise*, 1986, capítulos 4 e 5; para uma abordagem similar em Tolstói ver: STEINER, 1996, pp. 264-267.

¹⁷Ver a interpretação de Jean Starobinski sobre o empreendimento confessional de Rousseau (1971, pp. 198-200).

direção a Nietzsche. A autenticidade é a virtude liberal afirmada por Nietzsche, e ao fazer isso, ele torna explícitas todas as implicações da autonomia e originalidade para o nosso entendimento do eu: “Seja você mesmo! Tudo o que agora fazes, tudo o que pensas e tudo o que desejas, não é tu quem o faz, pensa, nem deseja” (NIETZSCHE, 1932. p. 158); “Nós, porém, *queremos nos tornar aqueles que somos* — os novos, únicos, incomparáveis, que dão leis a si mesmos, que criam a si mesmos!” (2001, p. 224). O que melhor garante a autonomia e a originalidade do que a autocriação? A escolha decisiva está entre ser criado pelos outros ou criar o próprio eu. A escolha pela segunda opção envolve a rejeição da “moralidade de rebanho”, o que inclui seus ideais de igualdade e compaixão, em nome de seres humanos que, ao contrário, “dão leis [morais] a si mesmos” (ibidem). Nietzsche, portanto, cria um abismo entre a autenticidade e as demais virtudes morais.¹⁸

Quando Rousseau está mais de acordo com o seu verdadeiro eu, ele é “bom e justo” do modo mais intenso; enquanto, para Nietzsche, as aspas são apropriadas, uma vez que tais palavras são a voz da moral de rebanho da qual o indivíduo “novo, único” deve se emancipar. A interpretação nietzschiana da autenticidade aponta para a sua encarnação no *Übermensch*, o indivíduo criativo, provedor de leis e formador de horizontes. Por detrás do “homem” aparentemente humanista de Tolstói, pregado por um andarilho solitário numa balsa, pode-se encontrar sinais do homem-deus invocado por Nietzsche, em quem a vontade de autenticidade é igual a uma vontade de poder para além das “medíocres” perspectivas de bem e mal.

A distância entre o eu moral e moderno de Rousseau, transparentemente presente para si mesmo, e a estética neonietzschiana do eu indeterminado celebrado na pós-modernidade não é tão grande quanto pode parecer. Tal como Charles Taylor apontou, mesmo com a desconstrução do eu substancial de Rousseau, o pensamento pós-moderno “no final... deixa o agente, repleto de dúvidas sobre a categoria do ‘eu’, com a sensação de uma liberdade e poder sem limites ante um mundo que não impõe nenhum padrão” (TAYLOR, 1991, p. 61).¹⁹ Na interpretação de Taylor, a autenticidade neonietzschiana, com a sua atitude bélica para com a moralidade, representa um desvio da autenticidade rousseauiana ao

¹⁸Ver nota 2. (N.T.)

¹⁹Ver ainda: TAYLOR, 1991, pp. 27-28; 32-35.

invés de uma orientação completamente nova. Ele localiza a origem desse desvio na tendência da autenticidade em ir muito longe com a autonomia (liberdade autodeterminada).

A esperança de Taylor é que a força moral original da ideia de autenticidade possa ser recuperada através da ênfase na relação com os outros como algo de verdadeiramente inseparável do encontro com a própria identidade. Ele argumenta que Rousseau superestimou a autossuficiência solitária, ignorando o fato de que o eu está sempre imerso no mundo concreto da linguagem (discurso, arte, gesto) não apenas na sua gênese, mas também quando se pensa ter deixado a influência dos outros para trás, na medida em que se busca a própria identidade. A estratégia de Taylor é, então, a de revisar a autenticidade rousseuniana para reconhecer que o eu autêntico é inerentemente “dialógico” ao invés de “monológico”, uma revisão que deve fomentar um forte senso de obrigação moral de tratarmos os outros com respeito e compaixão.

O eu dialógico de Dostoiévski

Os termos “dialógico” e “monológico” indicam a proveniência intelectual do argumento de Taylor da crítica literária de Mikhail Bakhtin — ele cita, em particular, o famoso estudo de Bakhtin sobre Dostoiévski, *Problemas da poética de Dostoiévski* (TAYLOR, 1991, p. 127, n. 25). Bakhtin, cuja admiração por Dostoiévski beirava a reverência, credita ao literato uma ruptura com “o pensamento artístico da humanidade” através do desenvolvimento do romance “polifônico” (de múltiplas vozes): “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2008, p. 4). Para muitos leitores de Dostoiévski, tal multiplicidade pode ser ambígua, frustrar uma compreensão da “mensagem” do autor — “O verdadeiro Dostoiévski poderia, por favor, se levantar?” —, mas, para Bakhtin, ela é evidência do ato moral de Dostoiévski de renúncia ao poder autoral de impor um significado aos personagens que não seja acessível às suas consciências, de sujeitá-los a um “domínio artístico” focado em “posições monológicas” (idem, p. 339). Por “monologismo”, ele quer indicar a tendência de localizar a verdade na unidade de uma consciência

única e autossuficiente, o que, por sua vez, implica a recusa de aceitar a legitimidade de outras consciências. Para Bakhtin, a ruptura promovida por Dostoiévski tem implicações que vão além da arte literária, abrem uma nova dimensão da vida humana: a da esfera dialógica da existência.

No livro de Bakhtin sobre Dostoiévski, “dialogismo” significa a coexistência de uma diversidade espiritual, de uma pluralidade de consciências, que é aberta (não finalizada), embora de algum modo forme um *todo harmonioso*. Há aí um otimismo que Bakhtin não justifica. Ele não oferece uma explicação para a fonte de uma totalidade composta pela interação livre de diversos “eus” – seja no que diz respeito ao mundo artístico de Dostoiévski, ou à vida humana em si mesma. O mesmo otimismo injustificado se reflete na concepção de Taylor de que uma identidade, ao mesmo tempo, autêntica e moralmente responsável seria algo como: “eu negocio com os outros através de um diálogo, parcialmente explícito, parcialmente internalizado” (TAYLOR, 1991, p. 47). O uso do termo “negociar”, com a sua inevitável referência a relações de poder, é significativo. E assim temos um ponto de partida que nos leva à dimensão mais obscura da “polifonia”.

A obra *Memórias do subsolo* de Dostoiévski tem sido frequentemente interpretada como um dos grandes clamores modernos por autenticidade, dada a afirmação do protagonista de que “o que nos é mais caro” é “a nossa personalidade e a nossa individualidade” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 42). Este trabalho, escrito depois do exílio de Dostoiévski na Sibéria, foi considerado por Bakhtin como o ponto de ruptura em direção ao dialogismo que marcou os grandes romances subsequentes. Também representa o compromisso de Dostoiévski com uma crítica à modernidade ocidental como paradigma da ordem humana, especialmente, no que diz respeito a Rousseau — cujo pensamento estava no centro da ocidentalização intelectual da Rússia do século dezanove. Conforme um personagem do seu romance *O adolescente*, pontua: as “ideias de Genebra” são “as ideias de toda civilização de hoje” (DOSTOIÉVSKI, 2015, p. 226).²⁰ É o Rousseau que se investiga e expressa nas *Confissões* e nos *Devaneios* quem Dostoiévski tem em vista na confissão do homem do subsolo sobre a sua busca por uma individualidade autêntica. A consciência hipertrofiada do homem do subsolo sobre o julgamento

²⁰Para uma discussão detalhada do entendimento de Dostoiévski das “ideias de Gênova” ver o meu livro *Dostoevsky’s Critique of the West*, páginas 41 a 51.

do leitor vai de encontro a sua afirmação de que está escrevendo sua confissão “unicamente para mim mesmo” (2000, p. 53) — comparar com a afirmação de Rousseau: “escrevo os meus devaneios apenas para mim” (ROUSSEAU, 2014, p. 14). Numa tentativa de se justificar, o homem do subsolo afirma que ele imagina um leitor apenas para tornar o processo de escrita mais fácil, e, em seguida, antecipa e responde a questão que se impõe naturalmente: “para que, em suma, quero eu escrever? Se não é para um público, não se poderia recordar tudo mentalmente, sem lançar mão do papel? Assim é; mas, acredito que, se eu a anotar [a recordação], há de me deixar em paz” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 54) — comparar com a resposta de Rousseau à mesma questão: “Se me forem arrebatadas em vida [as folhas em que estão escritos os *Devaneios*], não me serão arrebatados nem o prazer de tê-las escrito, nem a lembrança de seu conteúdo” (ROUSSEAU, 2014, p. 14). Outra alusão significativa a Rousseau, dessa vez direta, diz respeito a sua honestidade. O homem do subsolo define a sua intenção de ser perfeitamente franco como algo oposto a Rousseau que “com toda certeza, mentiu a respeito de si mesmo, na sua confissão, e fê-lo até intencionalmente, por vaidade” (idem, p. 53). A acusação de “vaidade”, que se evidencia na consciência do escrutínio de outras consciências, incita a suspeita ante a autossuficiência reivindicada por Rousseau.

As dúvidas do homem do subsolo sobre Rousseau são aquelas de um seguidor desencantado (como foi de fato o jovem Dostoiévski, cujas primeiras aventuras literárias são povoadas de sonhadores solitários). Quando jovem, na casa dos vinte anos, o homem do subsolo também estava fascinado com a jornada solitária e interior para longe das máscaras sociais, em direção ao verdadeiro eu: “Devaneava terrivelmente, três meses seguidos, encolhido no meu canto” (idem, p. 70). Torna-se claro que os seus devaneios eram completamente dependentes dos outros, povoados de imagens tomadas de empréstimo de típicos romances inspirados em Rousseau, dotados de “uma dose extraordinária de ‘belo e sublime’” (idem, p. 72). Ele descobre que depois de um período de comunhão solitária consigo mesmo, simplesmente necessitava interagir com outras pessoas, sentido “uma necessidade invencível de me lançar na sociedade” (idem, p. 73). O que acontece quando o eu, fadado a ser dialógico ao invés de monológico, encontra os outros com os quais ele deve “negociar” a sua identidade? A resposta não é esperançosa.

Considere-se, por exemplo, a primeira das aventuras sociais contada pelo homem do subsolo, sobre a sua humilhação por um oficial numa taverna:

Eu estava em pé junto à mesa de bilhar, estorvava a passagem por inadvertência, e ele precisou passar; tomou-me então pelos ombros e, silenciosamente, sem qualquer aviso prévio ou explicação, tirou-me do lugar em que estava, colocou-me em outro e passou ali, como se nem sequer me notasse. (idem, p. 63)

Cheio de ressentimento pelo oficial e autoaversão pela sua covardia, o homem do subsolo se encolhe no seu canto, onde imagina cenários românticos para uma vingança elaborada que, ao mesmo tempo, seria um meio de reconciliação. Ele, por exemplo, imagina, ao escrever uma carta desafiando o oficial para um duelo, que ela estaria dotada de um tom tão sensível e nobre, que iria fazer o seu oponente correr para oferecer-lhe amizade eterna. Ele nunca envia a carta, e a coisa se dá de tal forma que a execução da sua vingança ocorre quase que por acidente. Enquanto estava andando na lotada Avenida Niévski, ele vê o oficial se aproximando:

De chofre, a três passos do meu inimigo, inesperadamente me decidi, franzi o sobrolho e... chocamo-nos com força, ombro a ombro! Não cedi nem um *vierchók* e passei por ele, absolutamente de igual para igual! Ele não se voltou sequer e fingiu não ter visto nada; mas apenas fingiu, estou certo. [...] Está claro que sofri o golpe mais violento; ele era mais forte. Mas não era isto o que importava. O que importava era que eu atingira o objetivo, mantivera a dignidade, não cedera nem um passo [...]. (idem, pp. 69-70)

Esta colisão decidida para garantir a própria dignidade é emblema do realismo de Dostoiévski (neste caso, cômico) no que diz respeito à negociação da própria identidade no diálogo com os outros. Na medida em que atingir o eu autêntico é uma questão de *autoafirmação*, o eu dialógico estará enredado no ciclo da sujeição/dominação que Rousseau viu tão claramente. É impossível ler Dostoiévski e ser condescendente com a perspectiva de uma “esfera dialógica” *pactífica*. O

seu universo literário é povoado com indivíduos para quem a coexistência é um processo de vigilante autoafirmação como resposta à autoafirmação dos outros. Enquanto, no episódio com o oficial, a violência da autoafirmação é reduzida ao plano físico, em cada detalhe da obra dostoiévskiana, nós testemunhamos os personagens empunhando a arma sutil da linguagem. Vide, por exemplo, as últimas palavras do homem do subsolo, lançadas como um desafio aos seus leitores imaginários: “E, no que se refere a mim, apenas levei até o extremo, em minha vida, aquilo que não ousastes levar até a metade sequer, e ainda tomastes a vossa covardia por sensatez” (idem, p. 146).

O próprio Bakhtin foi obrigado a ver cada vez mais o lado obscuro do seu “dialogismo”. O tom otimista da sua discussão, no livro sobre Dostoiévski, acerca da harmonia entre as vozes plenivalentes veio dar lugar, em ensaios mais tardios, à compreensão de que vivemos num mundo em que a linguagem é expressão da vontade de poder, a palavra é arma da autoafirmação: “Quando almejamos entender uma palavra, o que importa não é o significado direto que a palavra atribui a objetos e emoções – esta é a fachada falsa da palavra; o que importa é o *uso* real e sempre interessado para o qual o significado é posto e o modo como é expresso por aquele que fala” (BAKHTIN *apud* COATES, 1998, p. 117). Esta sensibilidade tardia de Bakhtin para a contagiante realidade da “palavra-violência”, sempre interessada, mostra a influência de Dostoiévski, revelada especialmente na sua referência ao valor do silêncio: “A verdade não falada em Dostoiévski (o beijo [silencioso] de Cristo)” (idem, p. 121).²¹

A natureza dialógica do eu revelada por Dostoiévski não é suficiente para justificar a esperança de que a busca pela autenticidade anda de mãos dadas com o reconhecimento dos nossos laços morais com os outros. Antes o contrário, no caso de seguirmos a lógica do homem do subsolo na afirmação da sua individualidade. Eis o seu movimento lógico: o indivíduo autêntico é o indivíduo autônomo — “O homem precisa unicamente de uma vontade *independente*, custe o que custar essa independência e leve aonde levar” (idem, p. 39); o indivíduo autônomo deve assegurar a sua independência dos outros; esta autoafirmação envolve entrar num jogo de poder em que a própria linguagem se torna uma arma; a relação dialógica

²¹O livro de Coates é imensamente útil para todos aqueles que se interessarem pela dimensão cristã do dialogismo bakhtiniano (e, portanto, dostoiévskiano).

com os outros é equivalente a uma guerra, na qual definimos a nós mesmos à custa dos outros e os outros à custa de nós. Se o homem do subsolo servir de exemplo, essa é uma guerra que não podemos vencer — ele nunca é bem-sucedido em atingir uma posse feliz do próprio eu. Sua sujeição perpétua à opinião do “eu dos outros” no que diz respeito a sua identidade é indicada no fato de que ele nunca irá parar de escrever as suas *Memórias* (idem, p. 147).

A recuperação do significado moral da autenticidade não pode se dar por terminada com uma revisão que afirma o eu dialógico. Este por si mesmo apenas nos trás de volta à compreensão de Rousseau sobre o ciclo sujeição/dominação que configura as relações humanas, uma compreensão poderosamente desenvolvida tanto por Nietzsche, quanto por Dostoiévski. O modo de Rousseau tentar sair foi o de agarrar-se a um eu verdadeiro que existisse independentemente do ciclo, mas este eu não se mantém sequer na sua própria definição. Se não há nenhum outro modo de sair que não seja este, a versão nietzschiana da autenticidade como autocriação apresenta-se como a mais verdadeira — naturalmente, desde que não exista Deus. Tal como Kiríllov (em *Os demônios*) expõe o assunto bastante sucintamente: “Se deus não existe, então eu sou Deus. [...] Se Deus existe, então toda vontade é Dele, e fora da vontade Dele nada posso. Se não existe, então toda vontade é minha e sou obrigado a proclamar o meu arbítrio. [...] o atributo da minha divindade é o Arbítrio !” (DOSTOIÉVSKI, 2004, pp. 597; 600).

Dostoiévski e a *Imitatio Christi*

No mundo artístico de Dostoiévski, a lógica do subsolo, embora generalizada, não é a palavra final. Ela pode ser transcendida, mas apenas através do caminho da *kénosis* cristã, na qual se alcança o eu através de uma *autoentrega* ao invés de uma *autoafirmação*. Em meio às diversas vozes dos romances de Dostoiévski — vozes que confessam, declamam, escarnecem, intelectualizam, autojustificam-se, apiedam-se de si, oprimem e se humilham — há as vozes imóveis, silenciosas, quietas e ainda assim estranhamente convincentes, como as dos personagens Sônia (*Crime e castigo*), Míchkin (*O idiota*), Tíkhon (*Os demônios*) e Aliócha Karamázov (*Os irmãos Karamázov*). Estes personagens são resultado dos repetidos esforços de Dostoiévski de superar o desafio de dar forma plausível a uma

consciência que recusa adentrar no jogo de poder. Isto não significa uma renúncia à persuasão; tais personagens são claramente destinados a exercer certa autoridade, mas uma autoridade que persuade internamente ao invés de ser imposta do exterior. Por exemplo, Raskólnikov, que testa a capacidade de afirmar a própria independência da moralidade de rebanho através de um assassinio, é internamente “vencido” pelo amor persuasivo de Sônia, uma prostituta tímida. Já Míchkin é o ponto silencioso em um mundo composto por vozes egoístas, que lutam umas contra as outras, ao mesmo tempo em que, para ele, procuram se revelar; ele não as julga, e lhes permite, através de sua presença ouvinte, tornarem-se “iluminadas” sobre si mesmas.²²

Qual é a natureza dessa autoentrega que Dostoiévski intenta mostrar, e por que, através dela, é possível ainda falar sobre um *encontro* com o eu ao invés de uma *perda*? O início da resposta é que esta entrega não é aos outros ou, mais precisamente, ao poder dos outros. Aqueles que nos romances de Dostoiévski têm a autoridade especial, capaz de uma persuasão interior, não são humilhados, na verdade, eles provocam um estranho respeito por partes dos mais fortes e arrogantes que se encontram perto deles. Esses personagens não entram no jogo de poder sequer como as suas vítimas; eles o transcendem, ou melhor, eles encarnam um modo alternativo de ser no mundo. Esta possibilidade parece brotar da natureza da autoentrega: a entrega a uma verdade que está além do eu, internamente acessível ainda que não passível de definição pelo eu; antes, a verdade é que o define. Nas mesmas notas em que Bakhtin se refere à “verdade não falada em Dostoiévski”, ele aponta para esta possibilidade de entrega a uma palavra superior: “A busca do indivíduo pela própria palavra, precisamente, não é a busca pela sua própria palavra, mas por uma palavra que seja superior a si mesmo; esta busca é o esforço para fugir da própria palavra, com cuja ajuda é impossível dizer qualquer coisa de essencial” (BAKHTIN *apud* COATES, 1998, p. 121). Por esse encontro com uma palavra superior ser um *encontrar*, ao invés de um *perder*, a palavra superior deve de algum modo refletir a palavra única de cada eu – isto é, deve ser

²²Sobre isso ver: DOSTOIÉVSKI, 1967, p. 239. A evocação empreendida por Dostoiévski de uma autoridade que não afirma o poder tem, como expressão última, o Cristo de “O grande inquisidor”, quem em resposta à retórica de poder do Inquisidor (“palavra-violência”) renuncia completamente à linguagem falada.

a Palavra através da qual todas as outras palavras têm o seu ser.²³

Quero concluir a reflexão sobre a autenticidade – esperançosamente, de maneira em que os temas principais explorados até aqui sejam todos entrelaçados – com a exposição de algumas das implicações da afirmação de Dostoiévski da *imitatio Christi* em contraste com a rejeição de Rousseau e Tolstói. Poder-se-ia começar esta discussão, apontando para o que parece a fonte óbvia dessa diferença: Dostoiévski acredita na divindade de Cristo em oposição à rejeição desta crença por Tolstói (explicitamente) e Rousseau (de modo mais ambíguo). No meu ponto de vista, este seria um foco mais apropriado para pensar o resultado do que a origem — e, ainda assim, não seria muito esclarecedor; todos os três pensadores estavam bem conscientes de que a crença, no sentido da aderência da mente (ou não) a uma doutrina, pouco tem a ver com o que realmente anima o coração humano. Ao invés disso, irei retornar à preocupação original desta reflexão: o significado da autenticidade.

Dostoiévski, não menos do que Rousseau e Tolstói, afirma a possibilidade de um eu verdadeiro ou superior, isto é, bom (justo) e feliz. Todos eles concordam, além disso, na definição deste eu autêntico de um modo que enfatiza a originalidade e a liberdade. A autoentrega kenótica que Dostoiévski advoga em contraste com a autoafirmação é, e de fato *deve* ser, livremente escolhida. É o Grande Inquisidor não Dostoiévski, quem rejeita a liberdade como fonte da desordem e da infelicidade humanas. A questão crucial é como a liberdade deve ser entendida. Para Rousseau, o eu livre é, acima de tudo, *autossuficiente*, e ele acrescenta, “*como Deus*” a essa autossuficiência. Este é o ponto decisivo em que Dostoiévski vai de encontro a Rousseau, questionando esta suposta autossuficiência em dois níveis.

Primeiro, no que nós podemos chamar de relação “horizontal” com o eu dos outros. Dostoiévski defende o eu dialógico contra o eu monológico de Rousseau. Aqui é onde Taylor, concordando com Dostoiévski (através da mediação da leitura de Bakhtin), irá deixar para trás o objetivo de *recuperar* em favor do objetivo de *revisar* as fontes originárias da autenticidade liberal. Não obstante, tal como argumentei, revisar o eu autoenclausurado e monológico de Rousseau a partir do eu dialógico de Dostoiévski/Bakhtin não resolve o problema originalmente concebido por Rousseau – que na vida social a relação entre o eu e os outros é

²³Ver DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 404: “o Verbo é para todos, toda criatura”.

inevitavelmente um jogo de poder de dominação/sujeição. Dialogismo é uma resposta ao monologismo apenas se a relação horizontal for caracterizada pelo respeito e amor mútuos, ao invés de por um poder que vise o autoengrandecimento. Para Dostoiévski, isso se torna possível apenas quando a autoafirmação dá lugar a uma amorosa autoentrega. E esta possibilidade, por sua vez, pressupõe uma relação “vertical”, entre o eu e Deus.

Isso nos leva ao segundo nível do combate de Dostoiévski à autossuficiência rousseuniana. Tal como tentei mostrar, tanto no caso de Rousseau, quanto no do seu mais ilustre discípulo, Tolstói, a autossuficiência implica a autocriação. Esta compreensão da liberdade como autonomia ou autossuficiência acarreta não apenas o repúdio a um eu que seja reflexo do mundo dos outros, como também a um eu que seja reflexo da Palavra superior – isto é, o repúdio ao eu como *criado*. Pode-se detectar, tanto em Rousseau quanto em Tolstói, uma antipatia profundamente enraizada para com a ideia de criatura. O deus do vigário saboiano de Rousseau pode ou não ser o Criador; o nome de Deus mais empregado pelo vigário é “Autor” e quando se lê a “Profissão” cuidadosamente, fica claro que, para Rousseau, o papel humano correspondente ao “Autor” não é o de “criatura”, mas algo mais próximo a um “coautor menor” (com ambições que vão além disso). No que diz respeito a Tolstói, pode-se citar uma observação de Maksim Gorki, baseada nas conversas que teve com ele sobre Deus: “Com Deus, [Tolstói] tinha relações muito suspeitas; algumas vezes, eles lembravam as relações entre ‘dois ursos dentro de uma caverna’” (GORKI *apud* STEINER, 1996, p. 265). Há, também nos escritos de Tolstói evidências que comprovam que ele teria simpatizado com o Zaratustra de Nietzsche, quando este confessa que “se houvesse deuses, como toleraria eu não ser um deus?” (NIETZSCHE, 2006, p. 114). Tal como Lionel Trilling apontou, a raiz grega da palavra “autenticidade”, *autenteo*, significa “ter total poder, inclusive para cometer assassinato.” A própria palavra parece implicar o poder de criar o próprio eu, atingido através do “assassinato” daquele que o cria.

Para resumir: a liberdade como um alcançar a autossuficiência (autonomia), tanto em relação aos outros quanto a Deus, é a fonte da autenticidade moderna; e se o eu que se origina em Rousseau deve evitar o caminho que culmina no eu de Nietzsche, situado além do bem e do mal, algo muito maior do que uma recuperação

ou mesmo revisão se faz necessário – antes seria o caso de uma transfiguração.

A autoentrega dostoiévskiana pressupõe práticas que auxiliam a sua efetivação num mundo completamente entregue à violência da autoafirmação – como, por exemplo, a prática de seguir um modelo. A insistência em um eu autossuficiente tem naturalmente implicações negativas para a imitação de Cristo praticada pela comunidade da igreja. Tanto Rousseau, quanto Tolstói rejeitam veementemente a *mimeses* de qualquer tipo, pois conforme Rousseau afirma, ela revela o “desejo de nos transportarmos sempre para fora de nós”, como se fôssemos deficientes em ser. Dostoiévski iria concordar com Rousseau de que há nos seres humanos este desejo. Mas iria compreendê-lo não como uma deficiência que devesse ser negada ou superada, mas como um sintoma da verdade de que nós não somos e não podemos ser inteiramente nossos.

Em resposta ao “ou um ou outro” de Rousseau e Tolstói no que diz respeito à escolha entre *mimeses* e liberdade/originalidade, Dostoiévski reconfigura a escolha. Esta reconfiguração de Dostoiévski é acertadamente definida pelo teórico francês do desejo mimético, o contemporâneo René Girard (um dos mais perspicazes leitores de Dostoiévski). De acordo com Girard, nossa verdadeira liberdade é encontrada na escolha entre o modelo divino e o modelo humano; se nós rejeitarmos o modelo divino, então “a imitação de Cristo se torna a imitação do nosso vizinho” (GIRARD, 1965, p. 58). Se a necessidade desta escolha entre um modelo divino e um modelo humano é de fato inescapável, então a recusa ao modelo divino em nome da autenticidade resulta em uma das seguintes possibilidades. A primeira é a de seguir um modelo humano, enquanto se finge que não o segue; daí ao espetáculo da busca moderna por autenticidade gerar as suas próprias normas de imitação. A segunda possibilidade, mais rara, é a tentativa de evitar a primeira possibilidade tornando-se, para si mesmo, o modelo divino através da autocriação nietzschiana. (Não admira que quando a busca pela autenticidade se torna psicologicamente des governada, a loucura tão comumente tome a forma de uma autodivinição, muitas vezes, como o clamor de que se é o próprio Cristo – ainda que sem o inconveniente de ser sacrificado).²⁴

Dostoiévski, não menos do que Tolstói, falou sobre a necessidade de começar uma transformação pessoal, não obstante, essa devesse se dar “no espírito de

²⁴Ver TRILLING, 1972, pp. 170-172.

Cristo”. Ora, mas, como a *imitatio Christi* deve ser entendida? A representação dostoiévskiana de cristãos literais como, por exemplo, Fierapont (o monge inimigo do padre Zossima em *Os irmãos Karamázov*) é indicativa da sua visão crítica a certos modos de se imitar Cristo. A experiência passada do Cristianismo certamente justifica a suspeita de Tolstói para com a *Imitatio Christi*, até um determinado ponto. A *Imitatio Christi* pode expressar a si mesma não apenas na piedade ascética de Thomas Kempis ou do monasticismo medieval, mas também através de modos menos edificantes, como por exemplo, o caso de um monge medieval francês que guiou um jumento ao invés de um cavalo “por imitação ao nosso senhor Jesus Cristo”. Tais práticas são inspiradas pela noção de que a vida terrena de Cristo deve ser imitada até o último detalhe.²⁵ A versão bem mais recente de lidar com os problemas da vida, popular entre os evangélicos norte-americanos, imaginando o que “Jesus iria fazer” compartilha a mesma ênfase excessiva na vida mundana e no caráter de Cristo como um modelo externo a ser copiado pelos homens. A suspeita de Tolstói para com a *Imitatio Christi* tem sido compartilhada por outros indivíduos ilustres da tradição cristã, mesmo se por diferentes razões: para Kierkegaard, porque coloca os cristãos em tentação ao substituir a dificuldade da fé por uma admiração fácil; para Lutero, porque coloca os cristãos em tentação ao fazê-los pensar que podem salvar a si mesmos através das próprias ações; e para a teologia mística da ortodoxia oriental, porque foca na humanidade, ao invés de na divindade de Cristo, no *feito* humano ao invés do *ser*. Dada a extrema conexão entre a “imitação” e a mera cópia de um “modelo heroico” externo, talvez seja mais apropriado evitar completamente a expressão imitação quando se fala da relação individual com Cristo, ou ao menos aperfeiçoar o termo para *imitação participativa*. Como Graham Ward mostrou no seu instigante trabalho sobre o papel da *mimeses* no evangelho de Marcos, uma participação transformadora do discípulo/leitor, e não a imitação moral *per se*, é o centro do Novo Testamento (WARD, 1981, p. 199).

É a participação no modelo kenótico de Cristo na comunidade com os outros, o que é evocado por Dostoiévski na sua última obra-prima. Se o *Ressurreição* de

²⁵Para uma discussão mais detalhada, especialmente no que se refere ao catolicismo romano, sobre o desvio que acarretou numa imitação estrita da humanidade de Jesus, ver: CONSTABLE, 1995, pp. 179-208.

Tolstói foi inclusive escrito como uma resposta à ideia de ressurreição expressa nas páginas finais de *Os irmãos Karamázov*, o contraste é significativo. Ao final de *Ressurreição*, testemunhamos o solitário Nekludov submetendo o texto dos evangelhos ao escrutínio da sua razão com o objetivo de determinar quais partes teriam uso na sua missão moral de trazer o reino dos céus à terra. Ao final de *Os irmãos Karamázov*, testemunhamos a fundação de uma comunidade de crianças por Aliocha Karamázov – uma participação imitativa da igreja-comunidade fundada por e sobre Cristo, através da incorporação na qual pelo Espírito cada pessoa encontra e expressa a sua palavra única, uma palavra coberta pelo mistério da ressurreição. Este contraste por si mesmo deve ser suficiente para responder à questão colocada por Rousseau: o que a revelação cristã acrescenta à religião natural da razão?

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- BERLIN, I. *Russian Thinkers*. New York: Penguin, 1978.
- COATES, R. *Christianity in Bakhtin: God and the Exiled Author*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CONSTABLE, G. *Three Studies in Medieval Religious and Social Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- DERRIDA, J. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- DOSTOIÉVSKI, F. *O Adolescente*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.
- _____. *Os Demônios*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. *Os Irmãos Karamázov*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 24, 2008.
- _____. *Memórias do Subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *The Notebooks for "The idiot"*. Trad. Katharine Strelsky. Chicago: University of Chicago Press, 1967.

- GIRARD, R. *Deceit, Desire and the Novel*. Trad. Yvonne Freccero. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1965.
- GOLOMB, J. *In Search of Authenticity: from Kierkegaard to Camus New York: Routledge, 1995.*
- GUIGNON, C. *On Being Authentic*. New York: Routledge, 2004.
- HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*, Parte II. Petrópolis: Vozes, 2005.
- NIETZSCHE, F. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *Assim Falou Zaratustra*. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. “Schopenhauer como educador”. In: *Consideraciones Intempestivas*. Madrid: Aguilar, 1932.
- _____. *A Vontade de Poder*. Trad. Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.
- ROUSSEAU, J.-J. *As Confissões*. Trad. Fernando Lopes Graça. Lisboa: Portugalia Editora, 1968.
- _____. *O Contrato Social*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1999a.
- _____. *Os Devaneios do Caminhante Solitário*. Trad. Julia da Rosa Simões. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- _____. Discurso sobre as origens e os fundamentos da desigualdade entre os homens. In: *Os Pensadores*, v. II. São Paulo: Abril Cultural, 1999b.
- _____. *Emílio ou da Educação*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- STAROBINSKI, J. *Starobinski Jean-Jacques Rousseau: Transparency and Obstruction*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- STEINER, G. *Tolstoy or Dostoevsky*. New Haven: Yale University Press, 1996.
- TAYLOR, C. *The Malaise of Modernity*. Toronto: Anansi, 1991.
- TOLSTÓI, L. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. *A Confession and Other Religious Writings*. Trad. Jane Kentish. New York: Penguin, 1987.

- _____. *Infância, Adolescência Juventude*. Trad. Maria Aparecida Botelho Pereira Soares. Porto Alegre: LPM, 2013a.
- _____. *A Morte de Ivan Ilitch*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Ressureição* (eBook). Trad. Antão de Lencastre. Centaur Editions, 2013b.
- TRILLING, L. *Sincerity and Authenticity*. Massachusetts: Harvard University Press, 1972.
- WARD, B. K. *Dostoyevsky's Critique of the West: the Quest for Earthly Paradise*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1986.
- _____. *Redeeming the Enlightenment: Christianity and the Liberal Virtues*. Cambridge: Wm. Eerdmans Publishing Co, 2010.
- WARD, G. *Christ and Culture*. Oxford: Clarendon, 1981.
- WILSON, A. N. *Tolstoy*. New York: Penguin, 1989.

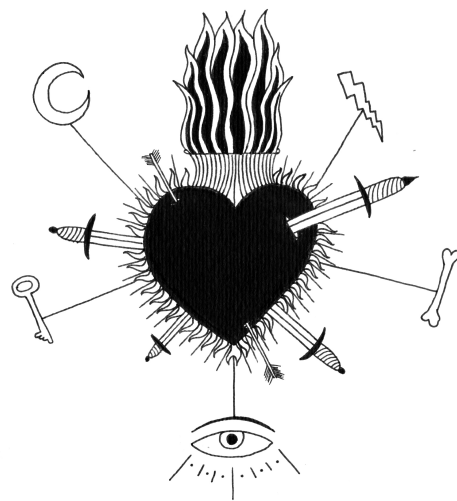
Grafismos

JOSÉ HANSEN



2015/I



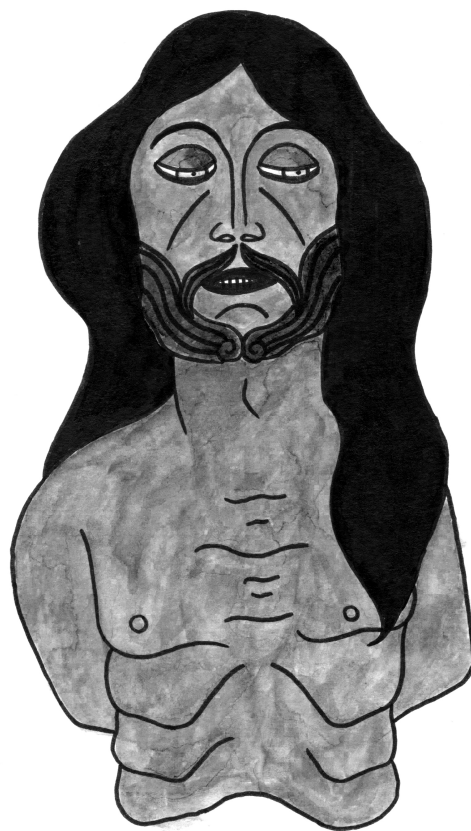


† DE
HANE N 2016

2016/I



2017/I



2017/2



Handwritten signature or mark.

A Religião na *Fenomenologia do espírito* de Hegel ou a soberania do pós-kantismo entre Schelling e Hegel

PAULO ROBERTO PINHEIRO DA SILVA

Nossa tese de Doutorado defendia que a *Fenomenologia do espírito* de Hegel é o ápice da especulação pós-kantiana empreendida pelo idealismo alemão. A partir dessa compreensão, podemos esboçar em pinceladas rápidas uma imagem da Fenomenologia. Ou seja, podemos afirmar que a *Fenomenologia do espírito* de Hegel é a passagem da especulação à partir de Kant (explícita em Fichte e velada em Schelling) em direção à originalidade e à especificidade do Hegel filósofo na Ciência da lógica e na Enciclopédia. Assim, os três primeiros capítulos da Fenomenologia (I- A certeza sensível ou: o Isto ou o *Visar*; II- A percepção ou: a coisa e a ilusão; III- Força e entendimento; fenômeno e mundo suprassensível) refazem a teoria da experiência de Kant, tal como se expressa na Analítica transcendental da *Crítica da razão pura*, ressaltando o aspecto real-idealista ou ideal-realista da experiência. Já no capítulo IV (A verdade da certeza de si mesmo), temos a reconstituição de um aspecto da Dialética transcendental da *Crítica da razão pura* de Kant, mas já com um outro sentido, ou seja, a consciência natural que, nos primeiros três capítulos, acreditava apenas melhorar e continuar a doutrina kantiana (A), em outros termos, a consciência natural que acreditava ser apenas um novo A (tal como Fichte considerava a si mesmo) se dá conta de forma violenta que é um B. O que era uma unidade oscilante entre a multiplicidade das categorias e a

unidade da apercepção, nos três primeiros capítulos da *Fenomenologia do espírito* de Hegel, se torna a dicotomia entre um filósofo que não pode mais acreditar ser apenas um novo A e o verdadeiro A. Essa pequena verdade em relação à formação de qualquer filósofo (ele nasce da emulação de uma filosofia anterior para se tornar uma contraposição a essa mesma emulação) se reverte numa luta dentro da consciência entre uma parte dela (suprassumida de uma outra filosofia) que pretende apenas ser um A e uma outra parte que pretende "destronar" esse mesmo A que ela mesma é. Essa é a luta de vida e morte, em que a parte B é escravizada pelo mero pensamento de que ela poderia ser apenas a parte A. No capítulo V (Certeza e verdade da razão), não há mais aquela disputa, pois tanto o senhor quanto o escravo se mostram distantes e, em certa medida, reconciliados, mas, por outro lado, a consciência natural (escravizada) se dá conta que ela era apenas uma mera mosca (B) entre outras que foram atraídas e aprisionadas nesse leite (A). Nesse sentido, há como que uma igualdade estilhaçada e "pré-política" que se expressa como um mundo animal do espírito, em que ninguém tem mais direito do que o outro e em que cada um se defende de forma potencialmente "violenta" em relação a todo outro (as garras e as presas que permitem permanecer à parte). No capítulo VI (O espírito), o cenário muda, o senhor está morto, e o problema da sucessão exige uma outra figuração. Nesse sentido que devemos compreender a dicotomia entre a lei divina e lei humana, entre o "homem" e a "mulher". A lei divina impõe como obrigação, tal como Antígona em relação a seu pai, Édipo, e a seu irmão, Polinice, o sepultamento como forma de preservar o corpo morto do senhor da desagregação e do estilhaçamento indignos que a morte insepulta implica. Mas essa obrigação "feminina" (que coube a Fichte) não sai do âmbito da "família" e assim não pode pretender ascender ao âmbito da "sociedade", onde a lei humana predomina. Nesse sentido, há uma nova disputa entre os irmãos "homens" pelo direito de sair da família e ser o novo senhor. Assim, dentre aqueles Bs, alguns não pretendem deixar de ser B (Fichte, como dissemos acima), ou seja, alguns pretendem apenas glorificar o nome do senhor permanecendo no âmbito da família e outros disputam pelo direito de ser "homem" em sociedade, ou seja, pelo direito de ser o novo senhor (C). Assim, no capítulo do espírito, a dicotomia ressurge em outros termos. Um se torna senhor e herda toda a força destruidora do antigo senhor (a dissolução completa de todo ser outro), outro se defende do

poder do "Senhor do mundo" por meio do poder econômico como prêmio de consolação por ter sido preterido na condução da "cidade".

Nesse ponto surge nossa questão. Os que pretenderam sair do âmbito da "família", ou seja, os que percebem que o "para nós" (lei divina como fundo da lei humana) deve ser ultrapassado ou suprassumido, foram Schelling e Hegel. Dessa forma, acreditamos que eles são os "irmão" que se "contrapõe" - claro, é um Schelling suprassumido, tal como era um Fichte suprassumido (sem falar de Kant), pois essa contraposição é hegeliana e não de Fichte ou de Schelling.

Nossa intenção não é interpretar Kant ou Schelling (menos ainda, Fichte), mas sim fazer uso de alguns pontos desses para compreender o capítulo VII, intitulado Religião, na *Fenomenologia do espírito* de Hegel. Nesse sentido, nas palavras de Hegel:

Nas figuras até agora [vistas], que se distinguem em geral como *consciência, consciência de si, razão e espírito*, decerto já se apresentou também a *religião como consciência da essência absoluta* em geral - mas só do *ponto de vista da consciência*, que é consciente da essência absoluta. Contudo, naquelas formas não aparecia a essência absoluta *em si e para si* mesma, não aparecia a consciência de si do espírito.¹

Não se trata de uma compreensão dogmática da religião tal como aparece em Leibniz ou em Espinoza, onde a liberdade ou é negada ou é apenas fruto de uma visão finita e limitada, mas sim de um processo de surgimento da consciência de si do espírito como essência absoluta. Não se trata, portanto, de uma teologia entendida num sentido tradicional, ou seja, como a ciência de um Deus exterior a que devemos nos submeter. Nesse sentido, não há como deixar de notar uma similitude com a Religião nos limites da razão de Kant:

A moral, enquanto fundada no conceito do homem como um ser livre que, justamente por isso, se vincula a si mesmo pela razão a leis

¹Hegel, GWF. *Fenomenologia do espírito*, trad. Paulo Menezes. Petrópolis-RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012. página 458 e *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979. página 495. De agora em diante FE: paginação da tradução/paginação da edição da Suhrkamp.

incondicionadas, não precisa nem da ideia de outro ser acima do homem para conhecer o seu dever, nem de outro móbil diferente da própria lei para o observar. Pelo menos é culpa sua se nele se encontra uma tal necessidade a que por nada mais se pode então prestar auxílio; porque o que não procede dele mesmo e da sua liberdade não faculta compensação alguma para a deficiência da sua moralidade.²

Afirmção impressionante se levarmos em conta que ela é feita no final do século XVIII. A Lei moral é a essência de Religião que não precisa de nenhuma transcendência como a implicada pela ideia teológica nas filosofias dogmáticas. Claro, ela está de acordo com o Ideal da razão pura que se encontra na Dialética transcendental da *Crítica da razão pura*, onde aquela ideia teológica é apenas reguladora em relação às pretensões metafísicas da razão pura. Da mesma forma, essa afirmação serve para nuançarmos o papel daquela ideia na solução da Dialética da *Crítica da razão prática* e se aproxima da compreensão do sublime como um curto-circuito entre razão e imaginação – em especial no sublime dinâmico.

Na nota 31 da segunda seção da segunda parte, intitulada "Do direito do princípio mau ao domínio sobre o homem, e da luta de ambos os princípios entre si", nos diz Kant:

Imaginar uma pessoa isenta da propensão inata para o mal como possível de tal modo que se faça nascer de uma mãe virgem é uma ideia da razão que se acomoda a um instinto, por assim dizer, moral difícil de explicar e que, todavia, também se não deve negar: pois consideramos a geração natural, já que não pode acontecer sem prazer sensual de ambas as partes e parece, no entanto, levar-nos (para a dignidade da humanidade) a um parentesco demasiado próximo com o universal gênero animal, como algo de que nos temos de envergonhar - representação que foi certamente a causa genuína da

²Kant, I. Religião nos limites da simples razão, trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, página 11 e Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft. Hamburg: Meiner Verlag, 2003, página 3. (de agora em diante RLSR: Páginção da tradução/paginção da edição alemão da Felix Meiner.

pretensa santidade do estado monacal - o que nos parece ser algo de imoral, de inconciliável com a perfeição de uma homem, apesar de tudo, enxertado na sua natureza e que, por isso, se transmite em herança à sua posteridade como uma disposição má.³

A religião da razão não precisa da figura de Deus como origem da sua boa ação, nem como consolo, nem como auxílio indevido (como receber por um serviço não realizado), mas apenas da pronta observância da lei moral, ou seja, pela observância do Imperativo categórico. Mas e os fins prático-teóricos, como os que indicam que meios utilizar em relação a uma objetivo a realizar? Como imperativo técnico, não pode fornecer a justificativa para sua própria realização. A decisão de transformar um remédio em um veneno não pode ser derivada da síntese da substância em comum de ambos, ou seja, esses imperativos técnicos devem ser medidos em relação a essa lei moral. O mal, então, é sempre a perversão da lei moral e não o seu contrário. Os imperativos técnicos não são a origem do mal, da mesma forma que se certificar da não animalidade do homem não é garantia de afastamento do mal. Isso já é, certamente - fazer como o próprio Kant afirma ser possível da Fundamentação da metafísica dos costumes - colocar as sagradas escrituras em relação à lei moral. Dessa forma, segundo a citação acima, para estar de acordo com a Religião da razão, não há necessidade *daquilo que nada de maior pode ser pensado* e nem da mitologia do nascimento assexuado como forma de preservação em relação a animalidade. Por isso, segundo Kant, a ausência de prazer, em especial o sexual, não é garantia de moralidade e nem elevação em direção à moral; pelo contrário, tanto é totalmente moral a busca recíproca de prazer entre o homem e a mulher, como a felicidade, entendida como

³RLSR: nota 31, página 86/nota 1 da página 105. A contraposição de Schelling a essa afirmação da absurdidade da mitologia cristão por Kant, "fazer nascer de uma mãe virgem", fica evidente na seguinte passagem da Filosofia da arte: "Não podemos julgar até onde teria ido a influência particular de Cristo sem os acontecimentos posteriores. O que deu o supremo impulso a sua causa foi a última catástrofe de sua vida e o acontecimento, talvez sem precedente, de superar a morte na cruz e ressurgir vivo, um fato que é historicamente delírio querer explicar evasivamente como alegoria e, portanto, negar como fato, já que esse acontecimento único produziu toda a história do cristianismo" Schelling, F.W.J. Filosofia da arte, Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. página 86.

contentamento com a própria situação, é condição da efetividade da lei moral. Claro, o que se pode e deve buscar é o direito à felicidade e não ela própria.

Vejamos uma afirmação de Schelling:

Quem, contudo, parte da teoria física e entende que ela seria uma doutrina muito antiga, de mais a mais, reconhecida (que provém pretensamente de Pitágoras, que foi, contudo, encontrada por Platão e que, muito antes, teria sido proferida por Empédocles), entenderá que o filósofo afirma um tal conhecimento (divino), porque ele concebe o entendimento puro e imaculado advindo da maldade e confunde o Deus fora de si com o Deus em si.⁴

Para Schelling, podemos afirmar de maneira hipotética (se assumimos que isso é dito contra aquela afirmação kantiana): assimilar o Deus fora de si com o Deus em si, é afirmar que mesmo pervertida a lei moral é fonte de duas tendências contraditórias do ponto de vista moral e filosófico. Ou seja, se o mal radical não pode ser delimitado como inteiramente outro em relação ao bom princípio, da mesma forma que o humano e o animal também podem ter uma fronteira tênue, então, a univocidade da razão repele a si mesma. Claro, não é isso que Kant está afirmando, ele apenas tem em mente que se tranquilizar em relação à nossa não animalidade por princípio pode levar à sensação de que, faça o que fizer, o homem não pode ter ações violentas e irracionais (como a animalidade simboliza), ou seja, acreditar-se incapaz do mal pode levar às maiores imoralidades, segundo Kant. Mas voltando ao problema de Schelling, ele afirma:

De novo, contudo, a razão que surge da unidade é repelida, enquanto sentimento de personalidade e igualdade, por meio de um poderoso adágio que permanece por um instante para se degradar logo em seguida. Assim a doutrina fichteana atesta o reconhecimento dessa unidade, enquanto atesta também a impotente forma

⁴Schelling, FWJ *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1997. p. 10

de uma ordenação moral do mundo pela qual a unidade cai imediatamente em contradição e se torna inadmissível.⁵

Mas por que ela se torna inadmissível? Pois a ordenação do mundo implica a ausência da liberdade de seus elementos, mesmo e principalmente do homem; mas, por outro lado, sem essa ordenação, a lei moral não pode contar com sua realização e a unidade da razão se perde igualmente. Ou seja, ainda nas palavras de Schelling:

Parece, por conseguinte, que quanto mais se deixa conduzir pela afirmação de um ponto de vista meramente histórico, ou seja, à partir do sistema até aqui vigente (sistema da essência da razão e do conhecimento, para o qual nós não encontramos fundamento criado em parte alguma), mais a conexão do conceito da liberdade com o todo da intelecção do mundo permaneceu sempre objeto de uma tarefa necessária, sem a qual a solução do conceito da liberdade seria ela mesma vazia e a filosofia, inteiramente sem valor.⁶

Mas que tarefa é essa? Reduzir a razão a um princípio, elucidando a liberdade como fonte comum da intelecção do mundo (Ser, em termos kantianos) e da liberdade (Dever ser para Kant), atribuindo valor à filosofia por realizar essa unidade. Nesse sentido, quando Kant afirma a maldade, não como uma ação inteiramente diferente da bondade, mas como sua perversão, ele vai em sentido oposto dessa intenção "benéfica" à filosofia, segundo Schelling. Assim a tarefa infinita que Kant mesmo aponta como sendo o agir e o aperfeiçoamento de si pela moralidade, na eternidade da alma, Schelling volta contra o próprio Kant.

Nesse sentido, mesmo que Hegel concorde que a filosofia kantiana parece convidar e até conduzir a uma superação de si, ele é até mesmo mais radical que Kant em certos aspectos. O "conhecimento" em relação a Deus não é uma teologia do Deus fora de si, mas sim a emergência da consciência de si do espírito por meio dessa ideia da essência moral do mundo. Schelling julga a filosofia kantiana num

⁵Idem. *ibidem*.

⁶Idem., p. 10-II.

terreno meio filosófico e meio ontológico, ou seja, a unidade da razão deve ser a unidade da inteligência do mundo e da liberdade ao mesmo tempo. Hegel, pelo menos na *Fenomenologia*, parece nos dizer que não se pode entrar na filosofia (kantiana) sem aquela dualidade e que até mesmo essa dualidade é a porta pela qual a consciência natural (pré-filosófica) se torna consciência de si (propriamente filosófica).

Mas, voltemos a Hegel:

Já a consciência enquanto é *entendimento* se torna consciência do *suprassensível*, ou do interior do ser-aí objetivo. Mas o suprassensível, eterno – ou como aliás queiram chamá-lo –, é carente-de-si: é apenas inicialmente o *universal* que ainda está muito longe de ser o espírito que se sabe como espírito.⁷

Notemos que aquela ideia teológica, ou como nomeia Hegel, o suprassensível eterno, é carente de si, ou seja, a filosofia, segundo Hegel, não precisa de um Deus fora de si para separar o bem e o mal como parece insinuar Schelling. O que está em causa, na religião de Hegel, não é nem mesmo a lei moral, mas sim a efetivação da consciência de si do espírito. Vejamos outro trecho de Hegel:

Como nós agora sabemos que o espírito no seu mundo, e o espírito consciente de si como espírito – ou o espírito na religião – são o mesmo, a perfeição da religião consiste em que os dois espíritos se tornem iguais um ao outro; não apenas que a efetividade seja compreendida pela religião, mas inversamente, que o espírito – como espírito consciente de si – se torne efetivo e objeto de sua *consciência*.⁸

Que dois espíritos são esses? O homem em relação a Deus e sua unificação em um? Em caso afirmativo, a *Fenomenologia* seria uma tentativa não dogmática de suprasumir uma filosofia dogmática: posição que, nos parece, ser a de Schelling

⁷FE 458/495.

⁸FE: 460/497.

em relação a Espinoza. A religião em Hegel parte do Deus em si como um meio da consciência do espírito se tornar uma consciência de si do espírito, ou seja, essa reconciliação é, em Hegel, uma reconciliação do espírito consigo mesmo, é o encontro de si mesmo como fundamento (semelhante ao que se dá no Sublime dinâmico de Kant, quando o espírito se torna uma força que contrapõe outra força). Ou seja, nas palavras de Hegel:

Portanto, se a religião é a perfeição do espírito, ao qual seus momentos singulares – consciência, consciência de si, razão e espírito – *retornam e retornaram* como ao seu *fundamento*, eles em conjunto constituem a *efetividade at-essente* do espírito total, que é somente como o movimento que diferencia esses seus lados e a si retorna. O vir-a-ser da religião em geral está contido no movimento dos momentos universais.⁹

Mas o trajeto do capítulo da religião, na *Fenomenologia do espírito*, é revelador:

A primeira efetividade do espírito é o conceito da religião mesma, ou a *religião* como *imediata*, e, portanto, *natural*; nela o espírito se sabe como seu próprio objeto em figura natural ou imediata. Mas a segunda efetividade é necessariamente aquela em que o espírito se sabe na figura da naturalidade suprassumida, ou seja, na figura do *Si*. Assim, essa efetividade é a *religião da arte*; pois a figura do Si. Assim, essa efetividade é a religião da arte; pois a figura se eleva à forma do *Si*, por meio do *produzir* da consciência, de modo que essa contempla em seu objeto o seu agir ou o Si. A terceira efetividade, enfim, suprassume a unilateralidade das duas primeiras: o Si é tanto um imediato quanto à imediatez é Si. Se na primeira efetividade o espírito está, em geral, na forma da consciência; na segunda, na forma da consciência-de-si; então na terceira está na forma da unidade de

⁹Idem, 462/499.

ambas: tem a figura do ser-em-si-e-para-si; e assim, enquanto está representado como é em si e para si, é a religião.¹⁰

É, como o próprio Hegel afirma acima, uma repetição das figurações anteriores com perspectivas maiores em relação ao reencontro de si para a afirmação da consciência de si do espírito por meio da religião. Lembremos que as críticas também tinham um trajeto em três níveis, onde o juízo, na Crítica do juízo, permitia uma interseção entre o ser e o dever ser. Mas aqui o movimento é um pouco diferente. Se retomarmos a *questão da sucessão e da soberania filosóficas* que, acreditamos, possa nos ajudar a compreender não apenas o capítulo VI da *Fenomenologia*, intitulado Espírito, podemos notar que a religião da arte, como segunda efetividade do espírito, mas não ainda como a consciência de si do espírito, como efetividade suprema, equivale a afirmar que as duas primeiras religiões, natural e da arte, são meros meios em direção à religião manifesta. Mas o que isso significa? Não basta que o juízo possa unir e reunir as partes, como acontece com juízo tanto da crítica do juízo quanto na segunda edição da *Crítica da razão pura*, mas que a imediatez da religião natural e a suprassunção da religião da arte se fundam na religião revelada. Nesse sentido, concordamos com Hyppolite, que a *Fenomenologia do espírito* é um afastamento de Hegel em relação a Schelling, ao mesmo tempo, que uma aproximação em relação a Kant, mas com a intenção de ir mais longe que esse último. Em outros termos, se deve haver uma unidade, como pleiteia Schelling, essa unidade deve ser uma unidade complexa em que a suprassunção das partes e das etapas não seja a dissolução completa dessas.

Fichte acreditava que o sujeito poderia ser um reunificador em relação à dispersão do não-eu, Schelling, acreditava que a revelação cristã poderia fornecer uma unidade, mas apenas Hegel compreende que a reunificação das partes cindidas só era possível por um lento e demorado processo da consciência em direção a si numa unidade complexa e não mais dogmática ou simplesmente formal. Schelling ressignifica o espinozismo para preservar a liberdade que ele acreditava não ser compatível com a imanência das coisas em Deus e com isso acreditava superar o "Sistema vigente" por meio do emprego de um Deus suprassumido. Apenas Hegel compreende que a superação (ou ultrapassamento, ou suprassunção) não

¹⁰Idem, 464-5/502.

pode mais utilizar um Deus fora de si, nem um sujeito espiritual de que se deriva a matéria extensa, ou seja, a compreensão do capítulo VII da *Fenomenologia* implica um movimento mais abrangente em relação à recepção de Kant pelo idealismo alemão.

Nesse sentido, esse cotejamento com Schelling, visa a compreensão da *Fenomenologia do espírito* como um todo. Mas, num espírito hyppoliteano, percebemos que, para lermos a *Fenomenologia* pela *Fenomenologia*, devemos compreender o fundo de onde ela parte, ou seja, devemos compreender, antes – e é esse o trabalho atual –, que alteração no significado de religião Hegel introduz em relação ao seu principal "competidor" (essa "competição" é apenas Hegeliana e, de forma alguma, de Schelling). Nesse sentido, é útil comparar os três níveis da religião, no capítulo VII da *Fenomenologia* – Religião Natural, Religião da Arte e Religião revelada - com seguinte passagem de Schelling:

Escólio, A mitologia grega não era, como tal, religião: em si, só pode ser compreendida como *poesia*; ela só se tornou religião na relação com os deuses (o infinito) que então o homem estipulou para si mesmo nos ritos religiosos etc. No cristianismo, tal relação é o que é o primeiro, e dela se fez depender toda simbólica possível do infinito, portanto também toda mitologia

Corolário 1. Lá, a religião mesma tinha de aparecer mais como *religião natural*; aqui, podia somente como *religião revelada*. - Segue-se dos § 47 e 48 [Grifo nosso].¹¹

Fica evidente que, para Hegel, há um degrau intermediário: Religião da arte, entre a Religião natural e a Religião revelada. Mas a Religião em Hegel tem outro sentido que em Schelling, ou seja, a Religião na *Fenomenologia* é uma forma de expressar e, antes, atingir a consciência de si do espírito (questão filosófica e não teológica) e essa interposição, Religião da arte, seria uma forma de afirmar que não é Schelling que tem o *direito* dessa distinção à Religião revelada. Com isso

¹¹Schelling, F.W.J. *Filosofia da arte*, Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001. página 112

acreditamos poder explicitar uma chave de explicação para essa obra fundamental não apenas para a filosofia como para o pensamento ocidental como um todo.

Referências bibliográficas

- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- _____. *Phänomenologie des Geistes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.
- KANT, I. *Religião nos limites da simples razão*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1992.
- _____. *Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2003.
- SCHELLING, F.W.J. *Filosofia da arte*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- _____. *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1997.

O Clássico em Goethe e Schiller¹²

ANDRÉ ALVES DE CARVALHO

É pela beleza que se vai à liberdade.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem.*

O assunto aqui tratado não é novo – a correspondência entre Goethe e Schiller é talvez uma das missivas mais lidas e analisadas na história da literatura. O que pretendo aqui é explicitar três aspectos desta correspondência: 1) uma definição, ainda que vaga, do termo “classicismo”, no que se refere à obra de Goethe e Schiller; 2) os distanciamentos teóricos e aproximações no plano da atividade do “poeta” entre estes dois poetas; e por fim: 3) explicitar a oposição entre ingênuo e sentimental, antigos e modernos que somente será superada e conciliada na redação do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Em seu ensaio de 1795, chamado *Sansculotismo literário*¹, o próprio Goethe expressou a opinião, durante a alta fase do “Classicismo de Weimar” que, na Alemanha, não havia condições sob as quais escritores clássicos pudessem surgir. Como condições do surgimento de um autor nacional clássico, o autor do *Meister* afirma:

¹²Uma versão deste artigo foi apresentado durante o Encontro de Estética Moderna e Contemporânea na UFOP em Outubro de 2017, por isso algumas marcações tipicamente orais podem estar presentes na redação deste texto.

¹Literarischer Sansculottismus in: GOETHE, *Sämtliche Werke Ästhetische Schriften 1771-1805*, DKV.

Quando, na história de sua nação, ele encontra grandes eventos e suas consequências em uma unidade feliz e importante; se ele não perde força e consistência nos sentimentos de seus compatriotas, em suas profundidades de sentimento e suas ações; [...] quando ele encontra sua nação em um alto grau de cultura, para que sua própria formação se torne para si mesmo facilitada; quando vê muitos materiais recolhidos e as tentativas perfeitas ou imperfeitas de seus predecessores e tantas as circunstâncias externas e internas, que ele não precisa pagar por um grande aprendizado, que nos melhores anos de sua vida ele negligencie ou organize um ótimo trabalho.² (GOETHE, 1998, p. 321.)

A unidade na execução de uma obra poética, de acordo com Goethe, não depende portanto, apenas da figura do autor, mas também está condicionada pela circunstância externa e do contínuo desenvolvimento político e cultural da nação do qual o escritor extrairá o material de sua obra. Os pré-requisitos sociais da produção poética, os autores e, em última instância, o público, devem formar uma comunidade em contato constante, cuja unidade poderá ser refletida e vista no trabalho executado. Deste ponto de vista, nem a forma dominante abstrata do estado-nação centralista do Iluminismo, nem a Alemanha, despedaçada em uma multidão de pequenos e médios estados, cada um com sua própria constituição, oferece as condições para a formação de uma obra completa; sem uma capital, como diz Goethe no ensaio:

nenhum lugar na Alemanha que seja um centro de formação de vida social, onde os escritores poderiam se reunir e formar-se, compartilharem um sentido e um propósito comum, mesmo que cada um à sua maneira. (GOETHE, idem, *ibidem*.)

Neste mesmo texto, Goethe dirá do termo “clássico”:

Quem quer que considere como um dever imperativo, combinar um conceito definitivo com as palavras que ele usa na fala ou na

²Este texto, bem como a obra completa de Goethe pode ser acessado em www.zeno.org/

escrita usará os termos 'escritor clássico, trabalho clássico' com muita raridade. (GOETHE, idem. p. 322.)

A ressalva que Goethe faz sobre o emprego da expressão “autor clássico” - ou seja, o perigo de veneração antecipada, e por isso inócua, à determinadas obras ou autores - encontra sua contrapartida em uma carta que Schiller escreveu para Gottfried Körner em 21 de janeiro de 1802, como nos indica Dieter Borchmeyer:

É no caráter alemão que eles consertam tudo, e que eles imediatamente canalizam a arte eterna em um símbolo, como fizeram com a teologia durante a Reforma. É por isso que mesmo as boas obras de arte são prejudiciais para eles, porque eles imediatamente declararam que eles eram santos e eternos, e o artista esforçado é constantemente remetido para isso. Não acreditar religiosamente nestas obras equivale a heresia, uma vez que a arte, além de tudo, é superior para todas as outras atividades humanas. (SCHILLER *apud* BORCHMEYER (2005), p. 48.)

Já em uma conversa com Eckermann, em 21 de março de 1830, Goethe manteve: “A ideia da poesia clássica e romântica que corre o mundo hoje e que tantas contendas e divergências tem suscitado (...) partiu de mim e de Schiller. Eu seguia em poesia a máxima do procedimento objetivo e só essa aceitava”³. Portanto, a polaridade e aparente contradição entre estas duas escolas poéticas já havia sido desenvolvida em “Poesia romântica e sentimental” de Schiller, como nos traz o autor do *Meister*. Na mesma conversa do dia 21 de março, Goethe prossegue:

“Os irmãos Schlegel retomaram a ideia e desenvolveram-na ainda mais para que ela tenha se espalhado por todo o mundo, e todos falam de classicismo e romantismo, enquanto há cinquenta anos

³*Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht, ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen.* (GOETHE *apud* BORCHMEYER 1950, p. 346.)

Nunca ocorreu a ninguém para fazer isso”⁴.(GOETHE, Idem, Ibidem.)

Deste modo, segundo Borchmeyer (2005, p. 52), Goethe acaba alinhando o conceito do ingênuo, entendido como "*objektives Verfahren*" (procedimento objetivo), com o Clássico, e o do sentimental, entendido como "*subjektives Wirken*" (efeito subjetivo), com o Romântico. Com esses pares de conceitos, Schiller queria distinguir juntamente com Goethe, uma natureza artística própria, mas simultaneamente também deixou claro que, no que toca a criatividade do autor do Meister, este não se limitou aos limites do ingênuo (clássico, objetivo) na forma de poesia:

Ele me provou que eu sou, contra minha vontade, romântico e que meu Iphigenie, devido à prevalência do sentimento, não é tão clássico em o sentido antigo como talvez alguém gostaria de acreditar”⁵. (GOETHE, Conversa com Eckermann 21 de Março de 1830, *apud* BORCHMEYER, p. 50.)

A afirmação de Goethe, de que os irmãos Schlegel – e consequentemente o fundamento teórico do romantismo de Jena – derivam sua tipologia das noções de clássico e romântico (ingênuo e sentimental) de Schiller não está totalmente fora de contexto. É justamente com a sua teoria sobre o ingênuo e sentimental, que Schiller pode estabelecer o terreno para uma estética inteiramente nova, como observa Goethe em outro ponto: “Para o helênico e o romântico e todos os outros sinônimos que se pode inventar, podemos ser reenviados para uma noção, seja real [objetiva] ou ideal [subjetivo] tratando-se de um modo discursivo”⁶ Não é

⁴Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, hat und jedermann von Klassizismus und Romantizismus redet, woran vor fünfzig Jahren niemand dachte

⁵Er bewies mir, daß ich selber, mais amplo Willen, romantisch sei, und meine Iphigenie, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte. Conversa com Eckermann de 21 de março de 1930.

⁶Denn Hellenisch und romantisch und was sonst noch für Synonymen mochten aufgefunden werden, lassen sich alle dorthin zurückführen, wo vom Übergewicht reeller [objektiver] ou ideeller [subjektiver] Behandlung die Rede war. (GOETHE *apud* BORCHMEYER, p. 59.).

um fato gratuito que Friedrich Schlegel escreveu o seu tratado *Sobre o estudo da poesia grega* quase exatamente ao mesmo tempo que a pesquisa de Schiller sobre gêneros poéticos em *Poesia ingênua e sentimental*.

Assim, pode-se dizer que as teorias poéticas de Schiller, durante o período em Weimar, foram capaz de influenciar o círculo romântico de Jena, principalmente no que diz respeito a um abandono da perspectiva da hegemonia de poesia grega, além de abrir o caminho para uma avaliação favorável da poesia moderna, e para os fundamentos da teoria romântica sobre a arte. A relação dos românticos com a concepção de Schiller sobre a poesia sentimental é inegável e até mesmo evidente.

Por isso, podemos afirmar que a poesia sentimental e romântica são frutos da reflexão, o que permite o estabelecimento de uma unidade ininterrupta entre a arte e a natureza, a espiritualidade e a sensibilidade para separar e transcender a natureza fechada do mundo de aparências em um processo que nunca pode ser contido. A teoria de Schiller sobre a poesia sentimental é, em última análise, uma defesa do “anticlássico” em uma teoria da literatura, termo pelo qual Borchmeyer (2005, p. 58) irá denominar alguns escritos da época de Weimar. Assim, Schiller irá se associar juntamente com Goethe no movimento duplo entre poesia ingênua e sentimental, além da sua alternância entre os modelos formais clássicos e textos “anticlássicos”, embora o autor do *Meister* realmente só faça referência a este “anticlassicismo” schilleriano em um período relativamente breve e menos expressivo dentro de sua produtividade literária, que como veremos adiante, terá início e término no período da redação dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*.

Todavia, o primeiro envolvimento — ainda que moderado — de Goethe com uma literatura do “anticlássico” ocorreu durante a primeira década em Weimar (1775-1786), período durante o qual sua produção estética foi ofuscada por seus deveres governamentais em Weimar. A sua jornada italiana é contrastante com isso, como um sinal de decisão em aderir a um paradigma clássico e com a revisão e conclusão de trabalhos dramáticos iniciados durante sua primeira década em Weimar, exemplificado especialmente com a segunda versão de “*Iphigenie auf Tauris*”, de modo mais claro. Desde então, tal peça de forte inspiração “grecofilica” simbolizou na Alemanha como o trabalho que melhor encarnaria o modelo do “Classicismo de Weimar”, mesmo que Schiller e o próprio Goethe, não a

considerassem de caráter particularmente clássico, devido principalmente ao seu caráter emocional e sentimental, que perpassa todo o drama, tal qual os escritos de Eurípides.

Ainda assim, como podemos concluir, e como nos traz Borchmeyer:

O gesto de volta à tragédia de Eurípides, a afinidade com Winkelmann na interpretação da escultura antiga em termos de sua grandeza serena e nobre simplicidade, mas também a proximidade formal da tragédia clássica francesa, com suas unidades de lugar, tempo e trama - concedido por Goethe - e sua deferência à lei do decoro refletiu em sua elevação um estilo declamatório - todos esses fatores contribuíram para a repetido aplicação do termo clássico a esta peça. Em conexão com este trabalho, como com outras obras de Goethe e Schiller, tal julgamento implica uma conjunção de critérios formais (rejeição do estilo eruptivo do Sturm e Drang), aspectos temáticos (humanização do mito antigo) e objetivos éticos (renúncia). (BORCHMEYER, 2005, p. 69.)

É também nesta altura que podemos afirmar que Schiller também participou da criação do mito do classicismo. Na famosa carta de 23 de agosto de 1794 enviada a Goethe no aniversário deste – uma carta, aliás, que inicia a aliança amigável entre eles – ele descreve um Goethe que, ao contrário do grego ou do italiano, para quem o Belo em conjunto com a natureza e a arte idealizadora estavam sempre à mão, nasceu no norte do mundo de *mangelhaften Gestalten* (formas inadequadas) e que teve que encontrar o grande estilo dentro de si mesmo “e por isso deu origem a uma Grécia a partir de dentro” (GOETHE e SCHILLER, 1993 p. 14.)

O próprio Schiller, que esteve de modo mais ou menos constante em Weimar desde 1787, deu a si próprio em sua escrita o objetivo de uma simplicidade e de um tipo de classicismo orientado em torno da arte grega, bem como um grande estilo que o levou a aproximar-se de Goethe. Desta forma, o caminho foi preparado para os seus anos de amizade, onde suas premissas estéticas foram determinadas de tal modo, que os únicos comparativos seriam os acontecimentos da Revolução Francesa e a filosofia de Fichte, como nos dirá o famoso fragmento de Friedrich

Schlegel: “A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época.” (SCHLEGEL, 1997 [Fragmento *Atheaeum* 216], p. 86.)

Em face dessas tendências, dissolvendo a forma do período revolucionário, o doravante chamado “Classicismo de Weimar” representará a tentativa de estabelecer uma forma artística orientada em torno da antiguidade e a tradição da poética humanista. Neste esforço conjunto, Goethe e Schiller esforçaram-se para combinar os valores estéticos empoeirados de uma cultura cortesã pré-revolucionária com o pensamento iluminista da burguesia ascendente, mantendo deste modo uma distância igual da Revolução e do antigo regime. Este experimento sintetizador entre elementos a princípios contraditórios, só poderia ter êxito em face a um ambiente no qual uma pequena elite criativa que vivia no singelo ducado de Weimar, onde o funcionamento de mundo burguês e os valores das luzes já foram aceitos e incorporados pela sociedade.

O classicismo, deste mundo onde as contradições entre aristocracia e burguesia foram amenizadas, no entanto, também foi comprometido por Goethe e Schiller através de conceitos filosóficos opostos e, após a morte de Schiller, pelos esforços de Goethe para integrar determinadas contestações da tradição formal romântica, como os escritos dos irmãos Schlegel e Novalis. Deste modo, fica claro que não é possível mais falar de um Classicismo em torno de 1800, ao menos não na completa amplitude de seu conceito. Por conta disso, comentadores como Dieter Borchmeyer (1998) caracterizarão o “Classicismo de Weimar” por um classicismo condicional, um classicismo que colocou a si mesmo em xeque, por conta das próprias mudanças a respeito do papel do indivíduo na ordem social em um mundo que já não era mais o mundo grego.

Assim como Goethe, Schiller compartilha a opinião que a reivindicação da atividade poética em retratar toda a verdade não coincide com um compromisso político, que deve necessariamente ser parcial e, assim, desistir da totalidade. No anúncio do jornal *Die Horen* (dezembro de 1794), ele pede a restituição da *opinião política* em favor da *vontade geral* em reunir o mundo politicamente dividido sob a bandeira da verdade e da beleza. No meio desta turbulência política (revolução francesa), “[...] para suas musas e charitées (Graças), a missão deste periódico é completar um círculo fechado e restrito, do qual tudo que está marcado com um

partidário impuro será banido.⁷” (SCHILLER *apud* BORCHMEYER 1998, p. 202.)

A cooperação entre Goethe e Schiller é, portanto de certa forma, uma coalizão estética — se quisermos permanecer no vocabulário político e bélico da época — que elimina deliberadamente o compromisso político do contexto da Revolução Francesa. No contexto desta posição básica, podemos ler as cartas de Schiller *Sobre a educação estética do homem* em que o autor atribui a função política à arte, através da mediação entre a natureza e a razão num campo de jogo através do uso livre da razão.

Neste mesmo texto, Schiller seria capaz de dizer que até mesmo os excessos da revolução na França desde 1793 - ano do “Terror” - poderiam ser evitados pela educação estética. Assim, a arte como entidade mediadora entre a natureza e a razão tem uma função central, mas apenas durante a fase de transição crítica da velha para a nova sociedade. Uma vez alcançada a capacidade de autodeterminação, ela tem apenas um caráter de deleite. Nas primeiras cartas formuladas ainda em 1793, certamente a arte constitui o veículo através do qual a natureza humana deve ser subordinada às regras da razão.

Ainda, se nos voltarmos a outra epistolografia de Schiller, desta vez a sua correspondência com Goethe, iniciada em agosto de 1794, veremos que esta é um ponto de destaque da recepção dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, mesmo muito antes de sua publicação, apresentando assim, uma relevância crítica e uma influência decisiva na própria redação do romance. É bastante claro que Goethe, desde a publicação do *Sofrimento do jovem Werther* em 1774, não obteve o mesmo sucesso entre o público leitor, nem tampouco unanimidade entre os críticos especializados e foi somente com a leitura de Schiller, que o autor do *Meister* pode reconhecer seu leitor ideal, como diz Mass (2000) e Werle (2014) e como também nos indica a correspondência entre este dois autores:

É tão raro encontrar nos negócios e atividades da vida a desejada participação, e nesse caso altamente estético ela quase não pode ser esperada, pois quantas pessoas veem a obra de arte em si mesmas,

⁷A edição fac-símile das edições do jornal “Die Hören” pode ser encontrada em www.zeno.org/

quantas podem ignorá-la, e depois só resta a tendência que pode ver tudo que ela contém, e a tendência pura que ainda pode ver o que lhe falta. E quanto não restaria ainda a acrescentar, a fim de expressar o caso isolado no qual me encontro apenas com o senhor. (GOETHE e SCHILLER 1993, p. 32.)

Novamente na célebre carta de 23 de agosto de 1794 – carta de aniversário - Schiller faz um convite a Goethe, para que este publique na revista “Die Horen”, o romance em partes, o que por questões editoriais não foi possível. Todavia Schiller passa a receber sempre em primeira mão, as versões iniciais de cada livro do romance escrito por Goethe, como indica a correspondência trocada até meados de 1796 e em carta enviada a Christian Gottfried Körner, onde revela a influência exercida na escrita do Meister:

Seu romance ele deverá enviar-me em tomos; e então eu deverei escrever-lhe, a cada vez, o que deverá conter o próximo volume, e como este se realizará e desenvolverá. Ele fará então uso dessa crítica antecipatória, antes que mande imprimir um novo volume. Nossas discussões sobre a composição levaram-no à ideia de que, uma vez que esta seja boa e conduzida com desvelo, poderia muito bem trazer à luz as leis da composição poética. (SCHILLER *apud* GILLE 1971, p. 10.)

O período em que Schiller se corresponde com Goethe em torno da escrita do Meister, coincide justamente com a redação de sua “Cartas sobre a educação estética do homem”, onde expõe suas considerações fundamentais sobre a arte, situando-se numa posição de transição entre certas posições ditas do Classicismo, e como já vimos influenciando a nascente reflexão primeiro romântica sobre os gêneros literários.

Durante toda a correspondência, podemos ver que a crítica e apontamentos feitos por Schiller a respeito da construção da narrativa e das personagens do romance de formação de Goethe, tem como pano de fundo uma elaboração teórica que Schiller elaborava no interior de seu trabalho estético. Podemos traçar um paralelo entre determinadas concepções teóricas a respeito da redação do

Meister, com os pressupostos desenvolvidos em seus trabalhos teóricos, sobretudo na “*Cartas sobre a educação estética do homem*”, principalmente no tocante à formulação do *estado estético*, onde a liberdade sobrepõe as determinações e se torna universal como *infinidade plena*, posto que “a beleza não oferece resultados individuais ao entendimento ou à vontade”.

Os primeiros livros do Meister são contemporâneos a redação das 27 *Cartas sobre a educação estética do Homem*, onde Schiller formulara em termos gerais suas principais reflexões sobre a filosofia política e a formação do cidadão e do Estado; em paralelo ao conceito de Belo como ideal a ser constantemente atingido, não ignorando os elementos referentes à sua representação e a mediação entre o Homem e a Natureza por meio das belas artes.

Aqui, tomaremos como exemplar a carta de número 22 onde Schiller tratará da disposição estética e sua relação com o todo da humanidade: considerado por Schiller como o estado “estado estético é o mais fértil com vistas ao conhecimento e à moral”, englobando aquilo que é singular e individual na totalidade

Por não proteger de modo exclusivo nenhuma das funções da humanidade, ela [a disposição estética] favorece todas, sem exceção e se não favorece nenhuma isoladamente, é por ser a condição de possibilidade de todas elas. Todas as outras atividades dão ao espírito um destino particular e impõem-lhe, por isto, um limite particular; somente a estética conduz ao ilimitado (...) somente o estético é um todo em si mesmo. (SCHILLER, F. *Briefe II*, p. 106 *apud* MAAS.)

O ideal aqui buscado é um gênero artístico universalizante. Schiller não deixa de apontar as *afinidades eletivas* que um romance ou drama pode despertar no espírito daquele que o lê. De acordo com uma concepção de inspiração classicista de arte, Schiller reconhece nas artes plásticas, o paradigma perfeito do estilo harmonioso da Antiguidade⁸. As demais formas de expressão artística são sempre subordinadas e comparadas às artes plásticas, que constituem a representação ideal daquilo que Schiller chamará por caráter artístico harmonioso:

⁸Clara influência de Winckelmann e Lessing.

A música, em sua nobreza mais alta, transforma-se em figura e afeta-nos com o calmo poder da antiguidade; as artes plásticas, em sua máxima perfeição, tornam-se música e afetam-nos por sua imediata presença sensível; a poesia, em sua manifestação mais plena, deve prender-nos poderosamente como as artes sonoras e, ao mesmo tempo, circundar-nos da serena clareza das artes plásticas. O estilo perfeito em cada arte revela-se, justamente, ao afastar-lhe as limitações específicas sem negar as virtudes particulares, conferindo-lhe um caráter mais universal pela sábia utilização de sua peculiaridade. (Idem, *ibidem*.)

Além disso, Schiller estabelece uma certa tipologia dos efeitos⁹, tal qual uma tipologia dos gêneros poéticos:

Deixamos uma bela peça musical com vivo sentimento, o belo poema deixamos com a imaginação vivificada, e o belo quadro ou edifício com o entendimento desperto; mas quem quisesse incitar-nos ao pensamento abstrato imediatamente após o alto prazer musical; utilizar-nos para um negócio comedido da vida comum, logo após o alto prazer da poesia; a foguear nossa imaginação e surpreender nossa emoção, logo após contemplarmos belas telas e esculturas, teria escolhido uma oportunidade infeliz. (idem, *ibidem*)

É neste ponto que Schiller aponta a influência que os diferentes gêneros artísticos exercem sobre a percepção e os sentidos. A música dirá ele, tem com os sentidos uma afinidade "maior que a permitida pela verdadeira liberdade estética", incitando-nos a experimentar em excesso uma determinada disposição de espírito, a poesia incita demasiadamente a imaginação; apenas as "belas telas e esculturas" organizam e apaziguam o tumulto interior dos sentidos, confirmando mais uma vez a afinidade entre as obras plásticas e a ordenação estética harmoniosa. (Cf. Maas, 2000). É por este motivo que Schiller atribuirá às artes plásticas dos antigos uma capacidade apaziguadora e ordenatória sobre o homem, capacidade essa que

⁹Cf. MAAS. p. 107.

é diametralmente contrária a exaltação dos sentidos provocada pela música, e sobretudo, pela poesia, uma concepção que em muitos pontos é próxima aquela formulada por Lessing e Winckelmann anteriormente.¹⁰

Neste aspecto, Schiller considerará tímida a defesa que o romance de Goethe irá realizar, no que tange à defesa de uma literatura mais voltada aos antigos, apoiando-se ainda em sua concepção clássica da predominância da forma sobre o conteúdo, aspecto fundamental para o crítico Schiller, na leitura de obras de arte, como podemos ver nesta passagem trecho das *Cartas sobre a educação estética*, onde o autor Schiller afirma a superioridade da forma em relação ao conteúdo, quando analisamos uma obra de arte qualquer:

Numa obra de arte verdadeiramente bela, o conteúdo nada deve fazer, a forma é tudo; é somente pela forma que se age sobre o homem como um todo, ao passo que o conteúdo visa apenas a forças particulares. O conteúdo, por sublime e amplo que seja, age sobre o espírito sempre como limitação, e somente da forma pode-se esperar verdadeira liberdade estética ... O espírito de quem ouve ou de quem contempla deve permanecer plenamente livre e incólume, deve sair puro e perfeito da esfera mágica do artista como das mãos do criador. (SCHILLER, F. 2013, p. 101.)

Por isso, a leitura de “Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister” como obra na qual se concretizam princípios fundamentais da estética clássica, que privilegia a composição orgânica do todo, encontra-se também o reconhecimento da representação da trajetória de um caráter individual em direção à harmonia resultante do equilíbrio entre a determinação individual e a universalidade ideal, princípios que já anunciam a reflexão romântica nascente, e que será melhor trabalhada na crítica de Friedrich Schlegel a este romance de Goethe¹¹. Podemos considerar então, que para Schiller, o protagonista do romance de Goethe teria

¹⁰O que não nos deixa de lembrar o texto de Goethe sobre o Laocoonte, grupo escultórico famoso que inspirou Lessing e Winckelmann no tocante a uma reflexão sobre o Classicismo na Alemanha de meados do século XVIII.

¹¹Como pode ser lido em sua resenha sobre o Meister de Goethe e nos “Fragmentos sobre poesia e literatura”.

alcançado em sua *Bildung* o "estado estético", um estado onde existe a "liberdade estética em relação a todas as determinações":

No estado estético, portanto, o homem é zero sempre que procuramos o resultado isolado e não as faculdades como um todo, sempre que consideramos, nele, a ausência de todas as determinações específicas. Daí terem razão aqueles que declaram, com vistas a conhecimento e moralidade, serem o belo e a disposição em que ele coloca o espírito de todo indiferentes e estéreis. Têm razão plena, pois a beleza não oferece resultados individuais ao entendimento ou à vontade, não realiza, isoladamente, finalidades intelectuais ou morais ... e é, numa palavra, tão incapaz de fundar o caráter quanto de iluminar a mente. A cultura estética, portanto, deixa plenamente indeterminados o valor e a dignidade pessoais de um homem, na medida em que possam depender dele, e nada se alcançou além da possibilidade natural de fazer ele de si mesmo aquilo que quiser, já que lhe é devolvida completamente a liberdade de ser o que deve. (SCHILLER 2013, pp. 100-1.)

Portanto, o herói de Goethe em sua total indeterminação recorrente, representa para Schiller, a concretização desse estado estético e livre, uma vez que traz em si a possibilidade natural, a liberdade de ser o que deve ser. Efetivamente, a carta de 8 de julho de 1796 contém o início do trabalho crítico mais rigoroso exercido por Schiller a partir de sua perspectiva de teórico da literatura e autor "clássico". Neste ponto, Schiller desenvolve observações apenas esboçadas em cartas anteriores, como o objetivo de acomodar toda a diversidade de temas em uma unidade, atribuindo aos acontecimentos uma relação causal que, na opinião do crítico, está ausente em certas passagens dos 8 livros, e mesmo no caráter geral da personagem principal no decorrer do texto e das versões da obra.

Ainda segundo o texto da carta de 8 de julho de 1796, Goethe deveria fornecer ao Meister um fundamento filosófico forte, preservando-o de um resvalo no misticismo que a Sociedade da Torre impõe ao livro (Cf. Mass, 2000). Neste ponto, é preciso lembrar nesta valorização do caráter emancipatório e racional da prescrição schilleriana a uma influência direta do iluminismo de Kant e dos

acontecimentos da Revolução Francesa. Para Schiller, o resultado da educação de Wilhelm mostra-se na liberdade diante da qual a sua formação o impele. Deste modo, o missivista de Goethe afirma que o romance nada tem de revolucionário ou sansculotista, "parecendo, muito pelo contrário, que a aristocracia tem a palavra". Tais afirmações certamente justificam-se na "mania de nobreza" de Wilhelm Meister, que pontua a narrativa em diversas ocasiões:

Três vezes felizes aqueles que, desde o nascimento, se colocam acima das camadas inferiores da humanidade; que não precisam passar, nem mesmo como hóspede em trânsito, por situações que atornentam em grande parte a vida de tantos homens de bem! (GOETHE, 2006, p. 151.)

Entretanto, devemos observar que Schiller nunca indicou para o romance de Goethe atitude efetivamente sansculotista ou mesmo uma defesa dos ideais da Revolução Francesa. Schiller sobretudo indica, uma "integração de Wilhelm no universo reconhecidamente não-problemático da nobreza; ele deve esquecer sua origem burguesa. Assim, para que Wilhelm Meister ascenda de sua condição social, seria preciso que o conde, por meio de seu "respeitável comportamento", o conduzisse "de sua classe" para "uma posição mais elevada" concedendo com isso "a nobreza ainda ausente" (SCHILLER *apud* MAAS, p. 103.).

A partir deste ponto, podemos traçar, mais detalhadamente, os fundamentos da crítica de Friedrich Schiller ao romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. A partir da carta de 2 de julho, marco de uma recepção mais crítica e articulada, torna-se possível identificar ao menos dois direcionamentos fundamentais, que se complementam. Por um lado, as concepções de Schiller mostram-se claramente orientadas por uma perspectiva estética classicista — herdadas em grande medida de Herder e Wieland, também residentes em Weimar — e em harmonia com suas concepções expressas nas *Cartas sobre a educação estética*. (Cf. MAAS, 2000, p. 101) Esse aspecto ecoará no reconhecimento que o crítico Schiller verá no romance de Goethe, principalmente no que se refere a presença na trama de uma "liberdade estética" formulada nas várias possibilidades de determinação partilhadas ao protagonista Wilhelm Meister. Sendo assim, Schiller ressaltará a percepção da obra como um conjunto estético e uma totalidade

orgânica, mas ao mesmo tempo em completa sintonia com pressupostos clássicos, tal qual àqueles estabelecidos no início de suas atividades em Weimar.

Podemos concluir do mesmo modo que, o autor do *Meister* teria notado o fato de que os conceitos de Schiller sobre a ideia e forma da obra divergem inteiramente das suas próprias concepções quanto a este ponto. Este ponto fica bastante claro, dado que a correspondência entre Schiller e Goethe sobre “Os anos de aprendizado” é interrompida após a resposta de Goethe à carta de 8 de julho de 1796, depois do que Goethe envia o último livro à impressão sem antes oferecê-lo novamente à leitura e crítica de Schiller (o que todavia não significa dizer que nesta data houve um abandono da produção epistolar entre estes dois autores). Contudo, isso marca, inexoravelmente, o rompimento do trabalho e o pano de fundo comum no qual *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* estava sendo escrito. A versão do romance que veio a lume nos mostra (Cf. MAAS 2000 e WERLE 2013) que Goethe, em grande medida, não alterou os aspectos que foram mais criticados por Schiller. A chamada “autonomia” filosófica e social de Wilhelm Meister e a relação entre teatro e vida não foram realizadas pelo autor Goethe, ou se realizadas, foram em alguma medida muito mais restritas do que as modificações propostas pelo crítico Schiller.

Portanto, é dessa forma que podemos ver, no texto das *Cartas sobre a educação estética*, e na correspondência com Goethe, o elemento substancial da crítica exercida por Schiller sobre “Os anos de aprendizado”; da mesma forma que as personagens, no romance de Goethe, procuram justificar sua trajetória particular em relação a uma totalidade. A “disposição estética” é aquela que universaliza as disposições particulares, unindo-as ao universal. Pela leitura de Schiller, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é o texto pioneiro na ruptura de certos parâmetros classicistas, ainda permeado pela dinâmica entre os aspectos individual e universais do processo de desenvolvimento estético, próprios a passagem para a escola romântica. Por isso, Schiller pode estabelecer uma interpretação harmônica do Meister, clássica em seu ideal de equilíbrio entre a liberdade individual e a possibilidade de determinação do destino coletivo, do desenvolvimento da humanidade.

Portanto, se por um lado a crítica exercida por Schiller aproxima *Os anos de aprendizado*, em sua concepção estética, dos mesmos pressupostos que orientam

as *Cartas sobre a educação estética*, ou seja, de um dos baluartes do classicismo alemão, por outro pode-se reconhecer uma divergência básica entre as opiniões gerais do crítico Friedrich Schiller e a obra concretizada pelo autor Goethe, na construção daquilo que a história da literatura chamará por “Classicismo de Weimar”. Estes dois correspondentes não correspondentes, foram os responsáveis, como vimos, pelo auge e pelo ocaso das tendências classicizantes na história da literatura alemã, e pelo material de reflexão das correntes teóricas e estéticas posteriores.

Referências bibliográficas

- BORCHMEYER, D. Weimarer Klassik. Ein Portrat von einer Epoch. Beltz Athenäum; Auflage: Neuauflage (1. August 1998)
- _____. What is Classicism? In: *The Literatur of Weimar Classicism*. Camdem House, 2005
- GOETHE, J. W. Literarischer Sanscüllottismus in: *Goethe Samtliche Werle Ästhetische Schrften 1771-1805*. Deutscher Klassik Verlag, Sämtliche Werke, Band 15, Frankfurt am Main 1998.
- _____. *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe (in zwei Bänden)*, Berlin, Wegweiser, 1924 [Goethe e Schiller. *Companheiros de viagem*, trad., seleção e notas de Cláudia Cavalcanti, São Paulo, Nova Alexandria, 1993]
- _____. *Wilhelm Meisters Lehrjahre, Band 4, Werkausgabe in zehn Bänden*, Köln, Könnemann, 1997 [Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister, trad. de Nicolino Simone Neto, São Paulo, Editora 34, 2006]
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad., apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1991.
- _____. *Cartas sobre a educação estética do Homem*. Trad Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, apres. e notas Márcio Suzuki. São Paulo, Iluminuras, 1995.
- SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*, trad. de Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras, 1997
- MAAS, W.p. D. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. EDUNESP, 2000

WERLE, M.A. O idealismo de Schiller n'Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. In: *Tempo Brasileiro*, v. 198, p. 69-78, 2014.

A equivocidade da crítica

RACHEL COSTA

A estética surgiu em 1750 com Baumgarten e desde muito cedo é pautada por um viés kantiano-hegeliano. A questão que motiva este texto é: como seria pensá-la a partir de outros pressupostos? Existe um cenário insatisfatório referente às possibilidades evidenciadas por grande parte das teorias para pensar a arte e a crítica de arte na atualidade. Após o modernismo, uma verdadeira enxurrada de tentativas de dar conta desse novo cenário da arte foi produzida. Em sua maioria, essas teorias são ou derivações, ou ampliações ou relativizações dos modelos kantiano e hegeliano, os quais são fundadores daquilo que entendemos por estética na filosofia. Todavia, a produção artística se modificou estruturalmente gerando uma constante sensação de insatisfação com os resultados alcançados por essas teorias, devido à inadequação do modelo ao objeto. Além da pluralização e da desvinculação com técnicas específicas pela qual a arte ocidental passou, foram inseridas nesse universo produções artísticas de outras culturas, as quais terminam por ganhar a alcunha de arte primitiva ou popular. Adorno, na “Primeira Introdução à Teoria Estética”, anuncia a necessidade de partir da arte propriamente dita para se fazer estética. Segundo o filósofo, Hegel e Kant foram os últimos capazes de escrever estética sem entender de arte, pois a arte atual não pode ser submetida a filosofias totalizantes, ou seja, é necessário construir um modo de pensar a arte que parta da própria produção artística, a qual exige a constituição de uma base diferente da estabelecida para a arte tradicional.

Devido a esse cenário, busco encontrar brechas, luzes no fim do túnel e, às vezes, esclarecimentos acerca do problema do distanciamento estético que caracte-

riza a relação entre público e produção artística visual. Tanto no que se refere ao abismo criado, diga-se de passagem propositalmente, pelo modernismo, quanto no que se refere ao fato de as artes visuais não terem inserção na cultura brasileira ou latino americana, a não ser de cima para baixo, ou seja, como um produto importado trazido para e pelas elites e nunca verdadeiramente rompendo esse espaço de chegada. O distanciamento estético possui, assim, caráter duplo: é fruto tanto da produção artística como do colonialismo. E tem como consequência a necessidade de pensar formas de minimizá-lo, sendo a crítica de arte uma das principais ferramentas para tal.

É dentro desse cenário que utilizarei o pensamento da diferença deleuzo-guattariano e sua aplicação e ressignificação por Viveiros de Castro como instrumento para pensar o problema. O objetivo dessa escolha se deve ao fato de que essa conjugação quer ultrapassar as chaves de leitura produzidas por uma série de teorias contemporâneas para colocar em xeque as bases da metafísica que constitui a filosofia e, consequentemente, ultrapassar o fundamento kantiano-hegeliano da estética. Quer ultrapassá-las pois a negação da organização essencialista e destinada à busca da verdade eterna e imutável configurada pela relação entre sujeito e objeto que caracteriza não somente a estética, mas a metafísica ocidental, termina por cair em erros bastante semelhantes aos da proposta que lhe deu origem. Bruno Latour em “Jamais fomos modernos” evidencia esse cenário ao mostrar como o projeto metafísico moderno, o qual acompanha a filosofia desde o século XVII, possui sérias contradições internas apontadas pelas supracitadas teorias contemporâneas, mas nenhuma delas foi bem-sucedida no que se refere a ultrapassar a teia gerada por essa estrutura de pensamento. Elas evidenciam as contradições, trazem à tona as inconsistências, mas não conseguem propor um modelo que não tenha essa própria metafísica como base. Ultrapassar esse limite é o objetivo de Eduardo Viveiros de Castro.

Para vislumbrar brechas na teia da metafísica ocidental, Viveiros de Castro propõe uma metafísica comparada, uma espécie de projeção deformante da produção intelectual tradicional do ocidente ao confrontá-la com uma versão organizada e limpa do que é possível chamar de pensamento ameríndio. O livro *Metafísicas Canibais* configura uma espécie de exemplo e de compilação dos principais problemas e conceitos trabalhados pelo antropólogo desde a década de

1980. Ao acrescentar o “s” no termo metafísica, Viveiros de Castro realiza com o pensamento ameríndio aquilo que Deleuze e Guattari chamam de filosofia.

Para tanto, ele parte do conceito filosófico de mito, subvertendo-o para transformar a filosofia em um entre os vários mitos existentes. Com isso, ele torna a filosofia comparável ao mito, ou mais especificamente, a filosofia passa a ser uma espécie de transformação moderna do mito. Algo como uma mutação interna do mito de uma região específica do mundo que calhou de ser aquela que se transformou na referência do mundo atual, isto é, a Europa. Assim, ele compara estruturalmente a filosofia ocidental e o pensamento ameríndio, ou seja, faz aquilo que Lévi-Strauss propõe, parte da diferença para estabelecer uma estrutura. O que distingue sua proposta é o casamento realizado entre o estruturalismo de Lévi-Strauss e o pós-estruturalismo de Deleuze e Guattari, à despeito do que os últimos trazem à tona na primeira parte do “Anti-édipo”. Aproxima-os, principalmente, a partir da compreensão da diferença como base da comparação entre propostas, deixando de lado o idealismo kantiano no qual deságua o estruturalismo e que configura uma das principais fontes de crítica de Deleuze e Guattari. É uma espécie de manifesto contra o estado do pensamento ao mesmo tempo em que é uma proposta à plurivocidade do mesmo. O uso da palavra plurivocidade não é fortuito, visto que é uma alusão às diferentes vozes que compõem o mundo. Portanto, meu objetivo não é antropológico, isto é, pensar o que é a vida do ameríndio. Mas sim pensar como o mundo ameríndio permite tornar conversáveis circunstâncias e questões incômodas a nós acerca do que chamamos de arte, mas para as quais não temos os instrumentos necessários.

Pois do ponto de vista de uma contra-antropologia multinaturalista, trata-se de ler os filósofos à luz do pensamento selvagem, e não o contrário: trata-se de atualizar os incontáveis devires-outrem que existem como virtualidades de nosso pensar.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 96.)

É devido a esse contexto que proponho aplicar a estrutura do pensamento ameríndio ao cenário da crítica de arte, ou seja, fazer aquilo que Viveiros de Castro mesmo se propôs, mas com foco específico nesta atividade um tanto controversa, nascida da necessidade e da universalidade subjetiva do juízo estabelecida por Kant,

e que tem sua história marcada pela palavra “crise”. A constante e eterna “crise” da crítica de arte foi diversas vezes atestada e desnudada desde o ocaso do idealismo em sua relação com a produção artística, ainda no final do século XIX. O famoso poema de Baudelaire “Auréola perdida” é disso sintoma. Há mais de um século os vereditos sobre a crítica de arte trazem à tona uma atividade esvaziada, que não tem em sua *práxis* empírica, ou seja, na atividade crítica propriamente dita, exemplos que permitam percebê-la para além de um espaço de tentativas e erros, a qual, muitas vezes recai na descrição ou nos biografismos. A crítica da crítica expressa esse estado perene de “crise”. Lionello Venturi em *História da Crítica de Arte*, ainda em 1928, atribui essa situação ao desvinculamento entre estética, história e crítica, ou seja, entre as várias facetas que compõem a relação entre público e obra. Esse desvinculamento aponta para a positividade das disciplinas até a ausência de relação entre aquilo que as dá origem e seu fundamento teórico, ou seja, entre teoria e *práxis*.

Assim, a “crise” que acompanha a crítica pode ser percebida como uma espécie de efeito colateral da estrutura do pensamento que lhe dá origem. O caráter subjetivo e fechado no próprio sujeito da filosofia kantiana é o primeiro sintoma desse cenário. Ao mesmo tempo em que Kant estabelece o nascimento da crítica devido a uma superação de uma noção técnica de arte e, conseqüentemente, de uma estética prescritiva, ele o faz negligenciando o objeto, ou seja, transformando o juízo em uma formalidade concernente ao sujeito, a qual é apenas motivada por algo exterior. Isso faz com que a crítica nasça da possibilidade da discussão, mas sem direcionamento para guiar a sua efetivação.

Dentro desse contexto, a *práxis* da crítica de arte esbarra em duas dificuldades principais: a tentativa de buscar a verdade da experiência pela discussão acerca dela, apesar da compreensão da impossibilidade de acessar o *noumenon*; e a tentativa de abarcar o fenômeno, sem cair no relativismo. Ambas dificuldades são ultrapassadas por Kant em sua teoria, mas o são formalmente. A crítica nasce com uma tarefa para a qual não tem os instrumentos necessários. Devido à estrutura da metafísica que fundamenta a crítica, a “crise” terminou por se tornar aquele outro lado do pensamento que Latour afirma recair nos mesmos erros de seu oposto, ou seja, a “crise” é fruto de um foco, posterior, no objeto, o qual leva à compreensão das limitações e dificuldades trazidas por ele. Sendo assim, a crítica

de arte pressupõe uma tarefa que contradiz a estrutura do pensamento que a fundamenta, ou seja, para sair da crise necessita ultrapassar a dualidade sujeito e objeto. É nesse sentido que o pensamento ameríndio permite vislumbrar uma saída para essa dualidade que mantém a crítica em um perpétuo estado de crise.

Para o historiador da arte francês Bertrand Prévost, a arte é o espaço privilegiado de sobrevivência mais internalizada da metafísica que fundamenta nossa cultura. Desde o Renascimento, ou seja, desde o surgimento da categoria ocidental de obra de arte enquanto produto da visibilidade, em contraposição ao caráter ritual da produção medieval, a relação entre sujeito e objeto organiza o pensamento sobre ela. Essa separação estabelece o caráter material, substancializado, do objeto experimentado. Toda a estética kantiana está baseada no modelo da representação, no caso, na onisciência de um sujeito agente que se relaciona com um objeto paciente.

Todavia, a produção e, conseqüentemente, a experiência artística contemporânea pouco tem a ver com a configuração proposta pelo Renascimento Italiano. Ela inviabiliza a substancialização do objeto colocando em xeque o caráter de objeto da obra de arte. Essa inviabilização traz à tona a situação supracitada da crítica de arte, visto que ela questiona a estrutura que a fundamenta. O pensamento ocidental contemporâneo propôs soluções enviesadas para esse problema, visto que elas mantêm o regime representativo, baseado na visibilidade e no sujeito enquanto motor da ação. Nesse sentido, tentativas como a de Jacques Rancière em *A Partilha do Sensível* ou de Nicolas Bourriaud em *Estética Relacional*, relativizam a dualidade sujeito e objeto com compreensões de experiência que levam em conta o caráter sensível do objeto, porém não conseguem propor uma relação que se distancie do caráter idealista que deve ser descortinado por aquele que experimenta. Soma-se a esse cenário, toda a teoria da interpretação como base da crítica e da experiência estética, visto que ela mantém o caráter representativo da metafísica tradicional. O que muda é apenas o modo pelo qual a experiência é abordada. Logo, o ocaso da representação na arte leva a uma preocupação com a participação, ou seja, com o modo como a experiência, em sentido estrito, e a crítica, em sentido lato, se dão. No entanto, a dualidade sujeito e objeto pressupõe uma relação entre substâncias heterogêneas, o que impossibilita o estabelecimento de uma relação propriamente dita. Apesar da participação, o pressuposto da relação é falso.

É nesse sentido que é preciso mudar o regime estético e dentro desse cenário que o pensamento ameríndio se coloca como alternativa, pelo menos, para esclarecer o problema.

Prévost encontrou na teoria de Viveiros de Castro o espaço conceitual necessário para ultrapassar a dualidade da experiência. Seu objetivo é desobjetivar, dessubstancializar a imagem sem perder sua singularidade plástica. Todavia, como podemos falar sobre arte sem a substância? A resposta para essa questão no escopo do pensamento ameríndio é: se a compreendermos enquanto relação. No entanto, o modo como Prévost entende essa questão não é muito bem-sucedido. O perspectivismo que se encontra na base de sua proposta existe apenas teoricamente. Já, o objetivo de pensadores contemporâneos como Pedro Niemeyer Cesarino e Alexandre Nodari é aplicar o perspectivismo para desarticular (evitando o termo desconstruir, já que enquadraria a proposta na contramão da construção moderna) a lógica do regime estético contemporâneo. É por meio do conceito de pessoa dos ameríndios que esse regime pode ser desarticulado.

(...) conhecer é “personificar”, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. Ou antes, *daquele*; pois a questão é a de saber o quem das coisas” (Guimarães Rosa), saber indispensável para responder com inteligência questão do “por quê”. A forma do outro é a pessoa. (VIVEIROS DE CASTRO, 20015, p. 50.)

O conceito de pessoa está diretamente relacionado ao de corpo. Para os ameríndios os corpos não são uma unidade biológica base, como ocorre no Ocidente. Muito pelo contrário, tanto os corpos, quanto as pessoas são fabricadas continuamente durante a vida. O ato de viver implica um cuidado com a construção do corpo. Qualquer descuido pode levar a uma transformação do corpo em outra coisa, por exemplo, em um animal. Logo, não há um ser do corpo, mas um estar, pois o processo de produção da corporalidade é contínuo. É nesse sentido que Viveiros de Castro apresenta a ontologia ameríndia como contrária à ocidental, visto que aquilo que consideramos como natural, homogêneo e imutável, é por eles considerado nos termos daquilo que denominamos como cultural, ou seja, como uma produção da coletividade. Assim, há uma pluralidade de naturezas que precisam ser construídas continuamente, no entanto há apenas uma cultura, a

qual se adéqua a cada naturalidade em construção. A essa conjuntura Viveiros de Castro dá o nome de multinaturalismo (em contraposição à conhecida expressão multiculturalismo, que mantém a dinâmica da representação). O que distingue o multinaturalismo é a ausência de uma coisa em si enquanto referência, mesmo que inacessível. Na multinatureza há multiplicidades relacionais, não entidades diferentemente percebidas¹. Isso significa que não há oposição entre aparência e essência, visto que o corpo não é uma exterioridade que se refere a uma essência, mas é a transformação da própria exterioridade em corpo.

Em uma ontologia da multinatureza a perspectiva constitui a epistemologia, visto que não há uma unidade de base, então as relações constituem a premissa da construção desse mundo. Assim, o mundo é composto por uma multiplicidade de pontos de vista. Cada ponto de vista é um centro de intencionalidade, ou seja, apreende os demais de acordo com seu próprio modo de perceber o mundo². É nesse sentido que o perspectivismo não é uma representação. “Uma máscara não é aquilo que ela representa, mas sobretudo aquilo que ela transforma, isto é, que ela escolheu não representar (Levi Strauss, 1979: 144)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 244-5). Uma representação requer uma relação com o espírito, que seria diferente em corpos semelhantes. Já um ponto de vista é um lugar ocupado pelo espírito que tem sua diferença na singularidade dos corpos, na diferença que fundamenta sua existência. Esse cenário qualifica um modo de ser onde a troca, não a identidade, caracteriza um valor fundamental. É a perspectiva de um mundo, não sobre o mundo.

Logo, ele impossibilita a adequação da metafísica da criação e do indivíduo característicos da arte ocidental. O objetivo do perspectivismo não é encontrar o referencial comum a coisas que parecem (visualmente) diferentes, caso do relativismo, mas minimizar o equívoco ao imaginar que o que o jaguar entende como cerveja, não é a mesma coisa que aquilo que eu entendo como cerveja³. Nesse exemplo se encontra o problema do multiculturalismo, o qual é uma relativização

¹“Parafrazeando a conhecida passagem de Deleuze sobre o relativismo (1988: 30), diríamos então que o multinaturalismo amazônico não afirma uma variedade de naturezas, mas a naturalidade da variação, a variação como natureza” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 69)

²“As perspectivas de cada espécie devem ser mantidas cuidadosamente separadas, pois são incompatíveis” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 63)

³“Vendo-nos como não-humanos, é a si mesmos – a seus respectivos congêneres – que os

da representação que mantém a dinâmica de poder das culturas dominantes, apenas concedendo existência às demais. O perspectivismo é uma epistemologia única para ontologias variáveis. Os ameríndios têm uma compreensão fractal do sujeito, que é composta pela posição relacional na qual ele se encontra⁴. Para Pedro de Niemeyer Cesarino, a formulação analítica desse problema é uma das maiores contribuições de Viveiros de Castro.

O regime estético passível de ser conjecturado a partir do pensamento ameríndio vai na contramão do regime estético ocidental e de suas variadas críticas, as quais não conseguem sair dos limites, mesmo que ampliados, da lógica moderna. Nesse novo regime, a forma é relacional não é material, assim, a relação se torna o sujeito. Logo, uma imagem é o local, o cruzamento dos pontos de vista. A própria imagem é um ponto de vista. Assim, a imagem ameríndia possui uma relação indicativa, ela é uma representante, não uma representação. Quando Viveiros de Castro inicia o *Metafísicas Canibais* se referindo ao título de seu livro imaginário: “O Anti-Narciso: da antropologia como ciência menor”⁵ – ele propõe uma leitura não representativa do outro, não baseada no pressuposto da visibilidade e da semelhança. Sua intenção era escrever um livro que fosse para a metafísica ocidental e para a antropologia, o que o livro de Deleuze e Gattarri *O anti-édipo* pretendeu ser para a psicanálise. Nesse sentido, a imagem vista a partir do pensamento ameríndio configura uma espécie de anti-narciso da origem da pintura⁶, se retomarmos o discurso de Leon Batista Alberti. No segundo livro do *Da Pintura*, Alberti afirma que ela se origina com o mito de Narciso. Tendo em vista que Narciso se apaixonou pela sua imagem refletida em um lago, essa afirmação evoca

animais e espíritos veem como humanos: eles percebem como (ou se tornam) entes antropomorfos quando estão em suas próprias casas ou aldeias, e experimentam seus próprios hábitos e características sob uma aparência cultural – veem seu alimento humano (os jaguares veem o sangue como cereveja de milho, os urubus veem os vermes da carne podre como peixe assado etc.) (...)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 44-5)

⁴“(...) o multinaturalismo perspectivista é uma transformação em dupla torção do multiculturalismo ocidental. Ele assinala o cruzamento de um umbral ou limite, um limiar semiótico-histórico que é um limiar de tradutibilidade e de equívocidade; um limiar, justamente, de transformação perspectiva” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 69)

⁵Espécie de projeto futuro nunca realizado e, quem sabe, não realizável.

⁶Entendendo a pintura como construção imagética.

a dimensão projetiva da imitação. Prévost mostra que essa dimensão projetiva fundamenta a relação sujeito-objeto da produção artística até o modernismo, sendo o perspectivismo ameríndio o contrário disso, pois não constitui uma projeção do sujeito para o exterior, não possui um pressuposto antropocêntrico. Para falar com Deleuze, a imagem é uma multiplicidade intensiva, ou seja, um ponto dentro de um sistema de relações que se atualiza constantemente dependendo do modo como se relaciona. Esse modo de compreender a produção visual permite pensar a crítica de arte sob outra perspectiva - aproveitando a ambiguidade que o termo ganhou até agora.

Dentro desse contexto, a equivocidade se estabelece como pressuposto da estrutura ameríndia de pensamento. O que a coloca em uma posição contrária à da metafísica ocidental, a qual tem a analogia como pressuposto das relações de semelhança e identidade. Se o objetivo não é “descobrir” a referência que estabelece a diferença, então não há como pensar a partir da identidade e da semelhança. Isso exige eleger um modo de referência para o estabelecimento das relações e essa referência é o princípio de equivocidade. Esse princípio é necessário, pois os ameríndios vivem em um mundo povoado de seres, em que a ideia de humanidade se distingue da de ser humano⁷. Em um mundo onde as naturezas são diversas, a equivocidade é uma garantia. É nesse sentido que a multiplicidade intensiva se coloca como referência. O mundo é constituído por uma rede rizomática onde o referencial não existe, ou seja, a equivocidade pauta as relações onde realidades totalmente diferentes e independentes convivem e se conectam. Não obstante, não se trata da configuração do equívoco como fundamento das relações, pois se assim fosse só estaria mudando de lado. Saltando da pressuposição da verdade, para a pressuposição do erro. O princípio de equivocidade tem seu fundamento na impossibilidade de assumir completamente o ponto de vista do outro, ou de projetá-lo por analogia. Tendo em vista que a natureza do outro é diferente, a única garantia que existe é que o erro pautará a compreensão dessa natureza. To-

⁷“A etnografia da América indígena contém um tesouro de referências a uma teoria cosmológica que imagina um universo povoado por diferentes tipos de agências ou agentes subjetivos, humanos como não-humanos – os deuses, os animais, os mortos, as plantas, os fenômenos meteorológicos, muitas vezes também os objetos e os artefatos -, todos providos de um mesmo conjunto básico de disposições perceptivas, apetitivas e cognitivas, ou, em poucas palavras, de uma “alma semelhante”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2005, p. 43.)

davia, como diz Alexandre Nodari, a equivocidade não é o que impede a relação, é o que a funda e a propela, ou seja, é a base de onde a relação sem referencial se estabelece. Nesse sentido, é possível compreender a multiplicidade do mundo ameríndio como um processo de tradução contínua. E traduzir é trabalhar no equívoco.

O trabalho da crítica de arte se enquadra perfeitamente nesse cenário. Se compreendermos o universo das obras de arte e os seres humanos que com ela se relacionam como multiplicidades intensivas pautadas pela multinaturalidade e pelo perspectivismo, a equivocidade se estabelece como um modo de aproximação passível de retirar a crítica de arte do perpétuo estado de crise. Para falar com Deleuze e Guattari, o que a crítica deve fazer é traduzir um eu possível em um eu virtual, ou seja, ela não deve trabalhar a partir dos critérios de realidade e verdade, isto é, critérios metafísicos, que circundam o conceito de possibilidade, mas sim criar virtualidades que, sem serem efetivamente, têm os efeitos do ser. Nesse sentido a língua portuguesa se mostra propícia, visto que o verbo estar expressa essa contingência. Logo, fazer crítica de arte é criar ficções, construir uma espécie de “como se fosse” a realidade sem o caráter pejorativo que geralmente acompanha esse tipo de estratégia. Para isso é necessário entender a obra de arte como um tipo de ego ficcional, mas um ego que não habita o mundo restrito da humanidade ocidental. Um ego ficcional pertencente a um mundo povoado de seres que têm ficções de naturezas diferentes, sendo cada obra de arte um desses seres. É estabelecer uma espécie de multinatureza a partir das criações dos próprios seres humanos. Como mostra Alexandre Nodari, o eu atual é apenas a posição relacional em uma rede de eus possíveis. Do mesmo modo, a experiência com a obra de arte é uma posição relacional em uma rede de aproximações possíveis.

Assim, a análise por comparação da metafísica ocidental realizada por Viveiros de Castro e sua aplicação para pensar a produção artística aqui apresentada, permitem visualizar a dinâmica da mesma e compreender em que medida a crise da crítica é disso sintoma. O princípio de equivocidade ao ser estabelecido como base para a crítica pressupõe não que uma experiência seja imaginada, mas que uma imaginação seja experimentada. Quando compreendemos cada natureza como diferente uma da outra a dimensão ficcional envolve a relação. Ao invés de pressupor o erro devido à falta de semelhança das duas partes em questão, ou

seja, do experimentador e da obra de arte, o que se estabelece é um horizonte ficcional criado a partir do ponto de vista daquele que experimenta, o qual será diferente para cada uma das partes. Por isso a relação não é uma via de mão dupla, em que o mesmo caminho pode ser realizado independente do lado de partida, muito pelo contrário. Os caminhos são tão incongruentes quanto as naturezas das quais eles emanam. Por isso mesmo o equívoco é a certeza e a ficção a ferramenta de aproximação mais propícia para a tarefa em questão. É a crítica de arte enquanto criação de mundos possíveis, enquanto processo de experimentação da imaginação surgida de uma relação previamente estabelecida entre naturezas diferentes. Nesse sentido, ideias como explicação, definição, verdade, certeza ou interpretação se mostram inúteis. O que há é uma tentativa de traduzir do ponto de vista da natureza do experimentador o modo como a relação se dá, o que transforma a virtualidade da relação em uma atualidade possível, isto é, em crítica.

Portanto, a noção de equívoco deve ser trabalhada como pressuposto comportamental que estabelece a ficção como base da relação. Nesse contexto, a tarefa da crítica é traduzir um eu possível em um eu virtual, ou seja, é criar ficção, sendo o princípio de equivocidade criador de uma espécie de terceira margem virtual que abre espaço para mudar a perspectiva, para mudar de perspectiva.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; DUARTE, Rodrigo (trad. e org). *A arte e as artes e Primeira Introdução à Teoria Estética*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- ALBERTI, Leone Battista. *Da pintura*. 2.ed. Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 1992.
- Conferência Variações do Corpo Selvagem. Sesc Ipiranga, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br>. Acessado em: 15/10/2017.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs*, vol.1-5. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *O que é filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *O anti-édipo*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. São Paulo: Editora 34, 2009.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. “Acho que não existe mais arte.” São Paulo, Folha de São Paulo, 03 de Outubro de 1993. Caderno Mais!
- NODARI, Alexandre. “A literatura como antropologia especulativa”. Revista da Anpoll nº 38, p. 75-85, Florianópolis, Jan./Jun. 2015.
- OSÓRIO, Luís Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- PREVOST, Bertrand. “La perspective des images. Pour un anti-Narcisse esthétique”. Homenagem a Viveiros de Castro, outubro de 2015. Disponível em: <https://www.academia.edu>. Acessado em: 30/10/2017.
- VENTURI, Lionello. *História da Crítica de arte*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- _____. “O nativo relativo”. *Mana*, 8(1). p. 113-148, 2002.

Herbert Marcuse e o Brasil

ADRIANO MARCOS DE MENEZES

No Brasil de cada um

A década de 1960 foi marcada por movimentos de contestação política, social e cultural, com a juventude tomando as ruas em diversas cidades do globo sedenta por mudanças. Estaria havendo um deslocamento do sujeito revolucionário do “proletariado” para a “juventude”, que para si arrogava uma força de transformação. Dentro deste contexto figuravam diferentes correntes de pensamento. Grupos revolucionários defendiam a revolução armada, outros o anarquismo e ainda havia a contracultura, não havendo homogeneidade nesta rebelião da juventude. Neste cenário buscavam-se também novas formas de expressão, sejam por meio das artes de vanguarda ou pela subversão dos meios de comunicação tradicionais, como, por exemplo, a emergência da chamada imprensa *underground*, mais conhecida no Brasil como imprensa alternativa. Apesar de certos refluxos, o caráter contestatório destes grupos teve continuidade e desdobramentos na década de 1970.

Em meio a este cenário, o filósofo alemão Herbert Marcuse (1898–1979) é elevado a uma das referências teóricas da rebeldia instalada. Em 1965, o filósofo publicou *One Dimensional Man (O Homem unidimensional)*, que no Brasil foi traduzido como *Ideologia da Sociedade Industrial*, sucedendo a obra *Eros e Civilização*, de 1955 – publicados no Brasil em 1967 e 1968, respectivamente. Quando *O homem unidimensional* era publicado no Brasil, o país sofria o governo auto-

ritário decorrente de um golpe civil-militar desde 1964. Fato determinante que cerceou liberdades políticas e culturais em nossas terras. O livro recebeu o nome original por aqui em nova tradução apenas em 2014. É importante ressaltar o papel da revista *Civilização Brasileira* (1965 – 1968) na publicação de textos da Escola de Frankfurt, que primeiro coloca em circulação no Brasil as ideias de Benjamin, Marcuse e Adorno.

Estas obras já tinham surpreendido a comunidade filosófica e um grande público por sua originalidade, com argumentos que conciliavam leituras críticas das obras de Karl Marx com conceitos de Sigmund Freud, particularidade da “Teoria Crítica”, da chamada “Escola de Frankfurt”, do Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt. O grupo investiu fortemente em aspectos em que o marxismo tradicional se omite, por isso ferramentas advindas de outras áreas do pensamento não foram por eles desprezadas, como a psicanálise e a filosofia existencialista. A leitura política passa a abarcar também a subjetividade. Marcuse realizou justamente uma crítica que teve como foco precípua as consequências da sociedade industrial na vida das pessoas. Consideramos aqui, entre outros fatores, a hipótese da dificuldade de penetração dessas novidades no meio acadêmico brasileiro, diante de certa precedência do estruturalismo marxista nestes meios nos anos de 1970, principalmente. O que pode ter ajudado a pavimentar um caminho para a mediação de agentes não tradicionais na chegada desses dois livros de filosofia ao Brasil.

Para melhor contextualizar país e período, olhemos para a situação por dentro do poder naqueles anos. Como nos lembra Silvio Ricardo G. Carneiro em seu artigo *O golpe militar de 1964 instaura um regime unidimensional?* (Artefilosofia, 2015), a obra mencionada de Herbert Marcuse sendo aludida diretamente para o caso brasileiro de então traz complicações extras, se consideramos não só as peculiaridades brasileiras, bem diferentes do que se passava nas potências industriais avançadas. Pois justo quando se operou-se no Brasil o chamado “milagre econômico”, o grupo dentro do poder que estava alinhado com o chamado “nacional-estatismo” torna-se hegemônico, em detrimento do grupo de “internacionais-liberais”. A violência contra as oposições torna-se então absolutamente intransigente.

Entretanto, os temas que ganharam maior proeminência acerca da obra de Marcuse eram, neste contexto, a liberdade sexual, a irracionalidade do racio-

nalismo e a “Grande Recusa”. No Brasil, a recepção de sua obra é objeto de controvérsias. Segundo Isabel Loureiro (2013), a recepção da obra de Marcuse na academia foi um tanto tímida, em boa parte porque o autor fora considerado um filósofo do “desbunde” (nome dado à contracultura no Brasil), especialmente pela intelectualidade de esquerda. As demandas de boa parte daqueles intelectuais não suscitavam interesse pelo pensamento do alemão. Carlos Nelson Coutinho nos adverte que para o pessoal que estava saindo do “PCbão” naquela época, direto para a luta armada e que tomou contato com a Escola de Frankfurt, o proletariado continuava a ser o sujeito revolucionário. A inclinação para certa classe média “alternativa” de parte dos recepcionistas da obra não era vista com bons olhos. De modo que Adorno e Horkheimer, que apareciam também advindos da Teoria Crítica, representavam um “pessimismo resignado” e distante das ações que estes pretendiam. Considere-se aqui a heterogeneidade imanente do grupo de pensadores alemães. Embora já houvessem constatado, desde o princípio, que o papel de Marcuse fosse de radicalização das ideias centrais deste “movimento”. Sobre esta mediação, ele nos diz:

Isto não depende de Marcuse, mas das pessoas que o receberam, acho que essa recepção de Marcuse passou de um estímulo à ultra-esquerda para o estímulo ao irracionalismo, à contracultura, à ideia de cultivo da sensibilidade, da razão como uma coisa anacrônica, que de certo modo, acho que Marcuse justifica, muito menos do que a influência que ele teve aqui. A coisa caiu num momento em que a gente chamava, na época, de Desbunde. As pessoas estavam “sem lenço sem documento”... aquelas músicas do Caetano que marcaram muito esse período. Acho que Marcuse, que tem um viés, não diria irracionalista, é um pouco forte, mas tem um viés muito cético, muito crítico em relação à razão...(SOARES, 1999).

De modo que o setor acadêmico viu naquela apropriação dos *contraculturais* pelas ideias daquele Marcuse, cuja obra chegava fragmentada, ou seja, pelos recortes dos dois livros que tornaram-se sucesso, algo distanciado de suas emergências teóricas e políticas. Roberto Schwarz, entretanto, lamenta a falta de Marcuse no

pensamento dos marxistas brasileiros, conforme relata Jorge Coelho Soares em seu *“Marcuse, uma trajetória”*. Ele diz:

o marxismo mais sombrio dos frankfurtianos, era, na verdade, mais impregnado de realidade que os demais, já que haviam “assimilado” e articulado uma apreciação plena da experiência do nazismo, do comunismo stalinista e do “american way of life” encarado sem complacência. (SOARES, 1999).

Outros analistas, na companhia de Schwarz, certamente aludem a esta carência também pela extrema ortodoxia das cartilhas dos partidos comunistas, cuja sovietação era imperiosa. Faltaria uma oxigenação, que poderia vir de Marcuse. Este engessamento já estaria sendo quebrado então por outros autores que aqui circulavam, como Lukács, Gramsci, Althusser, entre outros, conforme Coutinho. A situação das esquerdas brasileiras de então teria sido determinante na recepção da Escola em nossas terras. Isso explicaria inclusive a “superioridade” de Marcuse sobre outros pensadores de Frankfurt. Apontado internacionalmente como “fonte ideológica das rebeliões europeias e norte-americanas” seus livros ganham aqui espaço no descontentamento de outros setores do Partido Comunista Brasileiro e sua cultura marxista, seara em que a intelectualidade de esquerda não transitava com o mesmo vigor de antes. Estes teriam encontrado resposta na Grande Recusa marcuseana. Carlos Nelson aposta ainda que teria havido uma leitura “apressada” de Marcuse, que agiria sobre aquela “impaciência revolucionária”. Assim, a composição “ecclética” do arcabouço teórico dos que se intitulavam “nova esquerda brasileira” encontrava em Marcuse uma contestação radical que responderia ao mesmo tempo à ditadura e ao marxismo encarnado no PCB, essencialmente presos às tradições da Terceira Internacional, com poucas exceções. Os que se voltaram para a “Grande Recusa”, a entendiam de modo literal, absoluto e excludente. Conforme Coelho Soares:

Recusavam a ditadura, o capitalismo, a tecnologia, todo legado cultural anterior, a ciência e, principalmente, recusavam a “razão ocidental” (...) ao ser percebida nos anos de 1960 como necessária mas não suficiente, ser totalmente descartada. Como não era suficiente,

deixaria de ser também necessária. Se “o sonho da razão só produzira monstros” até então, era a vez de entronizar a “desrazão” e construir um outro “admirável mundo novo”.

Saliente-se no cenário brasileiro o fracasso da luta armada, que também teve a simpatia de parte da intelectualidade. Ainda com Coutinho, alguns teriam ido para um “falso revolucionarismo teórico”, que para isso teriam apenas decretado “cortes epistemológicos” radicais, alocando-se em uma “escolástica acadêmica”, para ele confundida com “estruturalismo”, passando a dar as cartas em parte da produção acadêmica nas ciências humanas. Outros, teriam se mantido na “Grande Recusa”, conforme dito, também derivada da “impaciência revolucionária” e tornaram-se oposição política global e genericamente “abstrata” à “cultura” em geral. Ditadura e capitalismo como formação econômico-social, perdem status de inimigo número um. Agora “todo um legado cultural”, que baseado na razão e na ciência, funcionaria essencialmente, segundo os defensores dessa corrente, “como uma instância repressora da subjetividade humana”. Teria sido aí que Marcuse, mais uma vez “lido apressadamente” teria ido parar em um irracionalismo aberto. Assim, as ideias de Marcuse saem da inspiração para guerra civil e vão para os movimentos da chamada contracultura em sua versão tropicalista romântico-anticapitalista, desenvolvida em terras brasileiras. Naqueles anos 70, o movimento contracultural, tropicalista e anti-tecnológico apregoava uma busca edênica de libertação pelo corpo como causa maior. O indivíduo era visto como a “última instância indivisível e fundadora de sentido”. A procura de uma nova sensibilidade e o rechaçamento incontestado das repressões podem encontrar justificativa para muitos daqueles rebeldes em eleger Marcuse como “mentor” da contracultura. Ainda que a revelia do alemão.

Já José Guilherme Merquior, no decorrer do tempo, tem ideias ambíguas sobre o “Hipopótamo de Frankfurt”. Inicialmente, através de seu *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, publicado no calor da chegada daqueles livros ao Brasil, em 1969, o pensador liberal tece a opinião de que se trata de um grande pensador e vanguarda entre os colegas de Frankfurt. Mas, em 1981, ele menciona Marcuse como responsável pelo que chama de “neofascismo vermelho em sua tola e perigosa investida contra as liberdades institucionais e as práticas

civilizadas”, conforme Coelho Soares (1999). Não obstante, a obra de Merquior, a de 1969, é o primeiro relato aprofundado sobre a Escola de Frankfurt no Brasil. Ali ele traça pioneiramente a importância internacional de Marcuse e aponta a relação entre a Teoria Crítica e a psicanálise, entre outros aspectos. Merquior, que não foi em tempo algum um seguidor da teoria, bem mais para o contrário. Note-se que ele termina o livro afirmando a superioridade do pensamento de Heidegger sobre a teoria crítica.

Ademais, publicações de variados níveis de profundidade, dadas a lume naquele momento, também buscavam diminuir a importância do autor a partir de uma visão conservadora, neste lado, também sem unidade (MERQUIOR, 1969; VASCONCELOS, 1970).

Apesar de já apontado por analistas o viés da contracultura, não encontramos estudos que explorem propriamente a recepção da obra de Marcuse na ótica do “desbunde”, normalmente vista como teoricamente imprópria. Esta diferente apropriação revela uma leitura de pressupostos a partir da realidade cotidiana de parte de uma geração que ao mesmo tempo em que buscava uma transformação cultural, contestando valores e costumes tradicionais, vivia sob a égide de um regime ditatorial (NAPOLITANO, 2014; GASPARI, 2014). Fora do âmbito acadêmico, a imprensa alternativa configurou-se como importante meio de circulação desse tipo de leitura. Coutinho, em seu *Cultura e sociedade no Brasil – Ensaaios sobre ideias e formas* (2011) reconhece que temas importantes abordados por Marcuse nas mencionadas obras que por aqui circulavam, justificariam a não gratuidade da inscrição do alemão na contracultura tupiniquim, ainda que à sua revelia, repita-se. O ensaísta diz que “não foi assim casual que a contracultura brasileira dos anos de 1970 se tenha valido abertamente de Marcuse (basta pensar nos artigos de Luiz Carlos Maciel, publicados sobretudo no Pasquim)”. Para depois concluir que se esta tendência por demais se “orientalizou”, “isso não anula o fato de que o autor de *Eros e civilização* tenha desempenhado um papel importante no florescimento do irracionalismo brasileiro dos anos de 1970”.

A imprensa alternativa, também chamada de “imprensa nanica”, no Brasil surgiu como fenômeno comunicacional a partir do final dos anos de 1960 e teve grande importância durante o período ditatorial, como veículo do dissenso ao regime. Ela foi não só um fenômeno jornalístico, mas também um fenômeno

político (KUCINSKI, 2001; ARAUJO, 2000). Outra característica que a diferencia dos veículos tradicionais é a linguagem, com inovações estéticas e temáticas. O inconformismo político transita em alguma escala pela forma dos discursos. A hipótese a ser considerada aqui é a da linguagem também como ferramenta de resistência à fala de doutrinação e dominação do mundo unidimensional denunciado pelo filósofo alemão.

Marcuse Boy

O primeiro e mais longo alternativo foi justamente *O Pasquim*, publicado no Rio de Janeiro, que teve início em 1969 e seguiu nas décadas de 1970 e 1980, com grandes tiragens e ampla distribuição. O semanário, em seus primeiros anos, congregava um grupo mais heterogêneo e plural, apresentava-se simultaneamente como um periódico de esquerda e contracultural (KUCINSKI, 2001). Responsável pela coluna “*Underground*”, Luiz Carlos Maciel, filósofo de formação e que viveu nos Estados Unidos e em Salvador, teve papel de mediador na divulgação do pensamento e das práticas da chamada contracultura.

Alcunhado de *Marcuse Boy* (MACIEL, 1981) pela intelectualidade marxista e recorrentemente chamado de “guru da contracultura”, ele apresenta sua leitura da obra de Marcuse (e outros pensadores, como Wilhem Reich, Norman O. Brown e Marshall McLuhan). Em suas crônicas, ele descreve o filósofo alemão como um “decifrador de experiências” nas quais a sensibilidade do indivíduo é levada em conta. Questões como a “dessublimação repressiva” não escapam a suas análises. Ratificava a necessidade de ações políticas para problemas políticos, sem deixar de observar a gênese marcuseana entre Freud e Marx (MACIEL, 1973; 1981).

Note-se que Maciel é uma voz diferenciada dentro do veículo, que embora contenha expressões pouco comuns para época, com vocabulário próximo da juventude, traz, entre outros aspectos, temas filosóficos, guardando certa distância de outras vozes de dentro do próprio jornal, cuja abordagem de temas políticos, muitas vezes, seguia uma linha um tanto tradicional dentro do pensamento da esquerda. Não obstante, o humor permeasse o coro geral d’*O Pasquim*. Por certo período o jornal abrigou em concomitância temas convencionais de política, com a coluna *Underground* discutindo questões como o caráter polimórfico

da “ressexualização” pela “racionalidade libidinal”. Maciel deixou o jornal por discordâncias com o pessoal do semanário, pois, segundo ele, “o grupo só admitia um tipo de comportamento político e social (MACIEL 1996).

Há, ao mesmo tempo, a preocupação de setores conservadores com a penetração das ideias do pensador alemão no país, entendendo-o como um perigoso teórico comunista, especialmente em função da vinculação de seu nome com as manifestações de 1968. Para combatê-lo, necessitavam também de compreendê-lo. Desta forma, faziam suas próprias leituras, a partir de um prisma anticomunista. Um texto humorístico de Maciel, que simula a tentativa de diálogo de um pai com seu filho, permite entrever essas outras leituras. Nele o pai fala para o filho: “eu sei alguma coisa de Marcuse que ouvi numa conferência dada por um coronel” (MACIEL, 1981, p. 27). Nessa linha, há ainda o livro “A volta ao mito – A margem da obra de Marcuse”, de Perboyre Vasconcelos, editado pela Biblioteca do Exército em uma série chamada “Coleção General Benício”. Havia ainda uma espécie de paranoia anticomunista, que pautava parte da direita alinhada com o poder, em que quase tudo cheirava a degenerescência, ou assim era divulgado. Episódios que beiravam o cômico, como esta passagem do livro do General Ferdinando de Carvalho *“As sete matizes do vermelho”*, também editado pela Biblioteca do Exército, mencionada no artigo *“O movimento hippie nasceu em Moscou”* de Leon Kaminski (2017) que assim diz:

Meu filho foi levado certa vez para um festival de “rock-and-roll” que terminou em uma bacanal de nudismo e perversões irresponsáveis. Participavam da festa moças e rapazes de famílias distintas. A música excitante e erótica servia para criar um ambiente de licenciosidade e depravação. Ficou demonstrado que o espetáculo havia sido organizado pelos comunistas para atrair os jovens. Todas as músicas tinham letras com mensagens políticas, instigando as pessoas a se rebelarem contra a ordem, contra o mundo, contra tudo (CARVALHO, 1978).

Tais manifestações da contracultura possuíam pretensões subversivas, algumas possivelmente com inspirações marcuseanas, mas distanciavam-se muito do comunismo, evidentemente. Conforme já apontado, houve diferentes apropriações da obra de Marcuse. Fato que não teria ocorrido somente no Brasil. É

recursiva a opinião de que parte de seus entusiastas não teriam lido com proficiência a obra. No que, aliás, não difere da opinião do próprio frankfurtiano, que declarara esta suspeita em relação aos estudantes franceses quando aqueles foram para as ruas em 1968 (LOUREIRO, 1999). Muitos até mesmo não teriam lido a obra do autor, vindo a conhecer suas ideias indiretamente, seja por conversas ou pela mediação de publicações alternativas, como *O Pasquim* de Luiz Carlos Maciel.

As falas

Ao considerar a hipótese da interferência do tempo em linguagens e comportamentos de um período pode-se definir, para além de um discurso político, a possível canonização de uma dicção, ou seja, o quanto ela é afetada pelas conjunturas e pela voz novidadeira, especialmente tratando-se de uma época efervescente na qual para muitos o mais importante era a busca pelas liberdades civis e/ou a transgressão artística. Considerando as possibilidades, que nos são apontadas por vários espectros envolvidos no período, lugar, agentes e circunstâncias, seriam determinações para as linguagens atuarem como ferramentas efetivas de ações e reações. Então a chegada de uma filosofia de grande amplitude social e que ainda se debruça sobre a noção de expropriação da linguagem parece-nos de fundamental importância. Esse é o caso de Herbert Marcuse, que atesta, referindo-se aos efeitos da sociedade industrial, que a linguagem adquiriu formas redefinidoras para uma realidade que oferece não mais que compensações de conforto para um sujeito, cuja vida é pautada no cumprimento de funções em que o prazer está submetido à execução do trabalho alienado e em uma espécie de regozijo em prazeres terceirizados, ambiente em que qualquer transcendência é tida como ilusão imatura para a facticidade dada. Os conceitos, de acordo com o filósofo, são dominados e substituídos por “conjuntos de operações”, redefinindo e reificando a linguagem, de modo a estabelecer um operacionalismo linguístico voltado para o mundo do mercado e para suas automaticidades (MARCUSE, 1979). O tom publicitário que a unidimensionalidade impõe ao cidadão comum e nele forja sua naturalização no cotidiano, transferindo-o da condição de aspirante a cidadão para consumidor engajado ultrapassa a questão meramente comercial. O

sujeito é trazido para um status ativo com este artifício, ou seja, incorporando os valores e reproduzindo-os. Neste processo, qualquer sofisticação conceitual é imediatamente rechaçada, de modo que indagar o tamanho do afeto causado pelo que seria a força contrária, supostamente libertadora, oferece terreno fértil para a investigação.

Consideramos que além das consequências implicadas diretamente na qualidade de vida do indivíduo, através do aspecto econômico, pode-se pensar nos diversos canais que distribuem água sobre a existência desse sujeito. E a absorção pela contracultura brasileira dessa filosofia, em seus variantes bebedouros, traz-nos a hipótese do desenvolvimento de uma dicção, como aludimos antes, por sua linguagem *underground*, no jornalismo alternativo ou nas artes de vanguarda de então ela é também ferramenta de luta, mesmo que esta já se tenha espreado noutras terras.

De acordo com os relatos acerca das apropriações e mediações das obras de Marcuse no Brasil, podemos entrever que havia pelo menos três leituras “impróprias” então em vigência: a contracultural, a anticomunista e a dos próprios comunistas. O que é notório, portanto, é a constatação de que cada parte lia a partir de seus próprios filtros, com seus interesses específicos. O tempo cuida, ao largo de grandes paixões, da des-irracionalização do pensador reunindo distintos analistas, próximos ou distantes do marxismo, como Coutinho, Rouanet e Merquior. Isto pode justificar, considerando tamanha diversidade, somada ainda aos exóticos combatentes *a priori* da filosofia marcuseana, além dos contraculturais e dos artistas que o receberam e que merecerão também cuidado especial em pesquisa futura, a classificação de Herbert Marcuse por Jorge Coelho Soares, na qual ele é chamado de “O filósofo refratário”. Reflexão que nos conduz para a excentricidade de transformar sua epígrafe em conclusão. Nas palavras usadas:

Refratários são os sujeitos que ninguém consegue sujeitar. Mal vistos à direita, mal vistos à esquerda, vomitados pelo centro, estrangeiros nas margens, onde você quer colocá-los?

Philippe Sollers

Referências bibliográficas

- ARANTES, Paulo Eduardo. Recordações da recepção brasileira de Herbert Marcuse. In *Zero à esquerda*. São Paulo: Editora Conrad, 2004.
- BARROS, Patrícia Marcondes. *Panís et Circenses: a ideia de nacionalidade no Movimento Tropicalista*. Editora UEL, 2000.
- CAMARGO, Sílvio César. A recepção da Teoria Crítica no Brasil: 1968-1978 – In: *Em Debat: Rev. Dig.*, ISSN 1980-3532, Florianópolis, n. 7, p. 126-149, jan-jul, 2012. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/emdebate/article/view/24591>.
- CARNEIRO, Silvio Ricardo Gomes. 50 x 50: O golpe de 1964 instaura um regime unidimensional? In *Artefilosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / ifac*, n 18, Ouro Preto: 2015.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Dois momentos brasileiros da Escola de Frankfurt – In: *Cultura e sociedade no Brasil – Ensaios sobre ideias e formas*, 4ª Edição. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.
- KAMINSKI, Leon Frederico. O movimento hippie nasceu em Moscou: imaginário anticomunista, contracultura e repressão no Brasil dos anos 1970. *Antíteses*, vol. 9, núm. 18, julho-diciembre, 2016, pp. 467-493 Universidade Estadual de Londrina Londrina, Brasil
- KANGUSSU, Imaculada. O homem unidimensional, as afinidades eletivas e a esperança. Ouro Preto: In *Artefilosofia / Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto / ifac*, n 18, Ouro Preto: 2015.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários: nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Edusp, 2001.
- LOUREIRO, Isabel. M. (Org.). *Herbert Marcuse: a grande recusa hoje*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- LOUREIRO, Isabel. Herbert Marcuse, crítico do capitalismo tardio. In: ALMEIDA, MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial*. 5ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. 8 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- MARCUSE, Herbert. *O fim da utopia*. Trad. Carlos Nelson Coutinho, Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1969.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Nova consciência: jornalismo contracultural 1970/72*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Negócio seguinte*. Rio de Janeiro: Codecri, 1981.
- MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- NAPOLITANO, Marcos. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- ROSNACK, Theodore. *El nacimiento de una contracultura - Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Traducción: Angel Abad. Barcelona: Editorial Kairos, 1981.
- SOARES, Jorge Coelho. *Marcuse no Brasil: Entrevistas com Filósofos*. Londrina: Cefil, 1999.

A interface “Filosofia” e “Literatura” a partir do romance filosófico *O ingênuo* de Voltaire

DANJONE REGINA MEIRA

Introdução

A obra *O ingênuo*¹ irrompe no cenário europeu no ano de 1767 como um romance filosófico do pensador francês Voltaire. Considerado como o seu último conto de grande importância. Caracteriza-se também como um romance satírico que expõe as contradições da sociedade de corte². Nesta obra observa-se que a constituição da narrativa e a linguagem literária se voltam para as questões filosóficas. Isto significa que para se compreender esse escrito é necessário também entender a importância da interface entre literatura e filosofia expressa no romance filosófico. Por isso, torna-se fundamental apresentar alguns apontamentos que auxiliem na compreensão da essência do romance filosófico, sem, obviamente, pretender apresentar neste curto espaço a totalidade da teoria da estética e da literatura, mas, de estabelecer diálogos relevantes.

¹“L’ingénu” (*O ingênuo*) é um dos escritos importantes do escritor e filósofo iluminista francês François Marie Arouet, mais conhecido como Voltaire (1694-1778).

²O escrito retrata a monarquia na sociedade inglesa, destacando também um retrato do “século” de Luís XIV e detalhes do cenário da história da sociedade de corte na Europa.

Partiremos dos fundamentos da obra *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (1988) de Mikhail Bakhtin³ para refletirmos sobre a natureza do romance filosófico. Apresentaremos também algumas características da teoria literária de Antonio Cândido, a partir do seu texto “A personagem do romance” presente na obra *A personagem de ficção* (1968). Levando em consideração este escrito procuraremos destacar ideias importantes do personagem central do romance.

Os aspectos aqui tratados propiciam um questionamento acerca da composição do romance em Voltaire, salientando as suas próprias peculiaridades de pensar e fazer romanesco. É natural que se considere o cenário político, ideológico e social de surgimento da obra. Um período marcado pelos ideais iluministas. Dessa maneira, buscamos ressaltar características importantes da obra considerando também as indagações suscitadas no próprio leitor em face do fazer literário de Voltaire. O propósito é desenvolvermos um diálogo apresentando reflexões teóricas acerca do cenário ficcional do romance filosófico, evidenciando a figura do personagem central. Nesse sentido, enfatizamos que o perfil do personagem se destaca como de grande relevância para a leitura do romance filosófico. Pois, a partir do personagem central, especialmente, se pode conhecer as “intenções autorais” da tessitura do romance.

I. Filosofia e literatura no romance filosófico

O ingênuo

A estrutura literária da obra e o seu aspecto filosófico demonstram a relação fundamental que há entre literatura e filosofia em Voltaire. Nesse sentido, a forma literária e o conteúdo filosófico dialogam na obra do filósofo. A forma é o romance com um conteúdo filosófico que desenvolve críticas de cunho social, político e artístico. A obra de Voltaire nos proporciona uma hermenêutica filosófica relevante para as abordagens contemporâneas acerca da natureza da filosofia e da tarefa do pensamento filosófico.

³Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) foi um filósofo e pensador russo, teórico da cultura européia e das artes. Importante estudioso da linguagem e da constituição de obras literárias.

A investigação de uma época no escrito *O ingênuo* se apresenta como uma referência filosófica importante, desde que se leve em consideração dois princípios de Voltaire: a “sátira”⁴ e a “ironia”⁵. Em primeiro lugar, enfatiza-se que a metodologia de Voltaire no romance filosófico é a de expor características do pensamento da sociedade que se contrapõem ao pensar e fazer filosófico. Desse modo, podemos afirmar que há uma perspectiva filosófica da natureza e da vida exposta no romance de Voltaire. No sentido de que a obra aponta para um determinado “modo de ser” de Voltaire.

O filósofo empreende uma análise, de certo modo, “histórico-filosófica” na obra *O ingênuo*. Conforme a apresentação do romancista francês André Maurois (1975, p. 23), no escrito *O pensamento vivo de Voltaire*, se entende que Voltaire

é um historiador, e o maior de seu século, sem dúvida. Escreveu não somente a história de Luís XIV e a de Carlos XII, mas foi um dos primeiros a tentar escrever uma história universal, com o seu Ensaio sobre os costumes.

Há, por exemplo, uma análise acerca da constituição dos saberes do homem na modernidade. Qual o caminho hermenêutico relevante para a apreensão do saber? De certa forma, essa é uma das perguntas que pode irromper a partir do romance. Em segundo lugar, destacamos que Voltaire examina os conceitos de “moral”, “conhecimento”, “sociedade”, “costumes” e “poder” com base na sociedade descrita em sua obra. Isto é expresso nos questionamentos constantes do personagem “Ingênuo” e do seu encontro decisivo com a “alta sociedade” da época. Além disso, a obra também expressa em certa medida uma análise da compreensão da verdade naquela sociedade, da constituição dos “juízos de valor” e do desenvolvimento da racionalidade.

Em face disso, o personagem “Ingênuo” representa o progresso da razão, do conhecimento ou da verdade, e, sobretudo, a instauração do pensamento filosófico. A trajetória do “Ingênuo” revela um objetivo peculiar do autor. Voltaire

⁴Sátira, emprego literário que ridiculariza um determinado tema.

⁵Uma forma de expressão literária que destaca o contrário daquilo que se pensa. Na literatura, o emprego da ironia é provocativo na tessitura do texto convocando o interlocutor da mensagem à uma reação.

consagra num só personagem: ciência e saber filosófico, enquanto pilares de uma sociedade esclarecida. O irônico desta representação é que a construção do conhecimento científico e filosófico se daria num personagem ingênuo, como o próprio nome diz, e, além disso, selvagem, um tipo humano diverso da civilização daquela época.

A temática filosófica de Voltaire denota um método de investigação do saber e do pensar filosófico acerca das questões fundamentais que norteiam o ser humano. A obra se desenvolve em torno de críticas e reflexões a respeito de temáticas como ciência, verdade, razão e modernidade. Diante disso, segundo o pensamento de Voltaire, a filosofia instauraria o caminho hermenêutico para se alcançar a verdade, a razão e, inclusive, o conhecimento científico. Pois, sem o pensamento filosófico o saber da ciência não seria possível.

O personagem “Ingênuo” representa também uma crítica ao consequente desaparecimento da dimensão crítica da atividade filosófica e a tarefa da criação do novo. O “Ingênuo” é a irrupção do pensar filosófico enquanto tarefa do pensamento. A filosofia se desenvolve no personagem, ao longo do texto, como uma tarefa. Além disso, o personagem também representa a valorização da literatura, da poesia, dos saberes científicos e da linguagem filosófica. O “Ingênuo” enquanto selvagem é apresentado no romance como “culturalmente avançado” nas artes, no saber, na língua, nos diálogos entre os povos, no conhecimento de uma lei pura, na compreensão da justiça, do juízo e do direito. Eis mais um aspecto irônico de Voltaire: “Ingênuo”, embora não conhecedor de convenções sociais e não conhecedor da Bíblia, é o ser humano verdadeiramente civilizado.

“Ingênuo” como um pensador filosófico representa uma transgressão do pensamento dogmático. Assim, “Ingênuo” representa a abertura dialógica e a abertura do pensamento para a filosofia. É o personagem que retorna aos saberes, os questiona e propõe novos debates sobre temas fundamentais que dizem respeito ao homem de um modo geral.

Nessa perspectiva, é importante questionarmos: qual o sentido literário da obra *O ingênuo*? Em Voltaire os fundamentos da filosofia e da literatura estão em constante diálogo enquanto viés hermenêutico relevante para o desenvolvimento do pensar filosófico. É importante enfatizarmos que o pensar filosófico é apresentado por Voltaire num discurso do romance.

Vale ressaltar que a filosofia em Voltaire está relacionada à história e aos fundamentos literários. As formas literárias são fonte de expressão filosófica para o autor. Nessa perspectiva, a forma literária da obra expressa, até certo ponto, o romance de narrativa de aventuras de um herói e angustiante personagem: o “Ingênuo”. Segundo o filósofo Franklin de Matos em seu artigo “*O Ingênuo*” e *as aventuras da formação* (MATOS, 1994, p. 10): “Voltaire começa a parodiar um romance de aventuras e, mal esboçada a paródia, interrompe-a”. Entende o filósofo que a paródia é interrompida por Voltaire, transformando a obra num romance de formação, que é a antítese do romance de aventuras. Há uma dualidade presente no conto, dividindo o conto em duas partes. Franklin de Matos (1994, p. 10) indica tal dualidade na seguinte afirmação: “‘O Ingênuo’ oscila do riso às lágrimas”.

A primeira parte do conto é caracterizada pela sátira por excelência, e se passa no cenário da Bretanha, narrando a chegada do “Ingênuo ou hurão” até a sua partida para a Corte. Já a segunda parte evidencia o aspecto patético do conto, segundo Franklin de Matos (1994, p. 10), narrando o cenário de Paris e Versailles, quando da chegada do “Ingênuo” na Corte até o seu engajamento enquanto oficial. Ainda, segundo Matos (1994, p. 10), este aspecto patético do conto se dá, especialmente, devido o tema da “inocência punida”, concretizada no protagonista “Ingênuo”, que é embastilhado, e na de Mlle. de Saint-Yves, cuja virtude acaba por ser sacrificada. O romance filosófico *O Ingênuo* é, portanto, um romance de formação, especialmente, porque a natureza do herói “Ingênuo” é uma “unidade dinâmica”, onde o “tempo se introduz no interior do homem, impregnando-lhe toda a imagem, o que modifica a significação substancial de seu destino e de sua vida”, conforme enfatiza Franklin de Matos (1994, p. 10).

A pesquisa de Franklin de Matos (1994, p. 10) é fundamental para compreendermos a singularidade do romance filosófico *O Ingênuo*. Assim, tal romance filosófico não pode ser considerado em sua essência e totalidade como um romance de aventuras, especialmente, porque o caráter do herói “Ingênuo” não é imóvel e sem devir tal como se mostra na “unidade estática” da narrativa do romance de aventuras.

Nessa perspectiva, também podemos considerar que Voltaire apresenta no escrito *O ingênuo* um romance indianista, característica marcante de muitos

romances do século XVIII na França. O romance indianista inaugura, especialmente, a busca por um herói nacional. Alguns elementos do “Ingênuo” se revelam fundamentais para que ele seja tratado como inovador naquela sociedade e como um novo perfil de existência. Assim, podemos perceber um novo estilo literário em Voltaire, a presença deste novo estilo literário acompanha uma perspectiva iluminista de pensamento que considera a boa crítica em face da realidade. Nesse sentido, o romance *O ingênuo* também pode ser compreendido como um romance de cunho iluminista.

Os elementos que chamam a atenção no Voltaire – e que aqui nos interessam – são os seguintes: ponto de vista do protagonista; alternância de vícios e virtudes; metamorfose do protagonista; sátira social e pluralidade de leituras. Destacamos que a criação literária de Voltaire se demonstra tanto como a irrupção de um estilo literário novo quanto aporte de pensamento político, filosófico e social do autor.

Voltaire narra na primeira parte do conto, conforme mencionamos anteriormente, a história de aventuras do “Ingênuo” e na segunda parte do conto destaca, especialmente, os sofrimentos do “Ingênuo” e seu espírito crítico. O narrador é igualmente atuante na construção do discurso romanesco⁶, no sentido de que expressa as ações dos personagens com esmero e profundidade, ressaltando a diversidade das vozes e as peculiaridades dos sujeitos. Os detalhes dos personagens narrados evidenciam as suas personalidades que fazem com que o discurso do romance se torne mais enriquecedor. Reconhecemos em Voltaire um espírito inovador, pois toda a construção do romance filosófico denota a relevância do caráter de filósofo e de viajante do personagem “Ingênuo”. Com isso, vemos que os diálogos desenvolvidos em torno do protagonista e sobre ele, evidenciam não apenas uma perspectiva de aventura do romance, mas, sobretudo, o caráter de questionamento filosófico da obra e a dimensão da filosofia para Voltaire.

No escrito *O ingênuo* é exposto ao leitor um protagonista em toda a sua dimensão e profundidade que pensa sobre os fundamentos da existência e é atuante no cenário do romance enquanto um personagem que se revela em cada passo dos acontecimentos do romance. Há o desenvolvimento de uma crítica social mediante eventos cômicos. O personagem “Ingênuo” vivencia os seus sofrimentos não de maneira cômica, mas, ao leitor a presença desse aspecto cômico

⁶Discurso presente na linguagem do gênero literário romance ou gênero romanesco.

é evidenciada na construção artística de Voltaire. Ressaltamos, nesse sentido, a presença de todo um jogo literário que apresenta a passagem do cômico para o trágico, e vice-versa. Na tessitura do escrito há uma sucessão de eventos que denotam alegrias, surpresas, desgraças, movimentando o discurso romanesco ao decorrer da narrativa.

Vale ressaltar que no romance, os costumes dos povos, as diferenças religiosas e as discussões políticas também representam o caráter de sátira de Voltaire. A intolerância religiosa da igreja, o fanatismo religioso, o comportamento dos membros da igreja e a ordem política são motivos de sátira para o filósofo. Nesse sentido, o romance filosófico de Voltaire não representa apenas uma sátira social, mas também uma sátira de cunho filosófico.

Outro ponto interessante a se destacar é que as imagens da linguagem apresentadas na obra de Voltaire denotam o aspecto de polifonia do romance filosófico e a natureza do discurso na estrutura e composição literária. A estética da criação literária do romance filosófico apresenta o aspecto de “polissemia da criação verbal”, ou seja, há o surgimento de mais de um significado autoral e literário na criação do romance, seja ele de cunho filosófico, moral, metafísico, político, social e existencial.

Nesse sentido, a composição literária do romance filosófico é polissêmica, pois, aponta para além das intenções e perspectivas do autor. Não é apenas um mero reflexo de experiências e compreensões filosóficas de Voltaire, mas, o romance em si alcança um *status* de autonomia da criação literária revelando as próprias características dos personagens, do universo do romance e se direcionando aos destinatários de cada época para qual o romance se destina.

Desse modo, o romance filosófico é polissêmico por possuir mais de um significado, por poder conter em si perspectivas filosóficas do autor, o caminho existencial do protagonista e intenções dos personagens. Fazendo o leitor, independente da sua época, refletir sobre temáticas passadas, presentes e futuras, sobre a existência humana, angústias, sofrimentos, estrutura social, pensamento, etc. Assim sendo, a criação literária do romance é autônoma, tem o seu próprio ser, destaca a sua verdade, não se prendendo à contextos sociais. Por isso, nessa perspectiva, há uma unidade na estrutura literária do romance filosófico independente de tempos verbais.

Com base nisso, procuraremos ao longo do texto ressaltar algumas características do estudo do discurso do romance filosófico a partir da singularidade do pensamento de Mikhail Bakhtin. Consideramos a importância da análise dialógica do discurso exposta por Bakhtin para refletirmos sobre o romance filosófico *O ingênuo*. Isso expressa a perspectiva hermenêutica de diálogo⁷ presente nesta pesquisa, a fim de possibilitar alguns diálogos com determinados pensadores considerados relevantes para a compreensão da interface filosofia e literatura.

É importante destacarmos que a criação literária da obra *O ingênuo* ressalta a composição do discurso do romance dentro da estrutura literária como linguagem em movimento. As especificidades das falas dos personagens no escrito, o mundo de cada personagem, o contexto de relações em que eles estão inseridos, além do contexto do mundo físico da obra, ressaltam o desenvolvimento da linguagem e a singularidade do discurso dos personagens. A obra literária, em especial, o romance filosófico, possui essa característica primordial de dinamicidade entre personagens e autor que revela toda a profundidade do discurso.

É importante destacarmos, nesse momento, alguns aspectos do sentido do “discurso”, segundo Bakhtin. Especialmente, em sua obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, podemos notar pontos importantes da natureza do discurso. Afirma Bakhtin (2005, p. 181): “temos em vista o discurso, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto da lingüística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso”. Desse modo, o discurso se caracteriza como a dimensão viva, dialogal e social da obra de arte literária, presente também na linguagem do discurso romanesco.

Nesse contexto, vale ressaltar que, um conjunto de sujeitos que não são em si o autor, a intencionalidade das falas, a apresentação das temáticas, o cenário do escrito, as paisagens, a contagem do tempo e a dimensão do espaço denota todo o universo da obra em diálogo com o universo do autor e também do leitor. Um leitor não descuidado do escrito *O ingênuo* poderá identificar na obra as

⁷Para refletirmos sobre a interface “Filosofia” e “Literatura” no romance filosófico “O Ingênuo” de Voltaire, é importante seguirmos um caminho interpretativo dialogal (denominamos de hermenêutica de diálogo tal caminho interpretativo), que considera o diálogo presente entre filosofia e literatura na estrutura da obra de arte literária do romance filosófico.

idiosincrasias de Voltaire, suas perspectivas filosóficas, e procurará compreender algumas de suas experiências que possivelmente influenciaram na construção da narrativa do romance. Respectivamente, o estudioso do romance reconhecerá as dimensões do escrito no que tange à dinâmica do discurso dos personagens e da narrativa, e do discurso que irrompe no próprio cenário de paisagem e mundo físico da obra.

A composição do universo da obra pode não conter com precisão a localização histórica e temporal em correspondência exata com a realidade, no entanto, há um propósito literário, autoral e artístico por trás da ficção que está presente no romance filosófico. Daí a importância de se compreender a presença da heterogeneidade⁸, uma das características fundamentais do romance, seja através dos personagens, do protagonista do romance, da linguagem da obra literária ou da narrativa do autor, se destacando em *O Ingênuo* a presença da dualidade e do paradoxo enquanto essência deste romance.

Pensando sobre a natureza do romance filosófico, entendemos que há uma complexidade no romance filosófico constituída por relações sociais, ideológicas, culturais, políticas e filosóficas que extrapolam a época do escrito e vão repercutir no tempo presente. Isso evidencia, sobremaneira, a atualidade do romance filosófico, caracterizando também a natureza da tessitura literária do romance, a saber: a dialogicidade.

Há na linguagem do romance filosófico a presença da dialogicidade que é inerente à própria constituição da linguagem da obra literária. Os personagens “dialogam” mesmo quando estão em silêncio na narrativa, pois, seus comportamentos, atitudes, sua localização no tempo e espaço, e as ações em si denotam suas angústias, sofrimentos, suas personalidades, assim como, a intencionalidade do autor na construção da obra. Isso também é possível através da imaginação do leitor para compreender as características do propósito da obra, mesmo quando os personagens se encontram em silêncio.

Nessa perspectiva, segundo Bento Prado (2008, p. 233):

[...] o prestígio do imaginário, investido na vida camponesa, permite

⁸Constituído de caracteres diversos. Um dos marcos da heterogeneidade é a presença dos outros.

ao leitor solitário imaginar sua própria vida e aceder assim à adequação máxima entre desejo e poder: bondade e virtude tornam-se para ele uma atmosfera tão imediata quanto o ar que respira, sem esforço, trabalho e reflexão.

A imaginação é um caminho hermenêutico que emerge da própria obra de romance filosófico e se apresenta no leitor mediante a identificação deste com a composição literária do escrito. Não somente à um leitor solitário, mas devido, a própria dinâmica discursiva, polissêmica e dialógica da obra de arte, a linguagem do romance filosófico atinge qualquer leitor. Assim sendo, vale mencionar o comentário de Benedito Nunes (1999, p. 28): “para Voltaire, [...] a imaginação era uma espécie de entusiasmo, que deveria intervir na hora certa, isto é, não no momento da concepção, mas da execução da obra”.

A dialogicidade do romance filosófico também se expressa na polifonia ou vozes, ou seja, há várias vozes intercaladas no discurso da obra. Sua importância denota ainda a conjuntura dinâmica do romance. Nesse sentido, Voltaire recorre à comportamentos da época, a vida da sociedade, a perspectiva social dos personagens, a personalidade dos sujeitos, a religiosidade e o poder para expressar toda a dimensão do romance *O ingênuo*.

O romance é constituído também de articulação e polêmica sobre temáticas sociais presentes no discurso da obra. As falas dos personagens expressam as suas proveniências sociais, seus *status*, suas cosmovisões e a diversidade de grupos sociais na obra, ressaltando toda a estrutura literária e arquitetura das vozes dos personagens como representação das perspectivas filosóficas e críticas sociais de Voltaire. A imponência das vozes, as formas de se conduzirem os personagens no tempo e espaço do universo da obra, os momentos de silêncio dos personagens, todo o itinerário de diálogo dos sujeitos e o caráter dos discursos ressaltam, sobretudo, a natureza filosófica do romance. O modo como as diferentes vozes se estruturam no discurso romanescos apresenta, assim, a dinâmica da linguagem e a sua complexidade.

No escrito *O ingênuo* nos chama a atenção também a evocação do protagonista do romance como um modelo de existência, enquanto a irrupção de pensar filosófico e também como imagem de diálogo. O que se desvela nessa obra é

um “Ingênuo” que é um filósofo. A obra convoca também para a reflexão das distinções sociais, a forma de apreensão do conhecimento, o valor dado ao conhecimento, a descoberta, a curiosidade, o paradoxo da existência e a resistência do “Ingênuo” em face da intolerância religiosa, imposição de costumes, preceitos éticos e morais.

Tendo em consideração as características do romance filosófico, em *Questões de literatura e de estética* de Bakhtin, verificamos a análise do discurso no romance a partir da concepção do discurso literário. É importante ressaltarmos que a forma e o conteúdo estão unidos no discurso. Há uma unidade primordial entre a forma e o conteúdo no discurso romanesco. Desse modo, vemos a fundamental relação da filosofia e literatura no discurso do romance. Assim, a arquitetura das vozes dos personagens, o desenvolvimento dos diálogos, a construção do espaço e tempo e as paisagens se encontram em unidade de sentido e correspondência no romance.

Outro ponto interessante é a estilística do gênero que apresenta uma autêntica abordagem filosófica de Voltaire, ressaltando os grandes destinos anônimos do discurso literário, além das tendências e características individuais dos personagens. Nessa perspectiva, o discurso em sua natureza pode ser compreendido como um fenômeno social. Todas as características da existência do discurso, em especial, o discurso romanesco, são sociais. Com base nisso, não ignoramos a vida social do discurso que existe para além da criação do escritor, pois, o fenômeno social é um caráter inerente da vida do discurso.

A partir de uma consideração do pensamento filosófico de Bakhtin, destacamos a originalidade estilística (artisticamente prosaica) do discurso do romance. O discurso romanesco enquanto fenômeno social coloca em relevo a língua na estrutura dialógica do romance, a expressividade dos personagens, a imagem do universo da obra e a “força” do discurso. Com base nisso, podemos perguntar: qual a essência do discurso do romance? É necessário considerarmos a importância literária do discurso e também a sua dinâmica. A essência do discurso romanesco seria a unidade verbal e harmônica de toda a obra literária⁹.

No que concerne à linguagem inerente do discurso, enfatizamos que a lin-

⁹Bakhtin (2002, p. 73) destaca que somente “a partir da década de 20, o discurso romanesco em prosa começou a conquistar sua relevância na estilística”. Cf. BAKHTIN, M. M. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002. p. 73.

guagem do romancista possui grande importância na composição do discurso romanesco. Nesse sentido, é relevante tomar o romance em sua totalidade e considerá-lo sob uma perspectiva de unidade. A partir disso se reconhecerá o romance enquanto um fenômeno pluriestilístico, plurilíngüe e plurivocal. Isso ressalta a heterogeneidade do discurso romanesco mediante a diversidade de planos linguísticos presentes no escrito e que se encontram submissos às regras estilísticas diferentes.

Para Bakhtin (2002, p. 73) isso constitui a originalidade estilística do gênero romanesco, nesse sentido assinala:

Estas unidades estilísticas heterogêneas, ao penetrarem no romance, unem-se a ele num sistema literário harmonioso, submetendo-se a unidade estilística superior do conjunto, conjunto este que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ele. A originalidade estilística do gênero romanesco está justamente na combinação destas unidades subordinadas, mas relativamente independentes (por vezes até mesmo plurilíngües) na unidade superior do “todo” [...].

A polissemia¹⁰ do romance também se apresenta na estrutura do seu estilo. Dessa forma, o estilo do romance é uma concatenação de estilos. A linguagem do romance representa, nesse sentido, um sistema de “línguas” harmônico. Dessa maneira, os elementos que compõem a linguagem do romance são marcados por uma unidade estilística. Assim, o discurso estilisticamente individualizado do personagem, por exemplo, está diretamente relacionado ao todo da linguagem do romance. Segundo Bakhtin (2002, p. 74), “o romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais”.

É por causa desse plurilíngüismo¹¹ social e do desenvolvimento no romance de vozes diferentes que o discurso romanesco harmoniza todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. Nessa perspectiva,

¹⁰Se refere a dimensão do discurso do romance, indicando seus muitos significados ou sentidos.

¹¹Se refere à várias línguas e toda a variedade linguística.

a singularidade fundamental da estilística romanesca é o discurso, que podemos compreender também no sentido de movimento da linguagem do romance que passa através de línguas e diálogos. No caso do romance filosófico há um diálogo com gêneros retóricos vivos, por exemplo, a filosofia; a moral. Nessa profunda inter-relação mútua o discurso do romance mantém o seu caráter original irreduzível aos elementos extraliterários da prosa.

Dessa maneira, vale ressaltar que a singularidade do romance enquanto um gênero literário é a sua possibilidade de abertura discursiva para além da estrutura literária. Sobre isso enfatiza Bakhtin (2002, p. 85),

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem (em todos os graus e de diversas maneiras) criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua peculiar *artisticidade em prosa* que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance.

A estética do discurso do romance filosófico se demonstra na sua característica primordial de *artisticidade em prosa romanesca*¹². No processo dialógico do discurso romanesco, a *artisticidade em prosa* desvela a dinâmica do discurso, porque é a partir dela que o discurso literário do romance se constitui em abertura artística. Para Bakhtin (2002, p. 88), o objeto do discurso:

é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para a sua voz, fora do qual são imperceptíveis, “não ressoam” os seus matices de prosa artística. O artista-prosador edifica este multidiscurso social em volta do objeto até a conclusão da imagem, impregnada pela plenitude das ressonâncias dialógicas, artisticamente calculadas em todas as vozes, e entonações essenciais desse plurilingüismo. [...] A orientação dialógica é naturalmente um fenômeno próprio a todo

¹²Consideramos, segundo o pensamento de Bakhtin, que este termo indica o caráter artístico da obra de arte literária do romance. Nessa dimensão artística da prosa do romance, o discurso apresenta um aspecto singular, demonstrando uma interação viva e dialogal na narrativa e na relação autor, leitor e obra no seu contexto histórico-social.

o discurso. Trata-se da orientação natural de qualquer discurso vivo. Em todos os seus caminhos até o objeto, em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa.

Nessa perspectiva, o discurso romanesco surge também no diálogo como a sua réplica viva, constitui-se na mútua-orientação dialógica do discurso de outrem presente no interior do objeto. A compreensão que o discurso romanesco tem de seu objeto é também dialógica. Desse modo, a dialogicidade presente no discurso se desvela na orientação do discurso para a resposta. Sobre isso, conforme Bakhtin (2002 p. 89):

Todas as formas retóricas e monológicas, por sua construção composicional, estão ajustadas no ouvinte e na sua resposta. A resposta compreensível é a força essencial que participa da formação do discurso e, principalmente, da compreensão ativa, percebendo o discurso como oposição ou reforço e enriquecendo-o.

Nesse contexto, uma das características fundamentais da abertura do discurso é a presença da polifonia. As figuras humanas representadas nos personagens demonstram a irrupção da polifonia no discurso, bem como a multiplicidade de línguas diferentes. Isto caracteriza o teor e a força dos personagens, em especial, do protagonista do romance para onde o conjunto de vozes dos sujeitos da narrativa acabam se direcionando.

Pensando a partir da teoria dialógica do discurso de Bakhtin, vale ressaltar que o discurso ganha vida na tessitura do texto, na fala dos personagens e na imaginação do leitor. Isso também representa a vida da criação verbal e linguística do texto, e, sobretudo, o movimento da linguagem do romance. Em cada personagem há um mundo de linguagem, uma peculiaridade da “língua”, noutras palavras, o irromper do discurso em abertura dialógica. O romance reúne, assim, numa unidade verbal todos esses mundos e línguas num universo dialógico. Reúne os diversos elementos literários, mas, os permite estar em constante abertura. Por isso, os elementos extraliterários são igualmente importantes, tais

como a característica de um leitor, se é um leitor solitário ou não, e, também, a imaginação é um viés importante para a compreensão de um romance.

2. O mundo do “Ingênuo”

A obra *O ingênuo* narra as características principais das relações da sociedade de corte, empreendendo uma crítica social à máquina burocrática do Estado e ao abuso de poder de grupos sociais dominantes. Denuncia a partir da figura do “Ingênuo” a forte corrupção da igreja, do Estado e da sociedade num mundo de aparências e de convenções sociais. O romance também se contrapõe a prevalência da moral e costumes sociais que privam as liberdades e individualidades do ser humano.

Ao longo da narrativa verifica-se a centralidade do papel da religião na sociedade, tendo grande importância nas tomadas de decisões das pessoas e no controle do exercício das vontades. Voltaire destaca que há um forte jogo de poder entre o Estado, igreja e sociedade, onde as pessoas são apenas peças que são controladas ao bel prazer das classes dominantes. Em face disso, Voltaire critica toda a estrutura social e a ausência de pensamento filosófico enfatizada na maioria dos personagens. Nesse sentido, os personagens daquela sociedade são a representação da sociedade que não pensa, mas que apenas aceita de prontidão as convenções sociais.

É importante ressaltar que Voltaire desvela a própria natureza do romance filosófico na sua criação literária. A partir de uma leitura de *O ingênuo* podemos evidenciar as características do estilo literário do autor. Nesse sentido, conforme o pensador Starobinski, há no escrito *O ingênuo* do filósofo Voltaire a “quintessência de seu espírito – o estado final de sua filosofia” (STAROBINSKI, 2000, p. 142). Contrapondo a ideia de que o selvagem¹³ era primitivo e não desenvolvia a razão, o personagem “Ingênuo” de Voltaire é a irrupção do pensamento filosófico;

¹³O pensador Sérgio Milliet na introdução ao escrito *O ingênuo*, destaca o seguinte: “o interesse deste romance, está em consistir ele numa exposição crítica da tese de J. J. Rousseau sobre o homem natural. O princípio é bem característico da filosofia do genebrino: o ingênuo é honesto, franco, espanta-se com nossas ridículas convenções, mas a conclusão se revela contrária a ideia da volta à natureza”. Cf. MILLIET, S. Introdução. In: VOLTAIRE. Contos. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 299.

é também o enaltecimento da filosofia como salvação da humanidade. A filosofia é enaltecida como caminho viável para a apreensão do conhecimento e para um novo “modo de ser”.

Nesse sentido, vemos que as perspectivas do autor são detalhadas nos debates entre o “Ingênuo” e os demais personagens. No decorrer da narrativa, Voltaire evidencia a importância da experiência como método de conhecimento científico e também filosófico. Assim, a religião seria um caminho de alienação do conhecimento e de distanciamento do pensar filosófico. A presença do “Ingênuo” na Bastilha representa o encontro decisivo entre o personagem central e o monge jansenista Gordon, que passam a compartilhar a mesma cela. Encarcerado “Ingênuo” passa os seus dias adquirindo mais conhecimento e muitos debates acerca do conhecimento científico e filosófico são desenvolvidos.

Na construção da narrativa, toda a linguagem do romance filosófico é desenvolvida em torno da dinâmica do estilo literário de Voltaire. A função da linguagem no escrito é comunicar ao leitor o próprio crescimento dos personagens e as trajetórias no discurso romanescos, a posição social e o pensar dos falantes, assim como, a importância do conhecimento filosófico. Nenhum personagem, embora, possa ser um intolerante religioso, um alienado do pensamento filosófico, ou um amante da filosofia e dos saberes, é privado de desenvolvimento na narrativa. Eles se inter-relacionam sob a perspectiva de interação social, construindo e desconstruindo conceitos que são importantes para o pensamento filosófico. As formas que caracterizam as falas dos personagens representam a profundidade do discurso do romance filosófico.

Há o desenvolvimento de diálogo de diversas vozes sociais que expressam o poder e a submissão de sujeitos, o jogo de poder entre a igreja, Estado, sociedade e a necessidade apresentada pelo autor da instauração de um novo pensamento filosófico. Nessa perspectiva, a estrutura dialógica do romance ressalta o aspecto pluridiscursivo da obra. Outro aspecto importante a se ressaltar, é a presença de um retrato social complexo presente no romance. Considerando o plurilinguismo social, a multiplicidade das linguagens do mundo dos personagens, do autor, do leitor, a consciência da sociedade, verifica-se toda a estrutura de unidade verbal do tema do discurso romanescos. Todos os elementos literários e extraliterários mantêm uma unidade no interior do discurso do romance, seja como imagem do

personagem, do narrador ou do autor, na multiplicidade das linguagens.

Nesse sentido, o romancista Voltaire não conhece uma linguagem única na criação literária do romance filosófico. Mas podemos afirmar que a apropriação da linguagem é dinâmica. Há uma dimensão da linguagem no romance que se expressa em linguagens diversas ao longo do discurso. Desse modo, podemos afirmar, a partir do pensamento de Bakhtin, que a linguagem do romance está diretamente relacionada ao plurilingüismo. O discurso romanesco não pode esquecer as línguas múltiplas que penetram no enredo. Com base nisso, observamos que o plurilingüismo se apresenta materialmente na fala dos personagens e também se mostra como fundamento do diálogo no romance.

Nessa perspectiva, afirma Bakhtin (2002, p. 134): “uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala”. O romance para existir necessita de falantes que desenvolvam a profundidade da linguagem e do discurso romanesco. Bakhtin confere grande relevância à fala da pessoa no romance. O diálogo dos falantes no discurso romanesco representa o mais importante princípio estético deste gênero de obra literária. Dessa forma, o que constitui a originalidade estilística do gênero romanesco: “é o homem que fala e sua palavra” (BAKHTIN, 2002, p. 135).

No romance filosófico, o discurso do sujeito falante é, fundamentalmente, uma representação artística. A pessoa que fala no discurso é também a representação do fenômeno social. Enquanto essencialmente social, o discurso do sujeito que fala é uma linguagem social. Nessa perspectiva, o personagem “Ingênuo”, em especial, pode ser considerado em certa medida um ideólogo e as suas palavras como sendo um ideograma¹⁴. Isso é característico, segundo Bakhtin, de todos os sujeitos que falam no romance. Assim, o “Ingênuo” demonstra a sua cosmovisão a partir de sua linguagem particular no romance. Com base nisso, ele representa o seu ponto de vista particular sobre o mundo que é constituído de uma significação social.

Como um ideograma, o discurso dos personagens se tornam objetos de

¹⁴“Todo produto ideológico (ideograma) é parte da realidade social e material que rodeia o homem, é momento de seu horizonte ideológico materializado”. Cf. *Obra* apresentada em 1928. BAJTÍN, M; *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Ed. Alianza Editorial, 1994. p. 48.

representação no romance, constituindo, sobretudo, um significado social. Desse modo, no romance filosófico se representa um sujeito falante que é também o ideólogo do esteticismo, que revela as suas vicissitudes e pensamento sobre a totalidade da vida, sobre o belo, a natureza, as leis, a ordem, o caos, etc. Assim é o retrato do personagem “Ingênuo” de Voltaire. A partir do pensamento de Bakhtin, podemos afirmar que até mesmo Voltaire, enquanto um esteta que cria o romance, converte-se num ideólogo que confere ênfase e que experimenta as suas concepções ideológicas, tornando-se também um apologista e um polemista.

Nesse contexto, a originalidade do romance filosófico está presente na pessoa que fala e no seu discurso. A ação e o comportamento dos personagens no romance são fundamentais para a manifestação e experimentação de suas posições ideológicas, bem como de suas palavras. Como vimos, o romance filosófico apresenta muitas perspectivas, e o herói, no caso, o “Ingênuo” pode agir em sua perspectiva particular, quando, por exemplo, ele pretende resgatar St. Yves do convento, incendiar o convento, se for possível, ou até morrer na tentativa de resgatar a sua amada. Assim, podemos destacar o “Ingênuo” como um herói pensante e agente, segundo a perspectiva do pensador Bakhtin.

Tendo isso em consideração, podemos afirmar que a ação do herói “Ingênuo” no romance é sempre enfatizada pela sua ideologia: ele vive e age em seu próprio mundo ideológico, ele tem a sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e discurso. Tudo isso se desvela a partir da análise do discurso do personagem. Conforme Bakhtin (2002, p. 137): “não é possível representar adequadamente o mundo ideológico de outrem, sem lhe dar sua própria ressonância, sem descobrir suas palavras”.

É importante ressaltarmos que em determinados momentos do romance, Voltaire não concede ao “Ingênuo” um discurso direto, mas, passa a narrar as suas ações. Essa atitude permite que se ressoe juntamente com o discurso de Voltaire também o discurso do próprio personagem “Ingênuo”. A linguagem do personagem “Ingênuo”, dos demais personagens e da obra são concretizadas sobre um plano social e histórico mais ou menos objetivado. Através disso se revelam as imagens das pessoas que falam, em representações concretas, sociais e históricas. É característica primordial do romance a imagem da linguagem do personagem. A imagem da linguagem pode se apresentar como imagem de arte

literária, na medida em que se converte em discurso das bocas que falam¹⁵.

No romance se demonstra a natureza das linguagens sociais com a sua lógica interna e a sua necessidade interna atrás de cada enunciado. A imagem revela não apenas a realidade, mas as virtualidades da linguagem dada, seus limites ideais, por assim dizer, seu sentido, sua verdade e sua limitação. Nesse sentido, conforme Bakhtin (2002), podemos relacionar todo o processo literário de criação do modelo da linguagem no romance em três categorias básicas: 1. hibridização, 2. inter-relação dialogizada das linguagens, e 3. diálogos puros.

Essas categorias estão inter-relacionadas no tecido literário único da imagem da linguagem. A hibridização consiste numa mistura de duas linguagens sociais no interior de um único enunciado, a presença de duas consciências linguísticas, separadas por uma época e por uma diferença social das línguas. Em Voltaire este modelo da linguagem representa um híbrido linguístico intencional. Os destinos dos sujeitos que falam no romance estão diretamente relacionados ao elemento sociolinguístico. Assim, o híbrido romanescos é bivocal, duplamente acentuado, como na retórica, e também bilíngue; ele insere no horizonte literário do romance “não apenas duas consciências sociolinguísticas, duas épocas que na verdade não estão inconscientemente misturadas (como no híbrido orgânico), mas se enfrentam conscientemente e lutam sobre o campo do enunciado” (BAKHTIN, 2002, p. 157).

Nesse sentido, o diálogo do romance filosófico está relacionado fundamentalmente ao diálogo das linguagens que ecoam no pano de fundo dialógico do romance. Não se reduz ao diálogo dos personagens, mas carrega em si o aspecto multiforme infinito das características dialógicas e pragmáticas do tema. É um diálogo de forças sociais, um diálogo de tempos na obra literária que apresenta tensões entre os personagens; entre os personagens e o autor, entre o leitor e o autor; e entre o leitor e os personagens. Pois, faz irromper um choque de consciências sócioideológicas.

¹⁵De acordo com Bakhtin: “se o objeto específico do gênero romanescos é a pessoa que fala e seu discurso, o qual aspira a uma significação social e a uma difusão, como uma linguagem especial do plurilingüismo - então o problema central da estilística do romance pode ser formulado como o problema da representação literária da linguagem, o problema da imagem da linguagem”. Cf. BAKHTIN, M. M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 5. ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002. p. 138.

Dessa maneira, ao ler o romance *O ingênuo* estamos descobrindo linguagens e a dimensão do discurso romanesco. Cada sujeito que fala no romance apresenta um argumento. Isso se refere ao desvelamento das linguagens sociais e das ideologias no romance, revelando-as e consagrando-as como fonte de experiências. O discurso do romance deve permitir a experimentação da palavra dos personagens, suas cosmovisões, costumes, mundos, motivos de ações, micromundos sociais, históricos e nacionais, as características dos mundos sócioideológicos de uma época e também a representação das idades e gerações de uma época.

Nesse sentido, o personagem “Ingênuo” enquanto um estrangeiro representa uma perspectiva do romance filosófico que contribui para o embate acerca de consciências e linguagens sociais diferentes, o choque entre línguas diversas, o jogo de sentido no diálogo entre personagens de tempos e espaços diversos, enriquecendo assim o discurso do romance. A temática do estrangeiro pode constituir também um debate fecundo acerca do emblema da verdade. É importante mencionarmos que Voltaire se contrapõe à verdade dogmática ao apresentar o pensamento filosófico do “Ingênuo”.

Nessa perspectiva, pensando sobre a interface filosofia e literatura, vale mencionar que segundo o filósofo Franklin de Matos (2001, p. 196), “[...] a verdade filosófica não se exprime apenas ao tratado rigoroso, mas também ao diálogo, ao romance, ao conto [...]”. Desse modo, como vimos, Voltaire procura apresentar a verdade filosófica em forma de romance na obra *O Ingênuo*. O próprio personagem “Ingênuo” é o arquétipo da construção da verdade filosófica. Ele representa as inquietações do filósofo Voltaire. Também pode ser reconhecido como um dos “personagens em porta-vozes da Ilustração” (MATOS, 2001, p. 172) na vasta obra de Voltaire.

Observamos neste horizonte literário que a obra denota toda a estrutura e o ápice de pensamento de uma época, as características e pormenores de grupos sociais, a noção do indivíduo e a sua inclusão na sociedade. A centralidade do escrito não gira somente em torno de costumes, moral, religião, leis e política, mas, sobretudo, acerca de um tipo ideal de ser humano, no contexto do pensamento de Voltaire.

O “Ingênuo” representaria um modelo de ser humano que considera a existência sob uma perspectiva diversa do pensamento daquela sociedade. As caracte-

rísticas presentes no protagonista são peculiares. Todo o tempo o autor tem o propósito de demonstrar o quanto “Ingênuo”, além de possuir uma nacionalidade diversa, sendo estrangeiro naquela província, é ainda diferente dos demais personagens no pensamento e na ação e, sobretudo, acerca da forma de como pensa a existência. O modo de ser do “Ingênuo” constitui a própria elaboração crítica de Voltaire neste escrito. Desse modo, o “Ingênuo” nada teria de bobo, mas seria em si mesmo a representação máxima de um filósofo que questiona os conceitos, temáticas, crenças, ordens e procura compreender as coisas em sua profundidade.

A obra também tem o propósito de denunciar as convenções sociais. A partir do personagem central, poderia se fazer a pergunta: “qual seria a finalidade das convenções sociais?” O personagem “Ingênuo” desconhecia os costumes e os fundamentos da moral, havia nele uma inocência quanto aos ditames da sociedade. A pureza do “Ingênuo” foi vista com surpresa pelos grupos sociais e rejeitada em parte. O “Ingênuo” não sabia, por exemplo, fazer reverência. Desprovido de cumprimentos formais da sociedade civilizada, não conhecia também de regras de etiqueta. Ao mesmo tempo, o personagem central possuía também qualidades, como viril e bondoso, e falava francês de um modo bastante inteligível.

Pensando ainda sobre a natureza do personagem “Ingênuo”, podemos afirmar que ele apresenta uma verdade filosófica e também existencial. No capítulo dois da obra *A personagem de ficção*, intitulado “A Personagem do Romance”, Antonio Cândido (1976, p. 52), destaca que uma obra literária, sobretudo um romance, só se realiza plenamente quando comunica aos leitores “a impressão da mais lídima verdade existencial”, por meio de um “ser fictício”. Enquanto uma criação da fantasia, o ser fictício dialoga com o ser vivo também presente no personagem, constituindo a própria concretização do modo de ser do personagem. Desse modo, o personagem “Ingênuo”, especialmente, constitui um ser fictício da narrativa do romance, pois, como vimos, tal personagem desvela a verdade filosófica e a verdade existencial em seu modo de ser.

Nesse sentido, segundo Antonio Cândido (1976, p. 57)

a marcha do romance moderno (do século XVIII ao começo do século XX) foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia

das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização. Ao fazer isto, nada mais fez do que desenvolver e explorar uma tendência constante do romance de todos os tempos, acentuada no período mencionado, isto é, tratar as personagens de dois modos principais: 1) como seres íntegros e facilmente delimitáveis, marcados dum vez por todas com certos traços que os caracterizam; 2) como seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas tem certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério. Deste ponto de vista, poderíamos dizer que a revolução sofrida pelo romance no século XVIII consistiu numa passagem do enredo complicado com personagem simples, para o enredo simples (coerente, uno) com personagem complicada.

Voltaire apresenta essa psicologia dos personagens, especialmente, no personagem complexo “Ingênuo”. No capítulo terceiro da obra *O ingênuo*, o hurão, chamado o “Ingênuo”, é, por fim, convertido. Esse momento da narrativa denota, especialmente, o fanatismo religioso daquela sociedade, impondo uma religião ao estrangeiro como exclusivamente verdadeira, respectivamente, ressalta a intolerância religiosa daquela sociedade. Há uma forte aversão à aspectos centrais da cultura do estrangeiro, em especial, à questão da religião. Já que nessa sociedade religião e Estado estavam diretamente relacionados, não aceitar a religião dessa nação era o mesmo que estar contra a nação.

No capítulo quinto do escrito ressalta-se o paralelo entre a convenção social e a vontade. Nesse sentido, o “Ingênuo” é a representação da vontade em toda a sua potência, já St. Yves também representaria as convenções sociais. O casamento para St. Yves só seria realizado com o consentimento geral, em face disso o “Ingênuo” enfatiza a relevância e legitimidade da vontade. Nesse sentido, destaca “Ingênuo”: “que, quando dois estão de acordo, não há necessidade de um terceiro para acomodá-los” (VOLTAIRE, 1972, p. 316). A concepção de compromisso é, então, diferente para ambos os personagens. A narrativa mostrará, por fim, que a força de vontade do “Ingênuo” não foi suficiente para a realização do casamento diante do controle exercido pelas convenções sociais.

O personagem “Ingênuo” é a expressão da autonomia da vontade e da liberdade humana, sobre isso se destaca: “– Não consulto ninguém - alegou ele - quando tenho vontade de comer, de caçar, ou de dormir” (VOLTAIRE, 1972, p. 316). O espírito crítico do “Ingênuo” em face da sociedade francesa e do clero é evidenciado: “todos os dias descubro que fazem aqui uma infinidade de coisas que não estão no seu livro, e que nada fazem de tudo o que ele diz” (VOLTAIRE, 1972, p. 317). O personagem denota, com isso, a hipocrisia da sociedade civilizada, como uma sociedade de aparências, e também representa uma crítica às doutrinas da igreja. Desse modo, como verificamos, ao longo da obra, há debates em torno de questões de costumes e moral. Podemos observar uma ênfase numa “transvaloração dos valores cristãos” a partir do personagem central “Ingênuo”, fundamentada na perspectiva racionalista de Voltaire. Nesse sentido, há o “modo de ser” do “Ingênuo” e a moral do homem civilizado. Assim, Voltaire combate o clero católico, em especial os jesuítas, empregando a ironia para atacar todos que se submetem às normas da igreja e além disso, convocando o leitor para um pensar mais crítico e filosófico.

Considerações Finais

Esta pesquisa procurou apresentar algumas características que consideramos relevantes acerca da natureza do romance filosófico. Elegemos o escrito *O ingênuo* de Voltaire por constituir importantes perspectivas filosóficas e demonstrar a intencionalidade do autor para além do período da criação literária, atingindo diferentes épocas. Observamos o emprego da ironia no romance filosófico de Voltaire como característica peculiar do autor. Consideramos também relevante, ao longo do texto, a perspectiva do perfil do personagem central para a compreensão do romance. Desse modo, verificamos que Voltaire utiliza o modelo de personagem estrangeiro e viajante, enfatizando uma curiosidade intelectual que não deixa de ser filosófica na figura do personagem “Ingênuo”. Consideramos que o escrito é, simultaneamente, um romance de formação e um romance filosófico. Sobretudo, entendemos a importância da interface filosofia e literatura para se compreender a essência da criação literária do romance filosófico.

Referências bibliográficas

- BAJTÍN, M; *El método formal en los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Ed. Alianza Editorial, 1994.
- BAKHTIN, M. M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2005.
- _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5. ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.
- CÂNDIDO, A. A personagem do romance. In: _____. [Et al]. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. p. 51-80.
- MATOS, F. D. *O filósofo e o comediante: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- _____. “O Ingênuo” e as aventuras da formação. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1994, p. 10.
- MILLIET, S. Introdução. In: VOLTAIRE. *Contos*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- PRADO JR., B. *A retórica de Rousseau e outros ensaios*. Organização e apresentação: Franklin de Mattos. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2008.
- STAROBINSKI, J. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Ed. Cia. das Letras, 2001.
- VOLTAIRE. *Contos*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- _____. *O pensamento vivo de Voltaire*. Apresentado por André Maurois. Tradução: Lívio Teixeira. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

A arte e o mal em *Doutor Fausto*: prenúncios dialéticos na obra de Thomas Mann

RODNEY FERREIRA

Faço esta observação com o propósito único de lembrar que também a angústia (não a tristeza melancólica) poderia ser contada entre os afetos *vigorosos*, se está baseada em ideias morais; se, no entanto, está fundada na simpatia e, como tal, é também amável, pertence apenas aos afetos *lânguidos*; com isso, chamo atenção para a disposição de ânimo, que somente no primeiro caso é *sublime*.

KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*

Dentre as personagens de Thomas Mann, certos eventos da existência de Adrian Leverkühn representam as mais explícitas associações com fatos biográficos

de Nietzsche, e ao mesmo tempo é justamente em *Doutor Fausto* que a ideia por trás dessas referências se dinamiza e refina, só reencontrando sua dramaticidade na crise final de demência. A ideia de que falo se define pela concepção thomas-manniana de que o artista criador deve ser oprimido pela doença para sublimar-se espiritualmente, em oposição à vida saudável e prática da burguesia. Melhor dito, o corpo burguês e sua atividade cotidiana devem encontrar um desvio, uma moléstia, para que no afastamento do imediato da vida se possa despertar uma consciência espiritual. Adrian Leverkühn, todavia, é um peculiar divergente disso e, com efeito, um elemento de tensão à ideia – que não deve ser restringida, em sua compreensão, a um aspecto formal, pois se dá sobretudo como uma aspiração imanente do *opus* de Mann em forma e fundamento dialéticos. E dentre as várias remissões dessa aspiração, duas podem ser pinçadas mais concretamente: a tradição burguesa do trabalho e da comunidade, muito associada também ao romantismo surgido da vertente pietista do protestantismo; e ao humanismo, tornado militante no contexto das guerras mundiais. Com efeito, a ideia se estende a um sentido prático-racional de direcionamento da vontade, transcendendo a forma para se tornar fundamento dialético que faz surgir da obra de Mann um movimento de um espírito dialético humanista e artístico em busca de se realizar na história e emancipar a vida humana. Isto é, a forma dialética com que a personagem thomas-manniana tenta se localizar entre o mundo burguês e o mundo artístico, e tudo que há de orbitante a essas noções, busca refletir-se na história como militância humanística do autor e fundamentar-se, assim, como uma perspectiva de formação do homem.

Embora possibilitadas pela postura romântica da radical negação do estático e de uma perspectiva unificada da natureza e do eu, as noções transvalorativas e contrapontísticas que dão forma à obra de Mann vão de encontro à raiz kantiana do próprio romantismo¹. Englobada pela dialética, a forma estética se torna fundamento de uma tarefa. Uma tarefa onde o sujeito deve se sobrepor à natureza e realizar-se segundo uma finalidade – finalidade que, no entanto, é suprassensível, e portanto irrealizável a ponto de exigir um movimento infinito em direção a ela. A dialética entre o mundo artístico e o mundo prático é o catalisador desse

¹Cf. *As raízes do Romantismo*, pp. 111-139. Esta e as demais referências simplificadas constarão completas na bibliografia.

movimento que liga a necessidade iluminista da determinação de uma finalidade humana com uma visão romântica da incomensurabilidade de todos os valores.

A questão, no entanto, é que *Doutor Fausto* guarda algo de obtuso, algo de tão soturno e distinto para o *corpus* thomas-manniano quanto é a fase tardia de Beethoven para seu próprio – associação que não é de todo arbitrária, sobretudo pelo romance ter sido objeto de uma intensa correspondência de Thomas Mann com Theodor Adorno, cujos escritos estéticos perscrutaram o sentido sublime da música tardia do referido compositor.² A base dessa percepção está no fato de que Adrian Leverkühn não é um artista como são os das novelas de Mann e nem um burguês singelo o suficiente para ser aberto a contrapontos, como é Hans Castorp, no romance *A Montanha Mágica*. Seu caráter ascético, frio e determinadamente apático, dão-lhe a idealidade necessária para ser protagonista de um romance publicado em 1947, quando o crepúsculo da *Kultur* chegou a seu ápice, mergulhando os projetos iluminista e humanista na densa escuridão do desencanto; desencanto histórico, pela percepção da atualização destrutiva do ideal científico, e desencanto espiritual, com a total subversão do significado da maioria esclarecida e da *Bildung*.

Adrian nada mais é do que a personificação da necessidade de uma reconstituição desse ocaso da cultura, resultando numa biografia que se faz miríade de seus emblemas: personificação, prenúncio, paródia, consciência e lamento. Só ao sê-lo é que podemos colocar pergunta de se após o pacto com o *Führer*, pôde-se salvar aquilo que na alma da Alemanha sustentava a dialética de sua obra e a aspiração que dela emanava, bem como de que modo Leverkühn e seu destino puderam guardar as respostas e os prenúncios de Mann para a relação do artista e da arte com a essência burguesa corrompida.

Traços étnicos e psicológicos, nomes, imagens e locais da infância, arquétipos culturais... A circunscrita vida burguesa de tipos loiros e de nomes irônicos, como Hans Hansen, intensificava a heterogeneidade de um Tonio Kröger, cujo nascimento e vida burguesas no Norte não puderam subsumir seu *vornome* latino, seus cabelos escuros, sua mãe Consuelo, sua alma afogueada pelo sangue artístico do Sul. Mann introjeta em suas personagens percepções e apercepções, isto é, dados sensíveis e dados de auto-consciência, que fazem com que mesmo Hans

² Cf. *Correspondence 1943-1955*.

Castorp, típico burguês na casa dos 20 anos, possa, por meio da doença e da estada num sanatório alienado e distante no tempo-espaço, reencontrar a partir de seu corpo de ascendência conservadora um espírito capaz de lidar, e mesmo adotar, as ideias de um humanista do Sul com quem convive.³

Se tem sentido dizer que a burguesia média da primeira metade do século XX se remetia ainda fortemente à tradição, não se pode proferir o mesmo sobre sua atual condição. A verdade é que a oposição entre espírito e vida, doença e saúde, ordem e contingência etc, não considerada apenas pelo que o burguês significa para o artista, mas também do que o artista significa para o burguês, leva-nos a uma consideração premente para Mann, mas cuja transformação se anunciava para nós: a do mau e do bom burguês; a do burguês desviado da prática e dos costumes simples, e do burguês que retém a tradição e sobretudo que obedece à ética do trabalho. A rejeição ao artista, do ponto de vista burguês, não se dá na obra de Mann tanto pelo fruto do espírito, assim como sua aceitação não seria pelo fruto do trabalho, mas sim pelo *modo de vida* do trabalho, o modo de semear. As viagens, o afastamento do regime de profissões, a alienação muitas vezes cultivada, enfim, todas essas figurações de uma mesma prática do *rentismo* são o que, como atividade meramente superficial do artista, caracteriza essencialmente o mau burguês. Não à toa, Tonio Kröger é um escritor que critica o mundo da arte; critica àqueles artistas que não trouxeram para o campo de sua produção a ética burguesa, vivendo do encanto diletante. São artistas inautênticos, que diferentemente dele, não são alienados por características intrínsecas, mas cultivam o afastamento oportunista e vivem de rentismo financeiro e espiritual. Por isso se deve dizer que essa oposição, verdadeira nas obras iniciais de Mann, entre artista e vida se perde junto do *ethos* burguês, dando lugar a uma problemática que reflete essa internalidade decadente e suas consequências tanto para a arte quanto para a vida – e que isso é anunciado em *Doutor Fausto*. Demonstra-se isso não apenas pela terrível constatação do narrador Serenus Zeitblom, ao dizer que para

³Ademais, o leitor ou a leitora sedenta de maiores e melhores ilustrações dessas relações em obras de Mann que não *Doutor Fausto*, poderá consultar, além das próprias obras, os aclamados ensaios de Anatol Rosenfeld – o que acredita-se ser uma boa justificativa para que não nos detenhamos no que não poderia ficar tão melhor. Cf. *Thomas Mann*, de Anatol Rosenfeld, nas referências bibliográficas.

a Alemanha o início da primeira guerra significava uma “cisão histórica profunda, decisiva”, o término da “era do humanismo burguês”. Mas também porque, ao fim e ao cabo, Serenus, como humanista nesse cenário, representa realmente um “papel secundário” diante dos eflúvios de dissolução da burguesia alemã por um elemento mais primordial e diabólico, nostálgico de uma ordem mística em que racionalidade, ainda que elementar, só poderia se manifestar superficialmente: a própria existência de Adrian Leverkühn.⁴

A enxaqueca congênita de Adrian, bem como seu ascetismo e distância da dimensão dos atrativos sensoriais da arte, apesar de ter se tornado um compositor, indicam desde o início da obra um desvio que não tem a ver com o real labor artístico, e sim com a perigosa possibilidade do *fruto* do trabalho burguês ser para ele uma perdição. Um fruto que só poderia brotar da árvore de sua Kaisersachern natal, do interior de seu Éden burguês, e não exatamente de seu interesse pela música, desde o início desprovido de ingenuidade artística e carregado por uma problemática que soprava frieza sobre sua sensibilidade. A demência de Adrian, todavia, é sugerida na obra como consequência menos da enxaqueca e mais de uma sífilis que, assim como Nietzsche, teria contraído de uma prostituta – sua Esmeralda, também uma reminiscência nietzschiana da *Carmen* de Bizet – por quem foi seduzido traumáticamente e que representa seu pacto com a figura diabólica. Essa situação se-nos apresenta como uma verdadeira *paródia* do destino, e não uma aspiração de nível consciente – e por isso é algo que tem menos a ver com a formação artística de Adrian, e mais com sua pureza e austeridade. Todo esse percurso da cefaleia congênita, de um ascetismo inato e conveniente a um rigor tradicionalista, e por fim, da demência engendrada por um choque místico que só poderia ter como fundamento seu próprio caráter burguês, apontam o fim da vida burguesa por sua própria internalidade. Com efeito, é irônico que a absoluta independência social de Adrian seja, na verdade, um efeito individual

⁴Essa percepção se apresentará novamente no ciclo de *José e seus irmãos*, tal como analisa Lukács, ao tratar da representação do Egito como um “reino da morte” em estado de crise social e intelectual, onde “manifesta-se a decomposição nas suas formas menos falseadas: (...) como desencadeamento das paixões bárbaras que se escondem sob a polida superfície deste reino da morte, na esposa de Petrepé. O destino de Eni é, na verdade, interpretado de um ponto de vista puramente pessoal, comovente, mas ele é simultaneamente a imagem individual e humana do surgimento do fascismo.”

de algo que é manifestamente próprio do organismo da *Kultur* alemã, que ao se opor às noções de civilidade e *Civilization*, entregou-se a um isolamento que se fez fator central para a realização das guerras que causaram sua decadência. Tal é o quadro nítido de uma burguesia alemã ao mesmo tempo ensimesmada e imperialista.

Assim como no *Fausto* de Goethe, também para Adrian a figura diabólica representa a revelação de uma consciência decadente e se apresenta como uma possibilidade para que a dor dessa percepção se transforme em fruição (mesmo do sofrimento) e êxito, numa longamente voluptuosa descida até o Inferno. E se Fausto precisou trilhar o caminho do Esclarecimento erudito até ser tomado pela percepção do vazio de significado do domínio das ciências, para só então se tornar objeto de uma aposta entre o Criador e Mefistófeles, Adrian, por sua vez, nasceu sob o signo do gênio; de uma aposta impessoal da criação sobre uma criatura que ainda não sabia ser, mas que teria-de-ser. Sua desilusão, portanto, é um desenrolar de sua própria condição altamente perceptiva, bastando o momento em que se fizesse emergir o que ele já sabia no seu íntimo “espiritualizado por Deus”. Isso, em parte, expressa-se no diálogo em que o *Dicis et non facis* discorre sobre a dissolução da música em um esgotamento formal que apresenta para o século XX a impossibilidade de continuidade da composição musical segundo o tonalismo, e com isso o contexto musical se torna um grande obstáculo para os projetos de Adrian.⁵

Lateralmente, a figura de Kierkegaard, referida no diálogo tanto por Adrian quanto pela figura mefistofélica, projeta a noção da doença mortal. Se também nesta obra permanece a ideia dialética de que a doença é um princípio vital de criação tão ou mais necessário que o corpo, nenhuma doença é para a morte. Todavia, se para Lázaro, e para a virtualidade dos cristãos, isso significa a abdução da alma por Deus, para Adrian significa a submissão ao Diabo, e as coisas se invertem. Assim como aqueles três modos de existência analisados pelo filósofo dinamarquês, a saber, o ético, o estético e o religioso, que, significando modos de existência distintos para um cristão, encontram no pacto fáustico uma convergência. A vida ética do burguês, que Adrian tem por essência, mistura-se ao sensorialismo do esteta, na figura do humor irônico e das imaginárias viagens

⁵Cf. *Composition with twelve tones*.

intergalácticas e submarinas. A vida cristã, por sua vez, salta na fé de uma religião diabólica, onde a angústia presente é transportada para uma intensificação futura, e não para um alívio futuro. Com efeito, a percepção de um *desvio* de Adrian em relação a essa dialética nas obras anteriores de Mann ganha, em termos fenomenológicos, um perfil a mais. O pacto de Adrian consiste em condescender a si mesmo, isto é, condescender à doença que lhe fornecerá a energia criativa que só pode subsistir por um desdobramento de sua própria internalidade. E é o que pergunta retoricamente o Diabo: “Não se encontra, por acaso, a frigidez já preestabelecida em ti, da mesma forma que a enxaqueca paterna da qual nascerão as dores da Pequena Sereia? Queremos que fiques tão frio, que nem sequer as chamas da produção criativa sejam bastante quentes para te aquecerem.”.

Ora, é assim manifestamente pessimista o modo de aparecer da dialética thomas-manniana nessa reconstituição de maturidade, de modo que ao assumir no pacto de Adrian Leverkühn uma analogia do pacto da Alemanha com o nazismo, fica-nos evidente a tese de que toda a apropriação e produção desse regime se deu como um desenvolvimento virológico interno à própria cultura alemã, uma “meningite venérea”, que depois da espiral militar de sangria encoberta e febre exitosa, rumou à danação eterna. A cultura de modo geral entra na relação do bom e do mau-burguês, e assim como a arte, faz ver o verdadeiro foco corruptor como um elemento potencial da própria internalidade do organismo alemão. Daí porque o destino de Nietzsche e dos demais ícones extraculturais referenciados devem ser vistos com uma certa ambiguidade paródica no interior da obra, tanto no sentido de que trata-se de uma emblemática histórica, quanto de que é algo que pertence ao cerne da produção artístico-intelectual de Mann. Isto é, a forma paródica dessa obra é paródica não apenas do destino histórico burguês, mas da própria apropriação e situação desse destino no *opus* do autor, revelando as limitações do que seria sua tarefa dialético-humanista.

Todo esse ímpeto distorcivo, no entanto, apareceu de modo mais esdrúxulo e superficial na apropriação nazista da arte e do mito que gerou a forma paródica por excelência: a *Propaganda* – forma essa que é hoje o principal gênero comunicativo da atual burguesia rentista. Basta perceber que não é absurdo hoje considerar feliz e arguta a utilização, na discussão do valor estético e da atividade artística, de analogias economicistas, como “bolsa de valores literária” e “declaração de contri-

buinte”, para indicar a contingência histórico-valorativa do cânone ocidental e a submissão dos críticos à ética da referência.⁶ Também a noção de formação como um esforço contínuo de aperfeiçoamento da sensibilidade e do engenho que direcionaria o homem a uma atividade criativa livre, cedeu hoje a uma utilitarização das universidades e a uma noção de aperfeiçoamento meramente dietético e superficial. Mas isso é apenas o reiteramento de uma confusão propriamente burguesa, pois já Kant apontava a necessidade de distinguir o que é liberdade entre prático-técnico, a ação prática como um corolário de um conhecimento científico que prescreve à vida; e prático-moral, ser livre como direcionamento da vontade para uma teleologia humanista concebida como um ideal da razão.⁷ E se o estético, para Kant, seria o meio de conciliar os dois domínios, para nós ele aparece, falando dos seus altos territórios, como vítima de um relativismo estéril de qualquer objetividade e de uma produção tão profusa e comprometida que de modo algum poderia, e nem querer, arrogar-se um *thelos* formador.

Também nós, viventes deste século, devemos nos perguntar se a falta de horizontes do mundo neoliberal não significa que a presença gélida de Mefistófeles uma vez mais surge, representando nossas consciências atônitas e angustiadas diante do enfado da abundância. Pronuncia-se a pergunta diabólica, quando no jardim da satisfação ingênua, a árvore do conhecimento é posta como possibilidade: que significa nossas vidas? Vidas que nunca consumiram, informaram-se, deleitaram-se da reprodutibilidade técnica e cibernética tanto quanto agora? E vidas cuja formação espiritual se pautou de tal modo pelo jogo da aparência que se fez dele um consolo apolíneo sem metafísica nem calor, isto é, sem sequer a ilusão do além ou da imanência? Ora, independentemente de tomar como certos estes juízos catastrofistas, ou então considerá-los preguiçosos, devemos a este ponto assentir que o desvio fatal para o mundo burguês não foi a realização de um imperativo da arte sobre a moral, como se desejava em *O Nascimento da Tragédia*, mas sua própria atualização financeirista, imposta também sobre o estético.

Não seria possível que todo senso de verdade adquirido do desencanto com os projetos da *Aufklärung* e da *Kultur*, exposto na obra tanto pelo pano-de-fundo

⁶Cf. Os artigos *A modernidade em ruínas* e *Crítica e intertextualidade*, de Leyla Perrone-Moisés.

⁷Cf. Seções I-V da *Segunda Introdução à Crítica da Faculdade de Julgar*.

de ruínas bélicas do narrador quanto pela pergunta, feita por Adrian, “se toda a aparência, até a mais bela, e justamente a mais bela, não se transformou em nos dias de hoje em *mentira*.”, tenha justificado que nossa sociedade tenha tornado a aparência não um consolo para a “ausência de harmonia de nossas condições sociais”, mas o próprio motor de seu pleno funcionamento? Ora, se o que se vende na propaganda não é exatamente o objeto, mas um certo símbolo de um modo de vida, não importa se entendemos o sujeito como algo unificado em um “eu” ou como meramente ligado por uma série de experiências, pois é como se é visto que importa, e é a isso que se reduz o investimento do sujeito sobre ele mesmo. Se assim for, a arte de nossos dias não está ameaçada pela pecha de *mentira* da aparência diante de uma consciência social mais elevada, e sim por uma sociedade cujo desencanto relativizou e nulificou a discussão do verdadeiro e do falso, do bom e do mau – criou na mera intenção uma ponte ilusória de efetivação, isto é, criou a arte conceitual como o rompimento da última fronteira do elemento ético na aparência, da reminiscência do *ethos* burguês no “trabalho artístico, em prol da aparência”. O que passou a valer foi o *decorum* dos museus e galerias, uma ambientação onde o objeto de arte conceitual ganha a maior parte de seu valor segundo sua adequação. Ali, mesmo um óculos jogado no chão por um adolescente pode despertar o interesse dos visitantes, como de fato ocorreu.⁸ Em uma última formulação, o sentido da arte está ameaçado hoje pelas condições sociais não como realidade, mas como aparência. Dialeticamente considerada, essa situação tira a arte do campo de jogo, e a leva à mais alta seriedade como possibilidade de recuperação objetiva de um sentido da aparência e para a aparência como condição social. Ela deve ser a balsa para os ideais à deriva após o naufrágio precipitado da modernidade pelos canhões da barbárie. Enfim, para uma reconciliação entre a vanguarda e a tradição, entre aparência e a verdade, entre o *conceito* de uma arte que se pensa e a *ideia* de uma arte formadora.

E assim como encontramos em *Doutor Fausto* o prenúncio do domínio do capitalismo financeiro como fruto da dissolução da ética do trabalho – que é também uma ética estética do trabalho em prol da aparência – através “apenas da realização distorcida, oclocrática, aviltada de mentalidades e filosofias, cujo

⁸ Conferir a reportagem da *Folha de São Paulo*: “Óculos deixados no chão de museu nos EUA são confundidos com obra de arte”, publicada em 26 de Maio de 2016.

caráter autêntico cumpre reconhecer e que o cristão, o humanista, constatam, não sem certo susto, nos traços dos nossos grandes homens, nas encarnações mais imponentes da germanidade”, talvez seja possível encontrar também nessa obra a fórmula antitética que acompanhou a realização desse domínio, e que assim supera os próprios limites do que na obra de Mann é apropriação dessa mesma realidade histórica que veio a se corromper. Ora, não seria ela aquela que Zeitblom expressa em sua análise da *Lamentação do Doutor Fausto*, obra-máxima de Adrian, quando diz que “uma lamentação de monstruosas dimensões, tal como esta, é – repito – necessariamente uma peça expressiva, uma obra de expressão. Com isso se torna obra de libertação, assim como a música primitiva, com a qual reata os laços, num salto por cima dos séculos, desejava ser liberdade de se expressar”? Levando em conta o “estômago” cheio de pressentimentos catastrofistas neste ensaio zeitblomiano, não poderíamos deixar de pensar que também é por um tom elegíaco que se considera esta contemporaneidade que esticou a matéria restante da modernidade até que se tornasse transparentemente nula, conformista; pós-moderna. Deve-se perceber, no entanto, que o prenúncio antitético da lamentação dirigiu Adrian à realização de sua ambição primeva, que também é a nossa: transcender dialeticamente a arte, tensionando o áureo religioso das convenções por meio do místico pagão da expressão. Isso significa, tanto para Adrian quanto para nós, reproduzir o ato de Cristo ao destruir o mercado ao redor do templo; só dar em sacrifício o fruto de nossa própria terra, e assim permitir que se dê mesmo o fruto do mal. A “liberação da expressão primitiva” é fazer ressoar intensamente do mundo da arte, enquanto aparência, a voz do mundo da vida, enquanto expressão e feitura.

Se a morte de Nepomuk, representação da Graça e o primeiro amor, ainda que filial, de Adrian, remete-nos à Margarida de Fausto, morta também pela mesma manifestação corruptora que é própria às almas destinadas ao Inferno, é preciso encontrar na lamentação algo de Helena. Isto é, uma representação da criação artística e do pranto sobre as ruínas bélicas, que pudesse reconduzir a alma fáustica da Alemanha decaída para a salvação⁹.

⁹Sobre a relação entre a problemática e a temática colocadas, Walter Benjamin já teria dito: “A crise que assim se delinea na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção. – O que torna insaciável o prazer do belo é a imagem do mundo

Todavia, essa representação da lamentação não exatamente retoma a proposta goethiana, mas permanece no interior do humanismo dialético, que carrega duplamente a reminiscência iluminista-classicista de ser tarefa de formação e a perspectiva transvalorativa-romântica de um sujeito que se desdobra a partir de termos estéticos e práticos que não se reduzem entre si. Nesse sentido, Lukács é esclarecedor ao dizer que a cena no céu do *Fausto* é representativa de um otimismo goethiano com o futuro possibilitado pelos ideais burgueses – ora, mas é justamente na derrocada desses ideais que se articula a relação histórico-espiritual que permite o aprofundamento dos temas da obra de Mann. *A Lamentação do Doutor Fausto* é já absorção e transcendência dialética do que seria lamentação do *Fausto* de Goethe, isto é, como mera desilusão resultante do confronto com o que se fez dos ideais burgueses. Com efeito, fica-se tentado a dizer que salvação e danação se confundem, pois não é o Criador que permite essa transcendência, e sim Mefistófeles: é ele quem possibilita que as forças criativas continuem a se desdobrar após a percepção da decadência interna dos valores burgueses, tal como aparecem friamente constituídos na personalidade de Adrian.

De modo semelhante, falha a aposta de Goethe em uma *Weltliteratur* como uma tentativa de salvar a arte enquanto arte, para que, como diz Lukács, “a pureza da arte fosse preservada em face das forças anti-estéticas da época” e “simultaneamente, em face do isolamento que estava por vir” defender e salvar a sociabilidade da arte. O que patentemente ocorreu foi que a pretensão por uma sociabilidade da arte como enriquecimento universal humano sem perda cultural local foi atropelada pelas tendências anti-estéticas que tentava combater, de modo que as relações artísticas interculturais se submeteram à classificação e ao acúmulo de dados; a ciência europeia e o capitalismo devoraram a possibilidade de uma sociabilidade estética mundial ao precocemente globalizar e uniformizar os povos sob a dita marcha civilizatória, que na verdade era antes de tudo imperialista. Algo muito bem colocado por Auerbach, quando tratou do aspecto científico da filologia: “se a humanidade conseguir escapar ilesa aos abalos que ocasiona

primitivo, que Baudelaire chama de velado por lágrimas de nostalgia. ‘Ó, fostes em idos tempos/ minha irmã ou minha mulher’ – esta confissão de Goethe é o tributo que o belo e o ‘reproduzir’, mesmo que de maneira simples, fá-lo-á ascender das profundezas do tempo (como Fausto o faz com Helena). Na reprodução técnica isto não mais se verifica.”

um processo de concentração tão violento, tão vigorosamente rápido e tão mal preparado, então teremos que nos acostumar com a ideia de que, numa Terra uniformemente organizada, sobreviverá só uma cultura literária, (...) e que assim a noção de literatura mundial seria simultaneamente realizada e destruída.”.

Se realmente for assim, pode-se ver que os ideais burgueses proporcionaram uma verdadeira organização moral do estético, pois embora a arte tenha sido preservada em alta conta pelos iluministas, dificilmente pôde resistir às consequências da uniformização civilizadora, cujo eixo central era moral e científico. É partir disso, portanto, que a condução mefistofélica confunde danação e salvação, transformando a relação da arte com o mal –; justamente quando busca inverter essa ordem e propõe que estético organize o moral; que se coma o fruto do mal para que se possa criar a despeito da frieza e da decadência interna. Essa organização, no entanto, não é a redução do termo prático ao termo artístico, desfazendo o efeito dialético, mas a aposta na possibilidade de que a estética seja aquilo que pode resgatar os princípios da modernidade que foram abruptamente diluídos também na irracionalidade das próprias vanguardas artísticas. Isso parece ser possível na medida em que consideramos que a arte deve recuperar seu elemento ético, que é propriamente burguês: a técnica, o trabalho do artista que não se reduz à intenção conceitual, mas exige auto-educação e uma evolução que respalde a articulação histórico-espiritual que o tensiona como alguém possuidor de um tema poético.

A necessidade de revelação dos limites internos das aspirações dialético-humanistas, na medida em que *Doutor Fausto* é o termo reflexivo do próprio *opus* de Mann como parte da deterioração burguesa, torna possível desfazer o equívoco da objetividade unilateral posta pelo *Fausto* de Goethe; a objetividade expressa ainda sob a esperança da realização dos ideais burgueses, dada como a salvação do Fausto, encontra em sua decadência o termo complementar da dialética: sua danação. A perspectiva divina do moral gerada da expressão estética encontra a perspectiva diabólica do estético como seu resultado e como seu reconhecimento na totalidade das realizações burguesas. É, portanto, através de um espelhamento dialético entre a realidade interna de uma expressão artística e a realidade moral que lhe guiou, que Mann fornece uma perspectiva humanística de sua época como o reconhecimento do homem de suas limitações e realizações sob um determinado *thelos* histórico-espiritual.

Por fim, é interessante que se considere que o fator mefistofélico da energia criativa que permite com que Adrian continue a desdobrar sua vontade, apesar de sua já reconhecida decadência, e que caracteriza sua corrupção interna, sua maldade como positiva, é algo que também prenuncia o que veio após esse reconhecimento da decadência burguesa, isto é, prenuncia a contemporaneidade como uma época transvalorativa, que tem na realidade do seu fazer artístico conceitual-subjetivista, alheio à autoridade canônica e fortemente relacionado ao mundo financeiro da burguesia rentista, também um espelhamento de sua realidade moral.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. & MANN, T. *Correspondence 1943-1955*. Cambridge: Polity Press, 2006.
- AUERBACH, E. “Filologia da literatura mundial”. In: *Ensaio de literatura ocidental: Filologia e crítica*. Org. Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. Tradução. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades: Editora 34, 2012. pp. 357-8.
- BENJAMIN, W. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo. Obras escolhidas*. Vol. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- BERLIN, I. *As raízes do Romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- GOETHE, J. W. *Fausto: uma tragédia. Primeira e segunda partes*. 4ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- KANT, I. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Vozes, 2016.
- LUKÁCS, G. Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna. In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. pp. 181, 187.
- MANN, T. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. Tonio Kröger. In: *A Morte em Veneza; Tonio Kröger*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *A Montanha Mágica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- ROSENFELD, A. *Thomas Mann*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SCHOENBERG, A. *Style and Idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1975.
- <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1775290-oculos-deixados-no-chao-de-museu-nos-eua-sao-confundidos-com-obra-de-arte.shtml>. Acesso em 10 Maio 2017.

Do direito à literatura ao direito a narrar-se

LEONARDO CANUTO DE BARROS

Em 12 de maio deste ano, perdemos aquele que foi um dos maiores intelectuais brasileiros da segunda metade do século XX, como certa vez dissera Franklin de Mattos a respeito de Antonio Cândido. O professor Antonio Cândido, sabemos, circulou entre os expoentes da literatura brasileira dos séculos XX e XXI, tendo sido agraciado por elogiosas palavras e dedicações de escritores da envergadura de Carlos Drummond de Andrade, a quem Cândido atribuía, junto à “geração heroica”¹ de 1922, a responsabilidade por escandir as questões socioculturais do país, elevá-las sobre o medo e cadenciá-las numa literatura genuinamente brasileira. É sobre esse rico território que nascem as sistematizações do sociólogo e crítico literário, um dos pioneiros na tarefa de pensar a formação do que podemos entender por uma literatura brasileira de corpo e alma. Nesse debruçar-se sobre a herança legada por nossos grandes poetas, estaria latente uma preocupação que ultrapassa aquela por assim dizer estética, a qual traria germinada em si

¹Antonio Cândido, em 1945, ao avaliar o legado dos modernistas de 1922, denomina-os de “geração heroica” por terem sido eles que, no Brasil, tornaram possível a liberdade do escritor e do artista. Essa geração, contudo, é seguida por outra que a ultrapassa, a de 1930, tendo em vista principalmente o exemplo de Carlos Drummond de Andrade. Segundo Cândido, “com os de 1930 é que começa a literatura brasileira. Surgem os escritores que pouco devem ao modelo estrangeiro, os estudiosos que começam a sistematizar o estudo do Brasil e proceder à análise generalizada de seus problemas” (Cândido, 2002, p. 239-240).

mesma uma conotação política de tomada de consciência de nossas próprias e particulares questões, assumindo-as autenticamente em sua fragilidade e força. Antonio Cândido foi, com efeito, um intelectual político, fruto de um tempo em que pensar a literatura era também pensar o Brasil e nossas singularidades. Rememorar sua importância num período que nos cobra o reconhecimento, num espaço cindido e dilacerado, de alguma fraternidade em comum, passa pelo horizonte de manter perto dos olhos algo de nossa história ou identidade cultural. Gostaria de, em sua memória, aqui resgatar o conceito de “direito à literatura”, para em seguida associá-lo às ideias acerca da identidade narrativa (e, por conseguinte, ao que denominamos “direito a narrar-se”) propostas por Paul Ricoeur, filósofo que, assim como Antonio Cândido – e até mais diretamente que este –, enfrentou as agruras do século XX.

Ao tratar sobre direitos humanos e literatura, Antonio Cândido levanta uma tópica essencial: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós também o seja para o próximo. Tal discussão torna-se mais simples quando atravessa propriamente a matéria indispensável à sobrevivência fisiológica do homem, como o abrigo, a nutrição, a manutenção de condições favoráveis à vida. Entretanto, quando nosso objeto passa a ser a literatura, a música e a arte, essa mesma questão adquire contornos mais complexos. Sobre isso comenta Antonio Cândido:

[...] a tendência mais funda é achar que os nossos direitos são mais urgentes que os do próximo.

Nesse ponto as pessoas são frequentemente vítimas de uma curiosa obnubilação. Elas afirmam que o próximo tem direito, sem dúvida, a certos bens fundamentais, como casa, comida, instrução, saúde, coisas que ninguém bem formado admite hoje em dia² que sejam privilégio de minorias, como são no Brasil. Mas será que pensam que o seu semelhante pobre teria direito a ler Dostoiévski ou ouvir os quartetos de Beethoven? Apesar das boas intenções no outro setor,

²Vale frisar que o ensaio “O direito à literatura”, de Antonio Cândido, foi publicado em 1988, ano de nossa última constituinte, ou seja, quando se debatia pública e largamente sobre os direitos fundamentais.

talvez isto não lhes passe pela cabeça. E não por mal, mas somente porque quando arrolam os seus direitos não estendem todos eles ao semelhante. Ora, o esforço para incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos está na base da reflexão sobre os direitos humanos. (Cândido, 2011, p. 172)

A dificuldade encontrada para resolver essa questão reside, segundo Antonio Cândido, na artilosa operação de fixar universalmente uma fronteira que separe os bens compressíveis dos incompressíveis, sendo que estes últimos abrangem os bens que não podem ser negados a ninguém, porquanto indispensáveis à condição humana. Parte da dificuldade está, ainda, em atender adequadamente às exigências da transformação de práticas e de ideias disseminadas em cada época e em cada sociedade, o que altera de maneira incessante a configuração dos limites de tal fronteira. Assim, houve um tempo, por exemplo, em que se julgava que empregados domésticos não precisavam de folga aos domingos, por estarem acostumados à disponibilidade permanente ao trabalho. Com a mudança de costumes, amparada por uma legislação mais forte e igualitária, práticas como essa deixam de ser adotadas, e gradualmente são requisitados outros direitos que contribuam para a integridade não só física, mas também espiritual dos indivíduos.

É nesse sentido, de integridade espiritual, que Cândido estabelece a necessidade do direito à crença, à opinião, ao lazer e, do mesmo modo, à arte e à literatura. A fruição da arte e da literatura seria imprescindível porque corresponderia a uma necessidade profunda do ser humano, sob pena de uma desorganização pessoal ou de uma frustração mutiladora. A amplitude com a qual essa necessidade se enraíza nos indivíduos e nas sociedades fica mais clara quando Antonio Cândido pontua o que considera designar por literatura, a saber, “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (*Ibid.*, p. 174).

Interpretada desse modo, não há povo ou pessoa que possa, então, viver sem literatura, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com a fabulação. Nas palavras de Antonio Cândido, “assim como todos sonham todas as noites, nin-

guém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado” (*Ibid.*). O sonho é a manifestação mais corriqueira da presença inevitável da literatura na vida, mas esta também pode ser identificada nos romances, nas letras de música, nos causos e acontecimentos narrados de pessoa a pessoa, nos noticiários televisivos, nos devaneios amorosos etc. Dessa forma, a habilidade da fabulação torna-se predicado característico do humano e a literatura, fator de humanização: confirmando no homem a sua humanidade, capaz de penetrar narrativamente os problemas da vida e de propor desvendá-los, o que acentua a relevância universal da literatura como direito. Ela permite que organizemos nossa própria mente e nossos sentimentos, favorecendo o desenvolvimento de nossa visão de mundo e a compreensão que temos acerca de nós mesmos. Além disso, cada sociedade apresenta suas manifestações ficcionais que revelam, ainda, as normas e os valores preconizados por determinado grupo, a quem podemos nos ligar ou nos desconectar.

Sob o plano da antropologia, a literatura, instalada na ordem de nossas profundas necessidades, constitui, então, um componente fundamental – isto é, nem acessório nem acidental. Por isso, o esforço de compreender-se requer a interpretação dos signos que compõem o mundo das letras – o que Paul Ricoeur definiria como *cogito* mediado pelo universo dos signos. Existe, portanto, uma conexão primitiva entre o sujeito e as obras literárias que torna essa relação, em vez de acidental, necessária.

Toda essa reflexão já enunciada por Antonio Cândido pode, com alguns pequenos ajustes e algumas concessões, ser encontrada em Paul Ricoeur, preservando, é claro, os diferentes âmbitos que o pensamento de ambos ocupa e as diferentes razões que os levaram a escrever. Em primeiro lugar, devemos ter o cuidado de substituir o termo “literatura” por “narrativa”, já que é sobre esta, com sentido mais amplo, que recaem as principais especulações do filósofo francês. Em segundo lugar, o que Cândido a todo instante chama de direito, Ricoeur vinculará primeiro ao campo da necessidade (compreendida até mesmo sob a perspectiva ontológica) e, somente após adentrar a dimensão ética, passará também a designar como direito. Vale enfatizar, ainda, que o autor de *O si-mesmo como outro* vai um pouco além, ao efetuar a transposição do até aqui chamado “direito à literatura” para o interior da própria consciência, apta a narrar a si mesma por meio

de toda a alteridade do aparato cultural que a constitui e cerca. Para seguirmos nesse caminho, vejamos brevemente o que Ricoeur considera por “identidade narrativa”.

Introduzido no terceiro tomo de *Tempo e narrativa* – parte dessa obra maior destinada especificamente à análise do tempo narrado –, a expressão “identidade narrativa” surge ao final como solução de uma aporia da temporalidade. Segundo Ricoeur, “sem o auxílio da narração, o problema da identidade pessoal está, de fato, fadado a uma antinomia sem solução: ou se supõe um sujeito idêntico a si mesmo na diversidade de seus estados, ou então se considera, na esteira de Hume e de Nietzsche, que esse sujeito idêntico não passa de uma ilusão substancialista, cuja eliminação faz aparecer tão somente um puro diverso de cognições, emoções e volições” (Ricoeur, 2010, p. 418). A saída fornecida pelo viés da narrativa desloca a discussão, da identidade substancial, para uma identidade temporal, submetida ao devir e à mutabilidade. Da ideia latina de *idem* (o mesmo), Ricoeur nos conduz à noção de *ipse* (si-mesmo, como no caso de designar-se a si mesmo), tentando conjugá-las num só conceito. Ipseidade e mesmidade, reunidas no conceito de identidade narrativa, formam a capacidade de sermos nós mesmos e narrarmos uma história na qual possamos nos reconhecer. Como afirma Paul Ricoeur,

A ipseidade pode escapar ao dilema do Mesmo e do Outro na medida em que sua identidade repousa numa estrutura temporal conforme ao modelo de identidade dinâmica oriundo da composição poética de um texto narrativo. Pode-se dizer, assim, que o si-mesmo é refigurado pela aplicação reflexiva das configurações narrativas. Diferentemente da identidade abstrata do Mesmo, a identidade narrativa, constitutiva da ipseidade, pode incluir a mudança, a mutabilidade, na coesão de uma vida. O sujeito aparece então constituído simultaneamente como leitor e como escritor de sua própria vida [...]. Como se comprova pela análise literária da autobiografia, a história de uma vida não cessa de ser refigurada por todas as histórias verídicas ou fictícias que um sujeito conta sobre si mesmo. Essa refiguração faz da própria vida um tecido de histórias narradas. (*Ibid.*, p. 419)

Vale ressaltar dois aspectos importantes da noção de identidade-ipse que provêm de seu caráter narrativo. O primeiro deles consiste em ser a ipseidade um si instruído pelas obras de cultura que ele aplicou a si mesmo. Em outras palavras, a compreensão que esse si tem de si mesmo passa por um desvio necessário pelos signos da cultura, isto é, a autocompreensão depende das referências, modelos e repertórios narrativos acumulados culturalmente, que permitem ao sujeito, de posse desses paradigmas, construir a imagem de si mesmo, ou seja, que viabilizam a essa pessoa a ação de designar-se. O sujeito, portanto, não conhece a si mesmo diretamente, senão através dos signos depositados em sua memória e em seu imaginário pelas grandes culturas.³ Compreender-se, para esse leitor da cultura, seria colocar-se diante do texto do mundo e dele receber as condições das quais possam emergir um eu, comprovando a imbricação entre as histórias dos outros e minhas próprias histórias, num tecido narrativo que amarra a trama de nossas vidas à dos outros. Essa alteridade, que depois passa a ser constituinte, é muito próxima daquilo que Antonio Cândido chamara por literatura: inclui os mitos, as histórias ficcionais, os relatos históricos e toda sorte de narrativas que criam entre as pessoas laços comuns.

Paul Ricoeur, partindo de um trecho extraído do terceiro volume proustiano de *Em busca do tempo perdido*, por algumas vezes apontou o reconhecimento que o sujeito tem de si mesmo através da leitura, evocando um reconhecimento mais significativo do que aquele assimilado pelo leitor acerca da identidade dos protagonistas que estão diante de seus olhos: um reconhecimento que se inicia e é concluído no próprio leitor, convidado a tornar-se, durante a leitura da obra ficcional, o leitor de si mesmo. A título ilustrativo e sem entrar propriamente no enredo em questão, vale citar a passagem proustiana aludida por Ricoeur (nesse caso, incorporada ao livro *Percurso do reconhecimento*):

[...] o trabalho do escritor não é senão uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor para que isso lhe permita discernir aquilo que sem o livro ele talvez não tivesse visto em si mesmo. O

³Essa ideia retorna em vários dos escritos de Paul Ricoeur e encontra-se bem sintetizada na seguinte passagem: “[...] nós não nos compreendemos senão pelo grande desvio dos signos da humanidade depositados nas obras de cultura” (Ricoeur, 1986, p. 116).

reconhecimento, em si mesmo, pelo leitor, do que o livro diz é a prova da verdade deste e vice-versa, ao menos em certa medida, pois a diferença entre os dois textos pode frequentemente ser imputada não ao autor, mas sim ao seu leitor. (Proust *apud* Ricoeur, 2004, p. 81)

Nesse sentido, bem como sublinhava Antonio Cândido, o mundo da literatura acaba por assumir também a empreitada de auxiliar os sujeitos na organização de sua própria mente e de seus sentimentos. Adquirindo um papel decisivo para desenvolver a compreensão que as pessoas têm de si mesmas em meio ao universo da cultura, a literatura age como uma espécie de instrumento óptico que amplia cada fenda obscura do eu, fenda que, sem a literatura, poderia permanecer imperscrutável. É, portanto, indispensável – e aqui reivindicamos novamente as ideias de nosso sociólogo – que cada pessoa tenha o direito à fabulação intrínseca à dimensão narrativa, para que, assim, se humanize e se reconheça. Além disso, do ponto de vista distributivo, é necessário que cada um possa acessar qualquer narrativa que componha seu ambiente cultural, sem restrições impostas seja por desigualdades do ponto de vista econômico, seja por injustiças suscitadas por privilégios e deficiências formativas. Pensando nessa mesma matéria, Antonio Cândido fez um diagnóstico pessimista da sociedade brasileira em relação à distribuição dos bens culturais, que vale a pena mencionar integralmente:

A organização da sociedade pode restringir ou ampliar a fruição deste bem humanizador [a literatura]. O que há de grave numa sociedade como a brasileira é que ela mantém com a maior dureza a estratificação das possibilidades, tratando como se fossem compressíveis muitos bens materiais e espirituais que são incompressíveis. Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficien-

tes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas. [...]

Para que a literatura chamada erudita deixe de ser privilégio de pequenos grupos, é preciso que a organização da sociedade seja feita de maneira a garantir uma distribuição equitativa dos bens. Em princípio, só numa sociedade igualitária os produtos literários poderão circular sem barreiras, e neste domínio a situação é particularmente dramática em países como o Brasil, onde a maioria da população é analfabeta, ou quase, e vive em condições que não permitem a margem de lazer indispensável à leitura. Por isso, numa sociedade estratificada deste tipo a fruição da literatura se estratifica de maneira abrupta e alienante. (Cândido, 2011, p. 186-187)

Interpretando esse diagnóstico à luz da teoria de Ricoeur, é imprescindível para uma vivência narrativa plena que façamos parte de instituições justas, as quais liberem às pessoas o acesso a narrativas que componham a identidade da comunidade a que pertencem, ou seja, seu universo cultural, como veremos mais à frente. Com isso, somos levados, então, ao segundo aspecto importante da identidade-ipse, que se refere à possibilidade de a identidade narrativa ser aplicada tanto à pessoa quanto à comunidade, já que ambas constituem suas identidades como receptoras ativas da alteridade narrativa, como interlocutoras das histórias narradas que lhes são externas, mas que se tornam, por distanciamento e aproximação, suas próprias histórias efetivas. Essa identidade coletiva é tributária e abarca todas as obras de cultura que interagem com as narrativas compostas por cada uma das pessoas, autonomamente, a respeito de si mesmas. É a partir daí que virá uma discussão propriamente ética.

A ética ricoeuriana enuncia seu princípio teleológico, sua pedra angular, do seguinte modo: visar viver bem (ou uma vida verdadeira), com e pelos outros, em instituições justas.⁴ Um ponto que logo de antemão vale destacar é o fato de essa ética se aproximar da filosofia socrática: para Paul Ricoeur, o viver bem solicita um exame de si mesmo, uma autointerpretação que se torna estima de si e que depende da consciência da posição ocupada por si mesmo no interior de

⁴Cf. Ricoeur, 2014, p. 186.

determinado contexto cultural. Compreender-se é, nesse sentido, ser capaz de contar a história de sua própria vida, isto é, poder narrar-se tendo no horizonte as histórias da sociedade que o circunda e integra; junto à compreensão de si se mescla, assim, a interpretação de mundo. Sem que fôssemos capazes de narrar nossas próprias vidas, faltaria a nós algo de essencial e teríamos como que nossa humanidade mutilada. Nas palavras de Ricoeur,

O termo vida que figura três vezes nas expressões ‘plano de vida’, ‘unidade narrativa de uma vida’ e ‘vida boa’ designa tanto o enraizamento biológico da vida quanto a unidade do homem inteiro a lançar sobre si mesmo o olhar da apreciação. Na mesma perspectiva, Sócrates pôde dizer que uma vida não examinada não é digna desse nome. (Ricoeur, 2014, p. 195)

A dignidade ontológica do si une-se, então, à visada ética, de modo que não podemos, em Ricoeur, separar tais instâncias com facilidade. E essa visada ética também sustenta, por sua vez, uma conotação política, no sentido de que são necessárias instituições justas que favoreçam esse exame, por isso “o viver bem não se limita às relações interpessoais, mas estende-se à vida das instituições” (*Ibid.*, p. 214). Por instituição, o filósofo concebe a estrutura do viver junto em uma comunidade histórica – povo, nação, região etc. –, e essa estrutura caracteriza-se fundamentalmente por usos e costumes em comum. Nesse viver junto, certamente a noção de justiça evoca sua força e, com ela, a necessidade de uma distribuição igualitária e proporcional em que a cada um cabe o que lhe é de direito. Tentando “captar a força convincente e duradoura da ligação entre justiça e igualdade”, Ricoeur diz:

A igualdade, seja qual for a maneira como a modulemos, está para a vida nas instituições como a solicitude está para as relações interpessoais. A solicitude põe diante do si um outro que é um rosto, no sentido forte que Emmanuel Lévinas nos ensinou a dar-lhe. A igualdade o põe diante de um outro que é um cada um. Com o que o caráter distributivo do “cada um” passa do plano gramatical [...] para o plano ético. Assim, o senso de justiça não suprime nada da

solicitude; ela a pressupõe, uma vez que considera que as pessoas são insubstituíveis. Em contrapartida, a justiça soma à solicitude, uma vez que o campo de aplicação da igualdade é a humanidade inteira. (*Ibid.*, p. 224-225)

Todos os elementos reunidos neste artigo, embora pincelados rapidamente, por fim, nos dirigem a uma conclusão...

Afastando-se tanto da concepção de um ser sozinho, desprendido e opaco, que não encontra uma alteridade a quem possa dedicar-se, quanto da imagem de um ser lançado em meio à vasta multidão, perdido no caos da completa diversidade, Paul Ricoeur sai em busca da compreensão de um sujeito que não é nem sempre o mesmo nem o inteiramente outro, isto é, de um sujeito que não paralisa num estado ilusório de permanência absoluta, tampouco cai na aporia do inominável e da perda do nome próprio diante da pergunta “quem sou?”. O filósofo trabalha com a ideia intermediária de uma identidade decifrável que encontra no outro a chave para a compreensão de si mesmo, ora para reconhecer-se em determinado personagem da intriga (de um romance ou do mundo), a modo de uma imitação servil, ora para rechaçar o modelo de identificação apresentado. A narrativa serve como lupa dos desdobramentos do si-mesmo no tempo, das mutações inescapáveis que podem tanto refletir uma imagem especular já conhecida do eu quanto abrir uma senda – nem sempre harmônica – para o novo. Como diria Paul Ricoeur, “aprender a narrar-se é também aprender a narrar a si mesmo de outro modo” (Ricoeur, 2004, p. 115). Para cumprir essa tarefa de liberdade, conjugam-se, logo, dois direitos: o direito à literatura e o direito a narrar-se.

Referências bibliográficas

- Cândido, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 5. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. Plataforma da nova geração. In: *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

- RICOEUR, Paul. Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II. Paris: Seuil, 1986.
- _____. O si-mesmo como outro. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- _____. Percurso do reconhecimento. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2004.
- _____. Tempo e narrativa. O tempo narrado. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ROBERGE, Jonathan. Paul Ricoeur: la culture et les sciences humaines. Québec: PUL, 2008.