

CADERNOS DO SEMINÁRIO PERMANENTE DE ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN
1980-0045

CAPERL

Vol. 4
Nº 4
2007

Publicações
dialogarts



Editor:

Flavio García (flavgarc@uol.com.br)

Co-Editor:

Marcello de Oliveira Pinto (marcellodeoliveirapinto@gmail.com)

Editores-Adjuntos:

Regina Michelli (r.michelli@uol.com.br)

Maria Geralda de Miranda (mariamiranda@globo.com)

Coordenador Editorial:

Darcília Simões (darcilia@simo.es.com)

Bolsistas do Publicação Dialogarts:

Carlos Henrique de Souza Pereira (iquear@hotmail.com)

Vitor Roberto de Paula Bornéo (vitor87@oi.com.br)

Vanessa Rodrigues Caldeira (vanessacaldeira7@gmail.com)

Conselho Consultivo:

Dr. Armando Gens (UERJ / UFRJ)

Dr. Flavio García (UERJ / UniSUAM)

Dr.^a Maria Geralda de Miranda (UniSUAM / UNESA)

Dr. Marcello de Oliveira Pinto (UERJ / Souza Marques)

Dr.^a Regina Michelli (UERJ / UniSUAM)

Dr.^a Dalva Calvão (UFF)

Dr.^a Heidrun Krieger Olinto (PUC-RJ)

Dr.^a Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Dr. Manuel António de Castro (UFRJ)

Dr. Márcio Ricardo Coelho Muniz (UEFS)

Dr.^a Maria Alice Aguiar (UNIVERSO)

Dr. Nelson Rodrigues Filho (UGF)

Caderno do Seminário Permanente de Estudos Literários / CaSePEL – N°
4. (dezembro, 2007). Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007. 71 p.
ISSN 1980 - 0045

Irregular

1. Estudos Literários – Periódicos. 2. Literaturas – Periódicos. 3.

Linguagens – Periódicos. I. Título: Caderno do Seminário Permanente de
Estudos Literários / CaSePEL. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro.

CaSePEL

Cadernos do Seminário Permanente de Estudos Literários

O **CaSePEL** é o veículo de divulgação dos textos produzidos nas atividades do **SePEL** – **Seminário Permanente de Estudos Literários**, projeto de extensão universitária da UERJ, que dá concretude à existência orgânica do grupo de pesquisa, diretório CNPq, Estudos Literários: Literatura; outras linguagens; outros discursos.

Sua equipe abriga alunos de graduação e pós-graduação, pesquisadores e docentes tanto da própria UERJ quanto de outras instituições de ensino, que integram o grupo de pesquisa, certificado pela UERJ. Seus projetos individuais envolvem aspectos variados dos Estudos Literários e são objeto das reuniões de trabalho promovidas pelo **SePEL**, refletindo-se nos cursos ministrados, tanto na graduação quanto na pós-graduação, e divulgados através de eventos e publicações. As atividades realizadas contam sempre com a participação de alunos da própria UERJ e da comunidade externa em geral, cumprindo seu papel de fomento da cultura literária.

São objetivos do **SePEL** oportunizar a reflexão, o debate e a atualização dos Estudos Literários, promovendo reuniões de trabalho abertas ou fechadas, cursos, eventos e publicações, bem como abrir espaço para que membros da comunidade acadêmica externa à UERJ, muitas vezes oriundos de instituições de ensino particulares, possam ter acesso à reflexão, ao debate e à atualização no universo dos Estudos Literários, estimulando-os à vida universitária.

Desde o número 2 – sub-intitulado **Literatura Africana: Diálogos** e coordenado pela Prof.^a Dr.^a Maria Geralda de Miranda (UNISUAM / UNESA), membro deste grupo de pesquisa, líder do grupo de pesquisa, diretório CNPq, Estudos da Linguagem: discurso e interação, e Editora Adjunta do **CaSePEL** – deu-se início a uma série de volumes temáticos. O número 3 sub-intitulado **Literatura Infanto-Juvenil: perspectivas de leitura** foi coordenado pela Prof.^a Dr.^a Regina Michelli (UERJ / UNISUAM), membro deste grupo de pesquisa e do grupo de pesquisa, diretório CNPQ, Estudos da Linguagem: discurso e interação e Editora Adjunta do **CaSePEL**, e pelo Prof. Dr. Armando Gens (UERJ / UFRJ), membro do Conselho Consultivo do **CaSePEL**. Este o número 4, sub-intitulado **Literatura: entre questões e conceitos**, foi organizado sob a coordenação do Prof. Dr. Marcello de Oliveira Pinto (UERJ / Souza Marques), vice-líder deste grupo de pesquisa, co-coordenador do **SePEL**, co-editor do **CaSePEL** e coordenador de outros projetos de parceria, e do Prof. Dr. Flavio García (UERJ / UNISUAM), líder do grupo de pesquisa, coordenador do **SePEL**, editor do **CaSePEL** e co-coordenador do Publicações Dialogarts, projeto de parceria.

Os números temáticos relacionam-se diretamente aos projetos de pesquisa dos membros do **SePEL** e são organizados com base nas parcerias que cada pesquisador estabelece, promovendo diálogos entre indivíduos, grupos e instituições, oxigenando as pesquisas individuais e cumprindo, inclusive, um papel essencial no universo das missões próprias da extensão universitária. Com esta nova estratégia, tanto a ampliação dos debates quanto dos horizontes de cada projeto se viu redimensionada, implicando a adesão de novos pesquisadores ao grupo inicial, seja formalmente, com o ingresso no grupo de pesquisa, diretório CNPq, seja informalmente, sem compromissos oficiais, mas com efetiva e continuada colaboração.

O Número 5, **Literatura Infanto-Juvenil: perspectivas de leitura (II)**, já se encontra em fase de preparação, também sob a coordenação da Prof.^a Dr.^a Regina Michelli (UERJ / UNISUAM) e do Prof. Dr. Armando Gens (UERJ / UFRJ), com previsão de lançamento para junho de 2008.

Os Editores

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	4
Flavio García - UERJ / UNISUAM	
A QUESTÃO E OS CONCEITOS	8
Manuel Antônio de Castro - UFRJ	
ESTUDOS EMPÍRICOS DA LITERATURA: CONCEITOS.....	23
Marcello de Oliveira Pinto - UERJ / Souza Marques	
O LUGAR DA NARRATIVA NA CONTEMPORANEIDADE.....	31
Nelson Rodrigues filho - UGF / UERJ	
CANUDOS TAMBÉM É AQUI, NO SUL	39
Jorge Paulo de Oliveira Neres - UNESA	
HILDA HILST E A FANTASMAGORIA DO NARRAR	44
Nilze Maria de Azeredo Reguera - UNESP – S. J. do Rio Preto / Bolsista CNPq	
FIANDO E DESFIANDO CONCEITOS MÍTICOS	54
Maria Alice Aguiar - UNIVERSO / UERJ	

APRESENTAÇÃO

Flavio García
UERJ / UNISUAM

“(...) a literatura, tornando-se *pensamento*, toma consciência de si mesma como signo.” (KRISTEVA, 2005: 89)

Literatura: entre questões e conceitos. O que é a Literatura enquanto questão e que conceitos tentam dar conta dessa questão que é ser Literatura? Roberto Acízelo de Souza arrisca dizer que

A pergunta “O que é literatura”, dirigida a uma pessoa que, mesmo interessada em livros e leituras, não faça parte daquele círculo mais estreito dos que se ocupam profissionalmente com ela – professores e estudantes de Letras, escritores, jornalistas –, causará certamente embaraço a seu destinatário. (SOUZA, 2007: 7)

E conclui, afirmando que, mesmo “para os integrantes desse círculo, a pergunta seria também embaraçosa.” (SOUZA, 2007: 8) Acízelo tem plena consciência da causa do embaraço: “o caráter complexo da questão proposta.” (SOUZA, 2007: 8) A dificuldade de conceituar reside na complexidade da questão. Para conceituar, questiona-se a questão. E todo questionamento produtivo encontra como resposta um novo questionamento. Assim, a questão se recoloca ciclicamente, mas nunca a mesma de antes.

Certa vez, Roland Barthes disse que entendia “por *literatura* não um corpo ou uma seqüência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever.” (BARTHES, [s/d]: 16-17) Com certeza, o fundador da cadeira de semiologia literária do Colégio de França falava de um outro lugar, distinto do que fala Acízelo. Barthes destacava o caráter dinâmico da literatura enquanto manifestação das “coisas” – em sentido lato. Para ele, o texto literário guarda marcas impressas pelas “pegadas” da “prática de escrever”, índices das experiências vivenciadas/vivenciáveis pelo autor – e, por que não, pelos leitores também. Ainda assim, igualmente a Acízelo, Barthes acaba por abordar a questão da literatura conceitualmente. Conceituar nos é inerente, um atavismo inevitável, mesmo quando se o quer o evitar.

As questões que se manifestam no texto literário, ainda conforme Roland Barthes, são de ordem variada, uma vez que “a literatura assume vários saberes” (BARTHES, [s/d]: 18), “trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta” (BARTHES, [s/d]: 18-19), “se afaina na representação de alguma coisa” (BARTHES, [s/d]: 22), “é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo” (BARTHES, [s/d]: 23), “é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível” (BARTHES, [s/d]: 23). Enfim, Barthes já apontara aqui o caráter complexo da literatura enquanto questão.

A também semióloga Júlia Kristeva adverte que

O texto literário atualmente atravessa a face da ciência, da ideologia e da política como discurso e se oferece para confrontá-los, desdobrá-los, refundi-los. Plural, plurilingüístico às vezes, e freqüentemente polifônico (pela multiplicidade de tipos de enunciados que articula), ele presentifica o gráfico desse cristal, que é o trabalho da significância, tomada num ponto preciso de sua infinidade: um ponto presente da *história* onde esta infinidade *insiste*. (KRISTEVA, 2005: 18-19)

Somando-se a Barthes, Kristeva reitera o caráter dinâmico e complexo da literatura ao denunciar que o texto literário perpassa a ciência – em sentido vasto e amplo –, a ideologia e a política, e acaba por amplificar a complexidade da questão ao afirmar que, “como prática, o texto literário ‘não é assimilável ao conceito, historicamente determinado, de literatura’ (...)” (KRISTEVA, 2005: 45) Para Júlia Kristeva, “a *palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.” (KRISTEVA, 2005: 66)

Dar conta, conceitualmente, da literatura enquanto questão é uma tarefa árdua. Dar conta, conceitual e operacionalmente, das questões que se manifestam nos textos literários também é tarefa árdua. Enfim, a literatura como questão e as questões que se manifestam no texto literários impõem ao leitor – empírico, virtual ou modelo, para transitar por categorias operacionais utilizadas por Umberto Eco – questões que, ao se responderem, se recolocam sempre adiante.

Manuel Antonio de Castro, Professor Titular de Poética da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, aficionado pela obra de Guimarães Rosa e assumido seguidor do pensamento heideggeriano, discute em seu artigo, “A questão e os conceitos” (p. 8 - 22), exatamente a proposição maior deste número do CaSePEL: a questão, como manifestação, e o conceito, como tentativa de dar conta da manifestação, sem perder de vista o universo da arte literária, dando enfoque particular a *poiesis*. Assim, logo na abertura, Manuel de Castro cria uma atmosfera propícia para que se instale no leitor uma desconfiança diante de toda conceituação, teorização, crítica... A partir desse ponto – ponto de partida –, toda a leitura estará sob suspeição, sob dúvida. Instala-se o questionamento das questões.

Marcello de Oliveira Pinto, Professor Adjunto de Língua Inglesa da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no *campus* São Gonçalo, com atuação na Especialização em Estudos Literários, cuja coordenação ocupou, e nas disciplinas eletivas de Tópicos Especiais de Literatura e Cultura, que sempre ofereceu, com ênfase na teoria e na historiografia literárias, traz, em seu artigo, “Estudos empíricos da literatura: conceitos” (p. 23 - 30), discussões que já haviam se manifestado em sua Tese de Doutorado, defendida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (*Pressupostos para uma História da Literatura*, 2005). Marcello dedica-se a pensar a literatura – como questão e as questões que em seu seio emergem – sob instrumentais teórico-metodológicos advindos da Ciência Empírica da Literatura, com especial atenção a recepção, envolvendo variados aspectos nela intervenientes.

Nelson Rodrigues filho, Professor Titular da Universidade Gama Filho, onde vem ocupando a coordenação do curso de Letras, Professor Adjunto aposentado do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que dirigiu de 1988 a 1991, professor da Pós-Graduação – Mestrado e Doutorado – em Literatura Portuguesa da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro de 1994 até 1999, barthesiano assumido – desde seus Mestrado e Doutorado em Poética na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, alargando-se em sua prática docente tanto na Graduação quanto na Pós-Graduação –, recoloca, em seu artigo, “O lugar da narrativa na Contemporaneidade” (p. 31 - 38), algumas questões centrais já tangenciadas tanto por Manuel de Castro quanto por Marcello Pinto. Partindo de idéias de Roland Barthes, Nelson passeia por Bakhtin, Eco, Ricoeur, Hayden White, discute a narração e a narrativa como questões comuns à História e à Literatura, questiona conceitos de gênero e, sem nunca perder de vista fundamentos teóricos – apresentados por Marcello de Oliveira Pinto –, re-instaura o estatuto da suspeição – aqui inaugurado por Manuel Antonio de Castro.

De certa maneira, o artigo de Nelson Rodrigues filho está em lugar estratégico em relação aos dois anteriores, pois não abandona as preocupações teórico-metodológicas invocadas por Marcello Pinto, mas, contudo, não as entroniza, recuperando o discurso de desconfiança – para não dizer descrença – na crítica, formulado por Manuel de Castro. Também em relação aos dois próximos artigos, o de Nelson está em lugar estratégico, uma vez que problematiza os limites possíveis entre as narrativas histórica e ficcional – questão central do artigo de Jorge Paulo Neres, “Canudos também é aqui, no Sul” (p. 39 - 43) – e aborda variados aspectos do gênero narrativo – objeto do artigo de Nilze Maria de Azeredo Reguera, “Hilda Hilst e a fantasmagoria do narrar” (p. 44 - 53).

Jorge Paulo de Oliveira Neres, Professor Assistente da Universidade Estácio de Sá – Rio de Janeiro – e Doutorando em Literatura Comparada na Universidade Federal Fluminense, vem marcando seu percurso acadêmico mais recente com trabalhos entorno das questões que envolvem os possíveis limites entre a narrativa histórica e a literária. Sob esta mesma orientação de pesquisas, tem discutido pertinentes relações entre a narrativa literária e a fílmica. Em seu artigo, “Canudos também é aqui, no Sul”, Jorge Neres compara o “romance de matéria de extração histórica *Videiras*

de cristal (1991), do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, cuja narrativa apresenta como tema central o episódio da Revolta dos Mucker, ocorrida na região de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, nos anos 1868-1874” (p. 39), com o episódio da Guerra de Canudos, bastante manifesto na narrativa de ficção, como, por exemplo, em *Os Seritões*, de Euclides da Cunha, narrativa emblemática do episódio e canônica na historiografia literária brasileira. O artigo de Jorge Neres, fora ilustrar magnificamente questões levantadas por Nelson Rodrigues filho no artigo que logo lhe antecede, apresenta ao leitor um romance pouquíssimo conhecido – confesso que não o conheço, mas agora tenho notícia dele, o que antes nem tinha – e enriquece a problemática das múltiplas questões do texto literário, propondo diálogos intertextuais, interdiscursivos, intersemióticos.

Nilze Maria Azeredo Reguera é Bolsista do CNPq na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, *campus* São José do Rio Preto. Narrativa e narrador atraem-lhe especialmente a atenção, pois vem publicando acerca da produção ficcional de Clarice Lispector (“A produção de Clarice Lispector no cenário nacional.” In: *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 31-44.), autora em cuja obra a questão da narrativa e o papel do narrador são problematizados no plano da própria ficção, merecendo lembrar aqui *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*. Em seu artigo, “Hilda Hilst e fantasmagoria do narrar”, Nilze Maria recorre a Jeanne-Marie Gagnebin e a Walter Benjamin – este sempre bastante citado por seu capítulo “O narrador...”, referência obrigatória quando se discute o papel e as funções do narrador, bem como a tradição da narrativa e o surgimento do romance burguês – para refletir as manifestações da questão do “narrar” – narrativa e narrador – no universo ficcional de Hilda Hilst. Literatura, enquanto questão, e as questões que nela se manifestam, enquanto conceitos, dialogam desde o plano da própria ficção com o plano da crítica, permitindo que se articulem variadas possibilidades de interpretação da obra literária e dos pressupostos teórico-metodológicos que dela procuram dar conta.

Maria Alice Pires Cardoso de Aguiar, Professora Adjunta aposentada da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, *campus* São Gonçalo, cuja Vice-Direção ocupou de 1997 a 2001, professora da Universidade Salgado de Oliveira, é uma estudiosa da obra de Nélide Piñon. Em seus passeios pela obra de Nélide, primeira mulher a presidir a Casa cujo patrono é Machado de Assis, a Academia Brasileira de Letras, Maria Alice Aguiar percorreu as sendas míticas que se abrem na narrativa da autora, foi à ancestralidade galega, reencontrou velhos mitos ocidentais, descobriu mitos novos. Maria Alice, com suas publicações e apresentações em variados eventos acadêmico-científicos, contribuiu para que a própria Nélide fosse alçada à categoria de mito: Mito das Letras nacionais. Em seu artigo, “Fiando e desfiando conceitos míticos” (p. 54 - 72), Maria Alice Aguiar recupera a questão do mito desde a Antiguidade Clássica e a traz até a Contemporaneidade, tensionando os mitos manifestos e os conceitos que foram – e são – empregados para explicar o que seja um mito. Como, enquanto questão essencial, o mito sempre se recoloca, o conceito que dele se forma acaba sempre se deformando. E Maria Alice caminha por esse universo mágico e resplandecente da Mitologia, seja ela, como aponta Tolkien, “a mais alta aristocracia mitológica” (TOLKIEN, 2006: 31) do Olimpo ou o “mito da natureza” (TOLKIEN, 2006: 30) popular.

De Manuel Antonio de Castro a Maria Alice Pires Cardoso de Aguiar, um fio ligando dois extremos. Para falar da questão e dos conceitos, Manuel vai ao pensamento grego, aos pensadores originários e vem, desde lá até os nossos dias, tecendo e destecendo os fios que entrelaçam a manifestação das questões, do ser e da coisa, do on, no emaranhado de conceitos que, às vezes, as aprisionam, outras tantas, lhes dão unidade, unindo retalhos de um tecido cosido à mosaico. Maria Alice, para refletir sobre os conceitos míticos, recorre a Cronos e enfrenta os Titãs; retoma, com o auxílio de Freud, a “teoria de Empédocles sobre as forças isonômicas de Phília – o Amor – e Neikós – o Ódio construiu a sua teoria sobre Eros e Thánatos” (p. 56); invoca Édipo, visto por Manuel de Castro como um mito primário essencial para a compreensão do on.

No que diz respeito ao conteúdo dos 6 artigos que compõem este número temático do CaSePEL, **Literatura: entre questões e conceitos**, organizado por mim e pelo Prof. Dr. Marcello de Oliveira Pinto, creio termos dado conta de justificar sua unidade. Há diálogos por consonância

ou dissonância, por ratificação ou retificação, por afirmação ou negativa, por complementaridade ou suplementaridade; diálogos por par, por grupos, pelo todo; diálogos por proximidade ou pelas extremidades. Há unidade.

Resta justificar a apresentação física deste Caderno, nada uniforme. O artigo de Manuel Antonio de Castro não tem lista de Referências Bibliográficas ao final, mas, se tivesse, estaria dissonante de seu teor. O artigo de Marcello de Oliveira Pinto corresponde exatamente às normas básicas de apresentação dos artigos do CaSePEL, mas isso não lhe faz merecer espanto ou louvor especial, já que ele é co-editor do Caderno e co-organizador deste número. O artigo de Nelson Rodrigues filho rompe apenas pela nota de rodapé (“Comunicação originalmente apresentada durante o X Encontro Regional ABRALIC, UERJ, 2005.”) que insistiu em manter, mas, no restante, foi fácil “ajustá-lo” às normas. O artigo de Jorge Paulo de Oliveira Neres deu algum trabalho para ser “posto” nas normas, resultante de seu estilo pessoal, mas, sem rebeldia, o autor consentiu nas poucas mudanças propostas. O artigo de Nilze Maria de Azeredo Reguera chegou-nos conforme às normas, sem precisar de qualquer acerto. Por fim, em simetria com o do Manuel, despido de Referências Bibliográficas, o de Maria Alice Pires Cardoso de Aguiar veio repleto de notas e com a bibliografia apresentada de maneira muito própria e peculiar. Tentamos “ajustar” – como se não estivesse justo – e “normalizar” – como se fosse anormal –, mas acabávamos por desconfigurar – no sentido de alterar a figura, a imagem, a representação, a própria manifestação do estilo, do ser. Assim, optamos pela diversidade. A diversidade que vimos ao longo dos artigos ao tratarem de literatura, de questões, de conceitos. Preferimos assumir um “entre” que, ao invés de separar, reúne, dando singularidade pela diferença.

Agora, é ler e ver se fui competente nesta Apresentação. Apresentação dos Cadernos, deste Caderno, dos autores, dos artigos, de nós. Da Literatura, das questões e dos conceitos.

Referências Bibliográficas:

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo, SP: Cultrix, [s/d].

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. 2 ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2005.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2007.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. São Paulo: Conrad, 2006.

A QUESTÃO E OS CONCEITOS

Manuel Antônio de Castro
UFRJ

A resposta à pergunta é, como cada autêntica resposta, a saída derradeira do último passo de uma longa seqüência de passos questionantes. Cada resposta somente conserva sua força como resposta enquanto ela permanecer enraizada no questionar.
Heidegger, in: *O originário da obra de arte*, § 158.

A realidade: *entre a questão e o conceito*

A palavra portuguesa *conceito* formou-se do latim *conceptus*. Esta liga-se ao verbo *concipio*: tomar no conjunto, recolher; conceber; compreender. O sentido predominante é o filosófico: representação de um objeto pelo pensamento, por meio de suas características gerais, através de um processo de abstração, daí *definição*. Porém, a palavra *conceito* é usada em diversas acepções: noção, idéia, pensamento, opinião, julgamento, avaliação.

Ela é a base da *epistemologia* ou *teoria do conhecimento*. A palavra latina procura traduzir diferentes e complexas palavras da filosofia grega, gerando reduções e imprecisões: *logos*, *eidōs*, *ousia*. Por isso, em latim, é empregada como sinônimo de *essência* e *substância*. O conceito diz, portanto, respeito ao esforço de pensamento filosófico grego de apreender e compreender o “on” (particípio presente do verbo *einai*, *ser*), o “ente”. Este de maneira alguma diz para o grego algo de abstrato. O “on” (ente), cuja melhor tradução seria “sendo”, é concreto, pois refere-se ao *ser acontecendo*, *sendo*. Dessa maneira, o “on” é, em sua concreticidade originária, uma *questão* que sempre desafiou os pensadores gregos que não cessaram de defrontar-se com ela em seu enigma.

A tentativa de apreendê-lo e compreendê-lo se deu através de três palavras gregas, passíveis de múltiplas compreensões e traduções: *logos*, *eidōs*, *ousia*. Na tradução para o latim foram usadas diversas palavras: para *logos*: *verbo*, *palavra*, *discurso*, “*conceito*”, *razão*, *proposição*; para *eidōs*: idéia, pensamento, forma, imagem; para *ousia*: *essência*, *substância*, *conceito*, *idéia*. Não esqueçamos que tudo isto é para “dizer” o “on”.

Vemos que tudo isso é muito complexo e que o uso dessas palavras acaba por criar grande confusão. É por isso que o *conceito* acabou por ser usado de uma maneira geral e indistinta no lugar dessas diferentes e complexas palavras, em que nuances e diferenças essenciais são perdidas. Por outro lado, isso lhe dá um âmbito de aplicação e uso muito grande, onde na maioria das vezes, mais esconde e dissimula do que diz algo de real. No entanto, a palavra é usada com uma regularidade e certeza de algo verdadeiro que assusta e que um mínimo de reflexão crítica desconstrói.

Mas em termos mais precisos de conhecimento, e não mais de realidade enquanto processo de concretização, conceito diz respeito a uma idéia universal que define ou determina a natureza (essência) de uma entidade (“on”). É essa *essência conceitual* que hoje está sendo profundamente revista. Conceito vai indicar as características comuns a um grupo de coisas ou pessoas e, ao mesmo tempo, a sua representação formal. Por exemplo: mulher, brasileiro, casa, fruta etc. O conceito surge pela atividade da razão (*logos*), através da abstração das percepções, isto é, das qualidades ou atributos. A base do conceito é a representação racional, porém o representado consiste no conceito “objetivo” (aparentemente). A própria idéia ou conceito de representação já parte do predomínio e separação do conhecimento e sua expressão ou enunciado do “on” ou realidade. Não pode haver representação se algo não se mostra. Para desconstruir e superar os conceitos banalizados e tornados jargões, em detrimento da realidade (“on”), iniciou-se o movimento fenomenológico ou a “volta às coisas” (“on”). Às vezes pode se formar apenas um conceito mental a que não corresponde um “objeto”, ou seja, é um mero “ente da razão”. Por exemplo: sereia, lobisomem, vampiro etc. Crítica: Supõe-se que haja uma *adequação* entre o conceito e o “objeto real” para decidir se o conceito é meramente racional ou não. Contudo, já se pressupõe a existência do “real”. Mas esta é a questão:

não se sabe o que é o “real”, tanto que se criaram diferentes palavras com numerosos sentidos. E “on” como coisa ou objeto já é uma representação epistemológica.

De um lado, podemos destacar o caráter convencional e instrumental dos conceitos. De outro, portadores de significados abstratos, os conceitos servem de operações de classificação e definição. É neste sentido que são largamente usados pela ciência. O seu sentido de *necessidade* e *universalidade* que os punha a salvo da *mudança contínua da realidade*, permitindo um conhecimento *verdadeiro* (e não mutável), não se sustenta mais hoje. Eles continuam “válidos” dentro de um determinado *paradigma científico* e de uma determinada *teoria*. Para entendermos isto um pouco melhor é necessário explicar que quando os gregos *questionaram* o “on”, este se dava já dentro de um questionamento de algo mais essencial: a *physis* (natureza). Para eles, em primeiro lugar, a *physis* era *ta onta*, ou seja, a totalidade dos *entes*. O caminho natural para compreender e conhecer a *physis* era o “on”. Reduzido este ao “conceito”, deu-se, naturalmente o confronto do “conceito” com a *physis* (natureza: eis outra tradução enganosa e que de maneira alguma capta o que “é” a *physis*). Porém, constata hoje a ciência, a *physis* se mostra ambígua e dissimulada frente a *todas as teorias e paradigmas*. Há sempre um *inter-stício*, um “entre” inacessível, ou nas palavras de Heidegger: “A natureza, o homem, o acontecer histórico, a linguagem constituem, para as respectivas ciências, o *incontornável* já vigente nas suas objetividades. Dele cada uma delas depende, mas a representação de nenhuma delas nunca poderá *abarcar-lo* em sua plenitude essencial... O *incontornável* assim caracterizado rege e reina na essência de toda ciência.” (HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Petrópolis, Vozes, 2002, p.54).

Quando passamos de um texto filosófico, psicológico, literário, sociológico etc. para um texto de química, física etc. notamos logo uma grande dificuldade de nos movermos nestes conhecimentos conceituais. Isso advém de um motivo muito simples. É que os conceitos não são apenas expressos *racionalmente* através das *palavras*. O racional provém de uma compreensão do *logos* em que tanto se faz presente o seu sentido de *linguagem* como também o seu sentido *matemático* com o uso de *números*. A reunião de *linguagem* e *números* gera os *símbolos*, que tanto podem ser *matemáticos* como *verbais*. Mas fica sempre evidente que o que subjaz como *incontornável* é a *physis* enquanto *linguagem*. A reunião de *linguagem* e *matemática* não se dá apenas nas ciências da *natureza* (*physis*). Uma tal reunião é evidente e fundamental na *música*. Porém, neste caso o *incontornável* da ciência encontra o seu *lugar* pleno na arte, onde o *conceito* dá lugar, naturalmente, as *questões*. É que a *música*, sendo arte, não fica presa nem restrita, embora matemática nos seus aspectos técnicos, aos conceitos científicos. Nela, quando arte, ressoa a *linguagem* e a *poiesis* enquanto *mundo* e *terra*. Entenda-se aí por *terra* a concreticidade da ressonância (notas numa *sintaxe poética* ou *mundo*) do que dando-se se retrai. Para pensar esta ambigüidade, já Heráclito, o pensador, assinalou: *Physis kryptestai philei / O desvelar-se apropria-se no velar-se* (Frag. 123).

Então, em relação aos conceitos, vamos ter dois movimentos: Pelo primeiro, a riqueza e enigma da *physis* ou realidade é reduzida a paradigmas, teorias e conceitos de que são exemplos as diferentes ciências. Pelo segundo, a riqueza e enigma da *physis* ou realidade aparece e se manifesta em sua complexidade, pois dos *interstícios*, do *entre* dos *conceitos* emerge, cresce e se configura a realidade como *mundo*, desvelando e salvaguardando a *terra*. Demos como exemplo a *música*, mas isso ocorre em todas as *artes*. Então os conceitos dão *lugar* às *questões*. Nestas há um círculo: Assediado pelas *questões* (*physis, on*), o ser-humano empreende a sua compreensão configurando-as nos *conceitos*. Porém, no caso das artes, eles são uma caminhada que conduz de novo as *questões*, pois elas se instalam, enquanto *poiesis* e *linguagem*, nos misteriosos *interstícios* dos conceitos, aquilo que no conceito sempre fica aquém e além, como um *entre misterioso*, em que se move e mostra o ser-humano como ser-humano, ou seja, no que lhe é próprio. Por isso não há o ser-humano e como um atividade possível, entre outras, a *arte*. O ser-humano para ser o que é é necessariamente *artístico*. Jogado no *entre*, o ser-humano se defronta com o que previamente já o constitui e ultrapassa. Nessa travessia é que fazendo artes se faz homem humano.

Partimos do conceito e vimos que este nasce quando o ser-humano se defronta com a *questão*: O que é a *physis*? O caminho de resposta o defrontou imediatamente com o “on”. E dá

diferentes respostas “conceituais”. Uma das traduções do “on” para o latim foi “res”, dentro da tentativa de apreensão do “on”, através dos transcendentais, que deu em português “realidade”. Outra tradução foi “causa” ou, em português, “coisa”. Assim como para nós a “realidade” se constitui de “coisas”, para o grego a *physis* se constitui de *ta onta*. É o mesmo mas não é a mesma coisa. Para quem quiser aprofundar os conceitos de “on”, remetemos para a primeira parte do ensaio de Heidegger: “A origem da obra de arte”. Defrontar-se com toda a “rede” conceitual é uma condição prévia para se abrir para a obra de arte e para a arte como questão e enigma, é uma condição prévia para sair do encanto mágico-racional dos conceitos metafísicos. No percurso houve os envios da experiência de pensamento da metafísica, mas também a oportunidade para se voltar ao “on” da *physis*. Para tal é necessário, dentro de todo o complexo *conceitual* em que se entreteceu a *realidade* no seu percurso ocidental, voltar ao *on* como *questão*. Nos conceitos há os *interstícios*. Eles são a porta de entrada, pois, se tematizados, nos advém a *physis* no seu “incontornável”, ou seja, na questão como “entre”.

Para os pensadores, o “on” sempre foi uma questão que se faz presente em suas obras em diferentes formulações. O desvio da questão e o seu aborto acontece quando o conceito representa e substitui a *realidade* (*physis*). Essa sempre foi a tentação metafísica, seja transcendental, seja imanente científica. Porém, numa rasgo de advertência e pensamento essencial, já Aristóteles nos advertira:

To on legetai pollachós.

Como traduzir sem reduzir a *conceitos*? Como traduzir auscultando a provocação das *questões*? Toda língua é uma experiencição da realidade que se dá e retrai como *linguagem*. A dimensão e medida da “realidade” se dão como experiencição nas possibilidades do “on”. Como traduzir essa oração como unidade de pensamento sem ser infiel à provocação do pensar?

Tentemos:

O ser se dá à experiencição de muitas maneiras.
O ser se dá em muitas experiencições.
O ser é dito em muitas experiencições.
O ente se diz em muitas experiencições.
O que aparece se diz de muitas maneiras.
O que se faz presente se presenteia em muitas experiencições.
A coisa se dá em muitas experiencições.
O real se dá em muitas experiencições.
A coisa se manifesta de muitas maneiras.
O desvelante aparece de muitos modos.

E Heidegger ainda traduziu:

O sendo-ser torna-se, de múltiplos modos, fenômeno.
 (HEIDEGGER, Martin. “Que é isto – filosofia?”. In: *Os pensadores*. São Paulo, Abril Cultural, 1979, p. 24).

Diante de tantas possíveis traduções (mais outras são possíveis) e muitas vezes tão diferentes, com qual ficar? Eis a questão que nenhum conceito resolve. O “on” não pode ser reduzido a algo operacional como o suporta o conceito. O “on” é e será sempre questão. Aproximar-se dela nos convidam as reflexões poéticas e de pensamento presentes nas obras de arte e de pensamento.

Para sabermos o que é a arte devemos, necessariamente, ter em mente a questão: O que é o conceito? Mas perguntar pelo conceito é perguntar, desde o começo grego, pelo “on”. Mas por que temos que perguntar pelo “on” ao quisermos saber o que é a arte? Em primeiro lugar, porque nenhum conceito de arte nos pode dar o que é arte. Por quê? A realidade enquanto conceito não existe, é uma abstração. Nenhum leitor jamais encontrará em sua biblioteca, nas livrarias um “ente” chamado “arte” como se encontra João, Maria etc. Mas encontrará, certamente, *Dom Casmurro*, *Dom Quixote*, *Ser e tempo*, *Rei Édipo* etc. Então a pergunta conceitual que é a arte deve necessariamente passar pela pergunta: Que é isto a obra de arte? Mas tentar saber o “ente” da obra de arte já devo saber o que é um “ente”? Ou seja, esbarramos sempre numa questão e esta é a

questão de todas as questões: O que é o “on”? Agora podemos compreender melhor porque esta pergunta volta sempre, por mais respostas que demos. É que o “on” é o enigma, o mistério, onde toda resposta só é verdadeira resposta se na resposta se re-coloca a questão, a pergunta. E agora podemos bem mais facilmente entender o que é um época, fora dos conceitos estilísticos e formais e ideológicos. Um época é uma experiência do ser do “on” enquanto resposta. Como o “on” sempre se retrai e vela, toda época, poético-ontologicamente falando, sempre é um desvelar que ama velar-se, conforme já nos provocou a pensar o fragmento 123 de Heráclito (*Physis kryptestai philei*). Então a época, vista formalmente, pode ser entendida como a sucessão de formas ou respostas, ou como a tensão *ENTRE* o desvelar-se *E* o velar-se. Qual a diferença? Na primeira ainda não saímos do plano epistemológico, conceitual. Na segunda tudo se centraliza na tensão, no entre, onde se dá e se retrai o ser do “on”. Nesse dar-se e retrair-se consiste a *questão*.

Voltando à questão do “on” da arte, podemos agora compreender que a pergunta que pergunta pelo “on” é a *mesma* pergunta que pergunta pela “obra-de-arte” enquanto “on”. A epistemologia resolve isso num conceito. Aqui não é possível, até porque o conceito generaliza e o que diz que é obra de arte serve para qualquer obra de arte. E isto é um absurdo, um contra-senso, pois o que caracteriza toda obra-de-arte é sua singularidade inaugural. Este contra-senso (o contra-senso dos conceitos) surge do fato de não se pensar quando mergulhamos e olhamos a realidade (“on”) com e através dos conceitos. Achamos muito facilmente que o “on” da obra de arte consiste no seu suporte. O que “é” a obra de arte *Dom Casmurro*? O papel? O formato de livro? A divisão em capítulos, os personagens, o narrador etc.? Mas aqui já saímos de uma “matéria” como suporte: o papel etc. para o suporte das formas, sem nos darmos conta de que o suporte da forma se não é o papel etc. é o quê? Voltamos sempre à pergunta pelo “on”? Pensando conceitualmente em matéria (e sabemos por acaso qual é o “on” da matéria?), vamos dizer que ela, no romance, é a *linguagem*. Claro, finalmente entramos no que é o *próprio* do romance, *Dom Casmurro*. Ledo engano, porque o que “é” linguagem pode não passar de um conceito. A linguagem de *Dom Casmurro* é a mesma linguagem de *Os Lusíadas*? Claro que não, no primeiro temos a linguagem em prosa e no segundo, em verso. Mas para sabermos a diferença entre *prosa* e *verso* já devemos saber o que “é” (“on”) *linguagem*. Será que sabemos? Quem nos deu a resposta? Fica claro que não podemos de maneira alguma saber o que “é” linguagem se não soubermos o que “é” o que “é” (o “on”). Mas já vimos que o “on” é uma *questão e não e jamais um conceito*. A boa dedução nos diz que só podemos saber o que é a linguagem se soubermos o que é o “on”, mas como não sabemos, devemos igualmente deduzir que a *linguagem é uma questão*. Daí: O que “é” *Dom Casmurro* “é” uma questão e o que “é” a obra-de-arte “é” uma questão. Mais. São *questões* que só podem ser colocadas no horizonte da questão das questões: O que “é” o “on”? Parece que tudo se simplifica quando, em vez de perguntarmos pelo “on” da obra-de-arte, perguntamos pelo “on”, por exemplo, de *Capitu*. Será que alguém um dia viu *Capitu* andando pelas ruas do Rio? Certamente não, nem mesmo no tempo em que a obra-de-arte *Dom Casmurro* foi escrita. Se nada de “real” (“on”) corresponde a *Capitu* é porque *ela* é “ficcional”. Ela tem uma existência (“on”) ficcional. Será? Partindo do “on” como podemos opor “real” e “ficcional”? A partir de que paradigma classificamos e conceituamos “algo” de “real” ou “ficcional”? Ainda estaremos aí no campo e na matéria da obra-de-arte, a *linguagem*? Podemos notar que a questão: “Qual é o “on” da obra-de-arte? perfaz todos os componentes da própria obra-de-arte. Em vista disso *Capitu* não pode ser reduzida a um mero conceito, muito menos a uma representação. Por que uma representação seria artística e outra não? Por exemplo uma foto qualquer de uma pessoa. Então o que *Capitu* é no âmbito da obra-de-arte? Insistimos: Essas questões só podem ser ou ter serem respondidas se nos deixarmos atravessar pela questão como tal: *O que é o “on”?* Concluimos que *Capitu* originariamente “é” uma *questão*. Como *Capitu* é uma manifestação, poderemos dizer que ela “é” uma *imagem-questão*, uma *imagem* enquanto *personagem-questão*. Um outro exemplo poderia nos levar para o âmago verdadeiro da *questão*. Será que algum dia algum ateniense viu *Édipo* andando em sua cidade? Será que *Édipo* já não anda e vive em cada um dos gregos e de nós, na medida em que ele é o *personagem-questão* do que em nós nos constitui e nos provoca a pensar e conhecer? O itinerário de *Édipo* não é, de fato, uma *imagem* do itinerário possível e o provocação de escuta do que em nós, em cada um de nós,

desde sempre, já nos fala como *questão*? O poder de provocar em nós as *questões* é o poder da obra-de-arte.

Quando o próprio Aristóteles nos diz: *To on legetai pollachós*, devemos ser coerentes de dizer que o próprio modo dele propor a interpretação do “on” é também um modo entre outros possíveis de dizer o que é o “on”. Portanto, a caracterização das obras de arte dentro do horizonte dos *gêneros* propostos pelo mesmo Aristóteles é tão-somente uma possibilidade, e jamais pode se tornar *paradigma*, pois o que ele diz resulta do seu modo de *dizer, manifestar, conceituar* o “on”. Querer caracterizar os *gêneros enquanto obras de arte nas diferentes épocas, atentando só para as formas*, é um contra-senso, pois não só o “on” se diz, compreende, manifesta etc. de muitas maneiras, mas ainda, tentando escutar a provocação de Heráclito: O desvelar-se ama velar-se, O desvelante apropria-se no velante, A excessividade poética ama a o nada excessivo, ou seja, em grego: *Physis kryptestai philei*. Sem a época da tensão de ser e ente não é possível jamais compreender a época das formas (estilos, conteúdos, ideologias).

Qual é o “on” da obra-de-arte? Depende do horizonte em que se responde à pergunta: O que “é” o “on”? Disso decorre uma coisa muito simples: O acercar-se das obras de arte munidos de conceitos só realizam isto: o afastamento, o encobrir, o não ver o que na obra de arte desde sempre já se dá e se retrai: o seu ser, isto é, o seu “on”. Por isso é que, numa metáfora, podemos dizer: os conceitos são o aborto das questões. Para ficar mais claro é necessário dizer em alto e bom tom que quando procuramos conceituar o “ente” da obra de arte, já tomamos um caminho equivocado. A tradução de “on” por “ente” (ou “res”, de onde vem realidade”) já é um modo possível (que o próprio “on” se dá), mas não o único nem o mais percuciente, porque uma tal tradução do “on” grego para o latino “ens, entis” já não traz toda a carga originária inerente à palavra grega “on”, isto é, quando o grego se pergunta pelo “on”, ele o faz no horizonte da experiência da *physis* como *ta onta* (mal traduzindo: os “entes”). Quem, hoje, lendo em português a palavra “ente” mergulha e afunda seu raciocínio e pensamento na *physis*? E sem a *physis* é impossível, a não ser conceitualmente, pensar o “on”. Logo, sem pensar a *physis* é impossível pensar o “on” da obra-de-arte. De outro modo, só é possível pensar o “on” da obra-de-arte mergulhando nas questões e não e jamais simplesmente nos conceitos.

Na sucessão de interpretações do “on” em que se desdobra o Ocidente, hoje pensamos o “on” enquanto coisa no sentido de “objeto”.

Ainda uma observação final. Disto tudo se conclui que, se de um lado, o conceito resulta de uma metodologia prévia: indução, dedução ou reflexão transcendental, a questão se constitui com meta-hodós, método, no constituir-se da resposta, mas como a resposta re-põe a pergunta, o método corresponde ao dar-se e retrair-se do “on”, ou seja, para a questão o método é o próprio “on” se dando e retraindo. É o diálogo, que só acontece dialogando-se. Por isso “ler” uma obra-de-arte é dialogar com o que nela se dá e se retrai e não e jamais querer ou tentar classificá-la em qualquer conceito ou gênero.

Retomar a reflexão originária do “on”, criticando positivamente e em diálogo, as suas traduções historiográficas e epistemológicas em conceitos, essa é, sem dúvida, a linha mestra das reflexões heideggerianas ao longo de suas obras e ensaios. Mas tais reflexões só se tornarão reflexões se deixarem de ser dele e se tornarem nossas, pois não podemos ser incoerentes: *to on legetai pollachós*. Até onde poderemos dizer que pensamos o que ele pensa? Mas ele nunca quis isso, pelo contrário, sempre repetia em seus escritos que mais importante do que o que estava sendo dito era o *método*, isto é, o lançarmo-nos nas questões e no apelo que desde sempre nos advém do que é digo de ser pensado: *O que é isto – o “on”?* Por isso, os leitores formatados nos conceitos, ao lerem suas reflexões, não se abrem para as questões nem para o que está em “causa” (já desde sempre o “on”), gerando mal-entendidos e interpretações absurdas. No entanto, ele não se cansa de os convidar a pensar o “on” (“coisa”). Por exemplo:

Que é uma coisa?” é a questão “Que é o homem?”. Isto não significa que as coisas se reduzam a um resultado da actividade humana, mas, pelo contrário, quer dizer que o homem deve conceber-se como aquele que, desde sempre, ultrapassa as coisas, mas de tal modo que este ultrapassar somente é possível na medida em que nos remetem para alguém de nós mesmos e da nossa superfície. Na questão kantiana acerca da coisa, abre-se uma dimensão que se encontra **ENTRE** a coisa e o homem, e cujo domínio se

estende para além das coisas e aquém do homem (HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa?* Lisboa, edições 70, 1992, p. 231).

Esse “entre” como o “incontornável” da *physis* nos abre um horizonte mais profundo e complexo do que o horizonte dos *conceitos*. É o horizonte das *questões*.

A questão

*A questão não quer provar, quer provocar.
A questão quer o não-saber de todo saber.
A questão, mergulhada nas águas correntes
ansia pela fonte, proveniência do que elas são.*

Na medida em que a arte é um enigma, ela se constitui fundamentalmente de questões e jamais pode ser abordada apenas por meio de conceitos.

A emergência do homem e o âmbito de sua atuação e de seu *lugar* dentro do real – e o enigma do seu destino – são as questões que perpassam todas as culturas em todos os tempos e suas obras de arte. Note-se que a arte, na maioria das culturas, sempre esteve ligada ao sagrado e que seria, por isso mesmo, estranha aos respectivos contextos qualquer redução a processos econômico-comerciais ou a formas e gêneros. Por outro lado, de maneira alguma se pode reduzir o sagrado ao religioso. Este é apenas, ao lado de outras, uma das experiências do sagrado. Uma das mais fundamentais é nossa realização como experiência poético-político-dialógica (o político ligado à Polis e não e jamais à Política e à Ideologia). A separação moderna das obras de arte dos ritos dos mitos não lhe retira o que nelas há de essencial: a realização da realidade enquanto *terra* e *mundo*. Mas então não estamos diante dos conceitos de terra (planeta) e de mundo com seus diversos predicativos (antigo, medieval, europeu, religioso, oriental etc.etc.) Eles são *questões*. E do enigma que é o sagrado lhe advêm todas as grandes questões.

Seja como mito, seja como pensamento, o ser humano sempre se questiona sobre tudo isso. Questão vem do verbo latino *quaerere*, através do particípio: *quaestum*. Significa fundamentalmente: *procurar; desejar; indagar, pensar, examinar; perguntar*.

No *quaerere* há três aspectos e *posições fundamentais* que se vão fazer presentes em toda *questão*: 1^a. O *pro-curar*; 2^a. O *pensar*; 3^a. O *perguntar*.

O verbo como tal traz em si o aspecto desiderativo, daí o primeiro significado de *pro-curar*. Porém, o procurar do *quaerere* não é qualquer procurar, mas é um procurar de apropriação do que lhe próprio, ou seja, a pro-cura de seu *ser*. Entendendo o procurar neste horizonte, devemos necessariamente, pensá-lo a partir do *mito* de *Cura*. Compreendendo o *mito* como um conjunto de *imagens-questões*, temos nesse *mito* uma profunda e essencial reflexão sobre o ser-humano em sua constituição poético-ontológica, ou seja, em suas *questões essenciais*.

O pensar não vai, portanto, dizer aí o simples exercício de um raciocínio, que resultaria num conceituar. Pensar é mais que raciocinar. Como nos diz Caetano: *pensar é amar*. Ou como nos diz Emmanuel Carneiro Leão: “... pensar é deixar a realidade ser realidade nas peripécias de realização do próprio pensamento” (In: Schuback, 1999: 251). Pensar é deixar acontecer no ordinário o extraordinário. Nesse horizonte, pensar é antes de tudo uma atitude de abertura e de escuta que nos joga no acontecer apropriante do que advém nas e como *questões*.

O perguntar é a *ação* concreta de *pôr em questão*. O perguntar se desdobra em muitas perguntas simples e cotidianas onde nada de essencial acontece, pois são meras *curiosidades*. Então não temos aí *questões*. O perguntar que pergunta enquanto *questiona* se funda na *essência do agir*, pelo qual se manifesta e de-cide o que somos e não somos. Em um tal *agir* acontecemos historicamente. É, por isso, o *agir poético, a poiesis*. Nesta e por esta se manifesta a realidade em seu sentido e *ethos*, enquanto *linguagem, tempo, memória* e *história*. A uma tal manifestação da realidade é o que entendemos por *pensar* e *poietizar*. Nele e por ele *deixamos a realidade se tornar realidade, ou seja, deixamos acontecer no ordinário o extraordinário*. No acontecer quem age e acontece é realidade, assim como no *questionar* pelo *perguntar* são as *questões* que nos têm e

precedem. Na medida em que elas acontecem em nosso agir de perguntar chegamos a ser e a nos apropriar do que já desde sempre somos. No perguntar somos possuídos e impulsionados pelas questões e formulamos nas respostas os conceitos. Todo perguntar é, pois, um ser impulsionado pelo pro-curar enquanto pensar e poetizar. No pensar de toda procura acontece o perguntar poético, porque o que procuramos é o que nos move e para onde tendemos nas procuras essenciais: a cura. A cura é a questão enquanto pensamento poético. Pensar poeticamente é perguntar pelas questões que constituindo a realidade nos constituem. Mas se em todo perguntar o que nos move é uma procura e o que se procura é a cura, esta é o que nos constitui. A cura é a realidade para a qual sempre tendemos e pela qual permanentemente perguntamos. As questões da cura são as questões da realidade. Então no perguntar perguntamos pelas questões. Por isso questionar e pôr em questão é a única tarefa do pensamento. Nisso consiste nosso agir pelo qual realizando a realidade acabamos por nos realizar. Tanto nos realizar como realizar a realidade consiste sempre numa experiência de pensamento poético. Por isso, nosso horizonte de realização, embora passem pelos conceitos, serão sempre as questões. Eis porque não há uma dicotomia entre conceito e questão. O problema está na experiência da metafísica que, em sua ambigüidade, tem feito o jogo das dicotomias excludentes e opositivas. Mas em sua essência a metafísica não é excludente nem opositiva, nela se dá o fértil jogo do entre questão e conceito. Daí que em todo conceito vigora um *interstício*, ou seja, um *estar-entre* como conjuntura essencial de *Entre-ser (Da-sein)*. É nesse sentido que somos os ser das questões. Nele se dá nossa liminaridade e facticidade. No fundo, a metafísica surge do impulso para pensar o “metá” de toda *physis*. Tanto podemos pensar esse “metá” como “além” quanto como “entre”. Só porque já desde sempre nos achamos e somos seres do “entre” é que podemos ser seres metafísicos. Há, pois, em toda metafísica, uma ambigüidade radical. Ela pode ser recuperada se começarmos a pensar os *interstícios de todo conceito*, conforme tentamos fazer no tópico sobre “Conceito”.

A tensão entre conceito e questão é inerente ao próprio perguntar enquanto exercício concreto de perguntar. Por quê? A questão como tal se desdobra em duas dimensões, tomando o ser humano como *Da-sein*, ou seja, *Entre-ser*, e este ligado ontopoeticamente ao mito de “Cura”:

1ª. A ação que se dá no *Dasein* pelo vigor da Cura, pois é ela que constitui o ser humano em sua essência.

2ª. A ação do *Dasein* em seu agir concreto, impulsionado pelas questões, para o seu desdobramento na vontade de querer saber e não saber. Isso se concretiza na **pergunta**.

É que toda pergunta exercita um saber e uma não-saber, um querer e um não-querer. Porém, tal pergunta como questão origina-se do entre, na medida em que só perguntamos porque não sabemos. Por outro lado, só podemos perguntar porque, de alguma maneira, já sabemos, pois se nada não soubéssemos nem teríamos como perguntar.

As questões não dependem do pensador. Não é ele que tem ou não tem as questões. As questões é que nos têm. Nós, cada um de nós é uma doação das questões. Elas constituem o que nos é próprio, porém, para serem apropriadas exigem uma dura e assídua experiência. A sua frequência cotidiana se torna uma verdadeira ascese de renúncia, onde a renúncia não tira, dá. Dá o quê? O que nos é próprio, o que somos. A doação da renúncia surge como um anunciar novamente (re-núncia) de modo originário, ou seja, nos envia ao destino, ao que nos é próprio.

Que é isso o que somos? Aqui podemos nos mover numa dupla articulação. (1) No plano do ente: **O que é?** Pois tudo que é é ente. (2) Ou, o que é necessário, movermo-nos no plano do **ser** do ente. Neste caso, o alcance da resposta será medido não pelo **ente**, mas pelo **ser** do ente. Isso significa que a resposta não se dá nunca no âmbito do ser, mas apenas e tão-somente no plano do ente. Significa isto que a resposta só em parte é resposta, porque ela nunca se dá no plano do ser, mas somente no plano do ente enquanto ente do ser. Ou seja, a resposta vai sempre ser paradoxal, pois responde no plano do ente, embora se mova, e só pode se mover, no plano do ser. Porém, não está aqui sendo criada uma dicotomia entre ser e ente? Não. Estão sendo mostradas duas coisas: a) que por ser entitativa, a resposta ainda não alcança todo âmbito da questão; b) mas como o ente é ente e, portanto, só pode viger no âmbito do ser, o que nela se diz é altamente positivo, porque o ente só vige a partir do ser e essa é a dádiva de toda resposta que nos cabe e alcançamos. Contudo,

isso de maneira alguma nos deve fazer esquecer que o ente não é o ser e que, portanto, a resposta não dá conta da questão, não dá conta do ser. Não há, pois, aí uma dicotomia, mas uma tensão dinâmica pela qual qualquer resposta já solicita e convoca e recoloca a questão.

Os conceitos

O conceito quer provar, não provocar.

O conceito quer o saber ainda não-sabido, mas jamais o não-saber do saber.

O conceito não quer a fonte, só as águas correntes das entre-margens, não o entre de toda margem.

Os conceitos vão surgir quando a resposta se torna mais importante que a questão, na medida em que a resposta “acha” que dá conta da questão, pois estabelece um conhecimento definido, preciso e exato. Os conceitos tiveram um duplo encaminhamento. Primeiro, eles se tornaram a definição de verdades por oposição ao erro. O seu fundamento foi a verdade **lógica**. **Nasce a filosofia em termos metodológicos de espécies e gêneros, definindo (conceituando) o ser e os entes, as verdades e os erros.** E então os conceitos se tornaram a espinha dorsal dos sistemas filosóficos, na medida em que estes se sobrepuseram ao próprio real como teorias e abortaram as questões. Com o surgimento da ciência, a partir dos conceitos filosóficos, estes sofrem uma transformação: além dos limites definidos, passa a ser exigidos deles **exatidão**. E então, além da lógica, introduz-se a linguagem matemática, a linguagem da exatidão e da precisão. A maioria dos conceitos com que se **analisam** as obras de arte surgiram a partir do paradigma científico. E acabaram por ocultar as questões em que sempre a arte se move. O conceito traz a idéia de objetividade. Esta, fundada na exatidão da matemática, traz a certeza. Porém, hoje, tudo isso está, de novo, em questão. E o físico Ilya Prigogine defende o fim da **certeza** (“O fim da certeza”, in: *Representação e complexidade*. Rio de Janeiro, Garamond, 2003, p. 49-67). No entanto, ele é paradoxal, pois o fim da **certeza** da ciência apenas se dá em virtude, não das questões, mas de uma nova **matemática da complexidade**, por isso afirma: “O que quero dizer é que a humanidade está em transição, não há dúvida, e também não há dúvida de que a ciência está em transição” p.49. Essa transição não significa o fim da certeza matemática, daí o paradoxo no título do seu ensaio. Não sei se percebem que é agora a ciência que fica perplexa diante da realidade (“on”). Se a achava “simples” e abarcável pelas teorias e conceitos, descobre o que os pensadores originários já desde sempre souberam: *to on legetai pollachós: a realidade – o que é – é complexa*. Isso a arte (obra-de-arte) também já desde sempre soube: o “on” é ambíguo e paradoxal. Por isso qualquer teoria crítico-literária ou estética que queira dar conta da arte, isto é, d’isto’ que é arte, ou seja, da manifestação da realidade, não descobriu o que até os cientistas-desocobridores-questionadores já perceberam e procuram con-ceber: a complexidade da realidade. Nas questões somos provocados a pensar além da complexidade o paradoxo da perplexidade e complexidade: o originário “taumadzein” grego:

No primeiro livro da metafísica (A 982 B12) Aristóteles, seguindo Platão, considera que o princípio de toda filosofia está no espanto e na admiração. É devido à capacidade de espantar-se com o ordinário que, agora e sempre, os homens foram levados a pensar. Se as coisas admiráveis e espantosas têm jogado os homens no questionamento do princípio e fim de todas as coisas, o que é que faz um fenômeno ser admirável e espantoso? O que requer e exige um questionamento? Heráclito responde que todo fenômeno é espantoso e todo questionamento não visa a eliminar, mas a aprofundar a pergunta. Radicalizar significa descer até as raízes, significa expor, no sentido de trazer à tona e fazer aparecer as pressuposições que se escondem nas possibilidades de perguntar e responder. Mas, então, por que há tantas dissimulações de suposições nas perguntas? Por que se dá tanta ilusão de as respostas serem cabais, isto é, de acabarem com as possibilidades e necessidades de perguntar? A resposta de Heráclito é uma só: porque todo questionamento exige transformações no modo de ser de quem pergunta, impondo-lhe aceitar o real em toda a sua realização. Ora, crescer dói na alma e transformar-se traz consigo um sofrimento essencial. Por isso o espanto logo se torna curiosidade e a busca do interessante substitui rapidamente a admiração. Curiosidade é o açodamento de olhar tudo sem ver nada, é a voracidade de saber tudo e não ser nada. E interessante é tudo que mobiliza sofreguidão das trocas e acirra o ritmo do consumo, sem ter de assumir o

peso das mudanças, nem a responsabilidade das decisões (LEÃO, Emmanuel Carneiro. Heidegger e a ética. In: Revista *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 157, 63/77, abr.-jun., 2004, p. 73)

É importante que fiquem claras duas coisas: A arte vive das **questões**. A ciência vive dos conceitos (mesmo que incertos na sua certeza matemática). Tanto as questões como os conceitos são importantes para o ser humano, como são importantes o cientista e o poeta. O indesejável é a tentativa insistente em querer reduzir as questões da arte a conceitos (mesmo que incertos, porém matematicamente precisos). Mais indesejável ainda é que alguns críticos queiram reduzir a arte a conceitos, fazendo o papel de falsos cientistas. Pois nada produzem de científico e reduzem a arte a conceitos abstratos inúteis, que a silenciam.

Os conceitos são determinados pela verdade lógica e matemática. Eles se servem de uma metodologia presa a teorias, determinadas pelas metodologias em que predominam a indução, a dedução e o experimental. São objetivos na medida em que adequam o real às teorias e suas metodologias. Elas originam as análises descritivas e explicativas.

Os conceitos geram um *conhecer* passível de **aprendizado**. As questões, quando experienciadas por cada um, produzem um *saber* como **aprendizagem** saborosa do que somos (por isso mesmo, o que não pode ser ensinado).

Jargões

As teorias científicas com seus conceitos precisos e medidos adstringem, comprimem o real em algo substancial, estático, verídico, genérico, paradigmático e único, de tal maneira que falar do homem e do real fora de uma tal constelação de conceitos ou nomenclatura significa algo de estranho e ilógico, algo de “mítico” e “ficcional”, algo de imaginoso, fantasioso e fantástico. O real dos conceitos é estático e teórico e não leva em consideração o tempo em suas múltiplas facetas. Só há um tempo: o linear e cronológico, o tempo conceitual da gramática e da historiografia. Aliás, os conceitos científicos na realidade sempre falam de uma realidade a-temporal, como se pudesse haver algo fora do tempo. Este fechamento do real e do homem nos conceitos pode levar as nomenclaturas a se tornarem verdadeiros **jargões**. Isso ocorre muito com as nomenclaturas das disciplinas científicas, cada vez mais especializadas. Chegam a constituir uma “língua”. Um código especial e específico só acessível aos iniciados. Isso não passa de um **jargão**. O jargão, embora necessário para a especialização das disciplinas, não deixa de ser o **conceito** deturpado, pois aí o mais universal se torna o mais fechado e inacessível. Isso tudo, hoje, com as pesquisas avançadas e a volatidade de certos conhecimentos, está mundo bem rapidamente, mas a concepção férrea e fossilizada da ciência como verdade continua, embora ela mesma não saiba mais o que é “verdade”, nem real. Falar aí de sabedoria é ainda um contra-senso maior. Mas existe uma outra forma de **jargão**. É quando um conjunto de conceitos passa a ser reproduzido e repetido pelas pessoas sem a menor reflexão e conhecimento do que tais conceitos dizem e implicam. Isso ocorre muito nos sistemas religiosos e filosóficos. Aí se geram os fundamentalismos ou as modas teóricas. O **jargão** não se dá conta de que por detrás de todo conceito ou conceitos sempre há uma **questão**. O **jargão é a teoria reificada, substantivada, petrificada**. Ele pode ocorrer nas ciências, de que o positivismo é um exemplo vivo, no pensamento e na *poiesis*. No pensamento, o exemplo clássico é a nomenclatura platônica. Esforço inaugural de pensamento, se torna, na mão dos discípulos, sistema filosófico, com conceitos cada vez mais definidos, e passa a fazer a festa da metafísica conceitualística. O **jargão** existencialista também conheceu o seu sucesso. O **jargão** do marxismo vulgar é outro exemplo clássico. Na *poiesis* os estragos dos **jargões** foi mais duradouro e desastroso e desastrado. Os conceitos de gêneros, pretensamente baseados em Aristóteles, pois deste não se apreende o vigor do pensamento, são ensinados e repetidos *ad nauseam* sem a menor abertura para o apelo criativo de toda obra de arte. A obra-de-arte, reduzida a expressões retórico-gramaticais ou a experimentalismos estético-formais, nas mãos das teorias literárias sem memória do poético, estéticas ou ideológicas, vive refém dos **jargões**. Baseados numa pretensão científica que nem a própria ciência mais adota, silenciam o vigor da fala de toda obra de arte, fundadora do humano do

homem. Essas teorias fundadas nas pretensões conceituais, sem a menor escuta da *poética das questões*, inerente a todo fazer da arte, nada mais fazem do que repetir os **jargões**. Dominada por um sentimentalismo e subjetividade vulgares, por um objetivismo objetivo-formal, por um esteticismo diluente e vivencial, a *poiesis* é a que mais tem dificuldade de se livrar dos **jargões**. Jamais as pessoas são levadas a se perguntar pelo “on” da obra-de-arte, ou seja, pelo seu próprio “on”. Nos **jargões**, o real (“on”) vivo e pulsante se torna esquelético, abstrato, asséptico, desvitalizado, representação da representação, simulacro, jogo inconsequente de palavras vazias, num pretense conhecer que nada conhece e cada vez mais leva a desconhecer o vigor da obra-de-arte.

Nas questões da arte, para fugir de tais **jargões**, propomos justamente o caminho das **questões**. Na segunda metade do século XX sucederam-se diversos ismos-jargões desastrosos em torno dos estilos de época, estruturalês, semiologês, sociologês, psicanalês, feminês etc. etc.

O jargão é o esquecimento de que não há questão sem conceito nem conceito sem questão.

A questão e a essência

A questão do conceito está ligada à questão da essência. Note-se que o próprio conceito só pode ser conceituado, dada a sua variação, no horizonte da questão. O conceito como conceito é uma questão. A essência pode ser considerada do ponto de vista concreto – e então está profundamente ligada à questão da essência como questão – e do ponto de vista abstrato, e então será uma essência enquanto conceito lógico-racional, ou seja, estará dependente de um apodigma lógica, isto é, do enunciado demonstrativo de uma enunciação lógica. O conceito é, então, o composto lógico de enunciado e enunciação. Heidegger diz: “O que pensamos quando dizemos essência? Como essência vale habitualmente aquela opinião comum em que todo verdadeiro coincide. A essência se dá no conceito de gênero e no conceito geral, que representa a idéia única que ao mesmo tempo vale para muitos. Esta essência indiferenciada (a essencialidade no sentido de *essentia*, a essência, a substância da proposição, os substantivo sem o verbo) é, contudo, apenas a essência não essencial” (O originário da obra de arte, § 96). Heidegger retoma esta questão em “Hölderlin e a essência da poesia”. A anulação da questão está na adoção do conceito como uma idéia que vale para muitos. Nisso consiste o conceito abstrato, diferente do concreto, onde o universal e o singular concretem, não havendo separação lógica nem formal, porque então a linguagem não é meio, mas faz parte constitutiva do que se manifesta e do como se manifesta. O que é, por ser, nunca pode ser tomado e reduzido apenas a algo abstrato. O que é é em virtude do ser. É dessa “virtus”, desse vigor que se gera todo processar e acontecer e, portanto, tem de ser sempre com-creto e constituir sentido. Nisso consiste a linguagem. Ela é o acontecer com sentido. O que acontece e dá sentido é e só pode ser o ser. A essência é o que é sendo. O ser enquanto *logos*, daí que se denominou ao “algo” de cada “coisa”, a sua “razão” ou essência. É ainda nesse sentido que nos referimos à “natureza” de algo, até de cada um de nós. É a suprema conceituação essencialista. O conceito é o *cum-capere* do que é enquanto linguagem – o acontecer com sentido. Só porque o “é” acontece pode ser compreendido e apreendido no *cum-capere* – *cum-ceptum*. O *cum-ceptum* é o âmbito do compreendido e do apreendido, do que acontece e se doa enquanto se retrai no que é e no como é. O doado como compreendido e apreendido é o com-cepto do que se retrai e se constitui, portanto, como questão. O que se retrai, o que se vela não é, porém, uma falta de ser que precisaria de uma complementação ou suplementação. Não é falta nem negatividade nem mal nem violência. Pelo contrário, é de uma riqueza tão grande e impensável e incompreendida e inapreendida que consiste precisamente no nada excessivo. Este é sempre o limite *E* o não limite do limite. Esse *E* que é um “entre” possibilita a doação e a apreensão e compreensão do que se doa tanto no doado como no retraído. Isto tem duas conseqüências:

1º. Por ser o que se doa é doado como verdade e como o que se retrai é não-verdade. O “entre” é a liminaridade de verdade e não-verdade. O horizonte da verdade é sempre também o horizonte da não-verdade. Mas a verdade e seu sentido provêm da não-verdade e seu sentido. E

nisso consiste a decisão tensional do “entre” linguagem e fala, do “entre” silêncio e música, do “entre” repouso e gesto corporal, isto é, da dança. É a verdade ética da não-verdade ética.

2º. Por ser o que se doa é figurado como o que é isto e aquilo e/entre como o que se retrai é o não-figurado, o vazio, o silêncio. Esta tensão do entre precede o par tradicional “matéria e forma”, porque o figurado é figurado do que acontecendo se retrai, é doação do vazio, do silêncio. E como matéria só é matéria deste e daquele figurado na medida em que pela compreensão e apreensão do entre-compreendido é já originariamente doação do que se retrai, do vazio, do silêncio. Essa “matéria” só é matéria enquanto ela só chega a ser esta e aquela matéria porque é uma doação manifestativa do que se retrai, do vazio, do silêncio. No vazio e no silêncio, pelo vazio e pelo silêncio, a “matéria” chega a ser “esta” e “aquela” matéria, porque para ser “esta” e “aquela” matéria é necessário que elas sejam compreendidas e apreendidas na abertura da entre-compreensão.

As considerações sobre questão e conceito e essência abstrata e essência concreta remetem para um nó em que se debatem todas as teorias estéticas e todas as posições críticas que se limitam a basear-se no conceito, na essência abstrata, no par matéria-forma (concebidas como conceitos abstratos). É o nó da rede dos conceitos e sistemas ou o nós das questões da teia da vida.

A questão da entre-compreensão para não se tornar algo também abstrato deve ser concreta e ela se dá no concreto exercício do perguntar, do questionar. Ver para isso meu ensaio em *Tempos de metamorfose*: “A questão hermenêutica”.

A arte

A arte é um mistério e muitos são os caminhos e as experiências que conduzem até ela, embora ela mesma se retraia sempre. Ela, como mistério, se inscreve no próprio fundamento de todo ser humano. A arte não é algo que possa acontecer ou não ao ser humano. Este só é ser humano quando se dimensionar pelo originar da arte. O que se interpõe a este horizonte de realização arte/ser humano são os múltiplos conceitos que foram sendo elaborados na tentativa de definir o que é a arte. Inutilmente.

Quando se trata de pensar a arte é que a tensão entre questão e conceito pode-se tornar rica de perspectivas. A poética filosófica e metafísica sempre tratou da arte através dos conceitos. Podemos tratar da arte com conceitos? É muito difícil. Qualquer conceito de arte só diz o que o conceito como conceito alcança e delimita, não o que a arte é. Quando perguntaram a santo Agostinho o que era o tempo, respondeu:

Se não me perguntarem sei, mas se quiser conceituá-lo, não sei.

O tempo é uma questão.

Se não me perguntarem o que é a arte, eu sei. Se quiser conceituá-la, não sei.

A arte é uma questão.

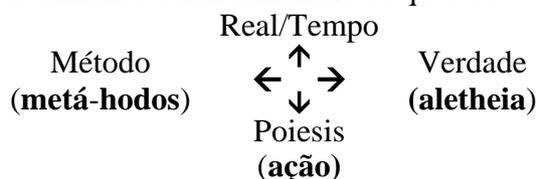
Questão e arte

Ao pensar as questões da arte, temos, antes de tentar qualquer encaminhamento (e nisso já está uma das questões fundamentais, o en-caminhamento), de pensar a própria arte como questão, e com isto, ainda mais anteriormente, pensar a questão como questão.

Quando pensamos a questão como questão, já estamos nos abrindo poético-ontologicamente para a referência pensar/questionar. Como se vê, a primeira de todas as questões é o próprio questionar enquanto dado no pensar e no próprio questionar. E aí não podemos ir mais longe, isto é, a pergunta que pergunta pelo questionar não pode fundar o questionar, mas este enquanto ato que se dá ao e no ser humano dá-se primordial e originariamente como agir do questionar. E estes é que, ao se darem naquele que pergunta e questiona, já fundam o agir e o pensar de quem questiona no perguntar. Ou seja, simplesmente o agir e questionar precedem e fundam o próprio ente que age e questiona.

Quando pensamos o questionar, o agir e o nomear, nos aparece o ente-do-ser-homem que não apenas age, questiona e nomeia, mas que também pensa. Ao pensar, os gregos deram o nome: **noein** (pensar/perceber). Mas, de novo, não é o **noein** que possibilita e funda o agir, questionar e nomear. Estes se dão como **noein** no **Da-sein**. Na pergunta concreta de cada questão do questionar já se fazem co-presentes o agir e o nomear. O agir e o nomear, como possibilidade e exercício concreto de cada pergunta, implica que eles, na sucessão de perguntas e respostas, se constituem como caminho, como per-curso e sentido do agir e nomear, no questionar. Por outro lado, o sentido do questionar, como exercício concreto do perguntar nas dimensões de agir e nomear, funda o caminho (**sentido**) enquanto **noein**. Então este não é nem pode ser algo que é acrescentado, agregado como suplementação ou de qualquer outro modo ao questionar, enquanto agir e nomear. O questionar no exercício concreto da pergunta enquanto agir, nomear e **noein** já pressupõe o caminho (sentido) enquanto **noein**. Porém, assim como o caminho só se dá no entre-caminhar ambíguo (**metá-hodos**), o próprio **noein** só se dá como **diá-noia**, a ambígua entre-percepção.

O caminho/sentido se constitui, portanto, já originariamente e desde sempre como: palavra, ação, percepção/pensamento e questão. É o que já nos assinala a palavra questão (querer/vontade/sujeito como exercício do verbo/ação da **physis**/ser enquanto sentido/percepção). Mas na medida em que o questionar implica isso tudo, ou seja: ente/real, caminho (**hodós**), a manifestação do ser-do-ente, há aí uma **aletheia**, ou desvelamento, isto é, verdade. Disto resulta visualmente uma figura com as dimensões fundamentais da questão:



O que reúne estas quatro dimensões são a linguagem (**logos**) e a memória (**mnemosine**), constituindo assim uma sintaxe poética. São estas as seis dimensões que constituem a questão como tal. Na questão ainda se dão desdobramentos possíveis, mas já no plano simplesmente dos conceitos. Da questão se podem desdobrar as dimensões psicológicas, psicanalíticas, sociológicas, antropológicas, historiográficas etc., mas onde tais dimensões se lêem no horizonte dos conceitos. É nesse sentido que se afirma: a obra de arte explica e manifesta a psicanálise, por exemplo, mas esta não nos leva às questões da obra-de-arte, porque não pensa; conceitua e paradigmatisa.

Numa primeira visão, constatamos que, ao pensar as questões da arte como o que a questão como questão implica, o horizonte em que a arte se move é o da própria questão. Disso resulta que não é a arte que circunscreve as questões. Nelas e por elas a arte se constitui como arte. Ou seja, as questões da arte, numa primeira instância, são as questões do questionar. E então já podemos assinalar que a arte, para ser arte, deve necessariamente se mover no horizonte das questões do questionar, ou seja: o real, o método, a verdade, a ação, a linguagem. Isso numa primeira instância.

A arte e a imagem-questão

Os grandes poetas só são poetas porque se surpreendem acoitados pelas questões, pelas grandes **questões**. Mas suas veredas são densificadas pela sedução e sabor da **linguagem de toda poiesis**. Seus caminhos e descaminhos são o canto encantatório da **memória: o que foi, é e será**. Sua Linguagem é a **Palavra**, como **questão-poética**. Cada **Palavra-imagem-questão** traz em si o sentido e a verdade manifestativa. Por isso não precisa das proposições como lugar da verdade lógica e científica. Cada **Palavra**, por ser poética, é núcleo de múltiplos sentidos e possibilidades de revelação. Diante da riqueza ofuscante e da ressonância sem limites da **linguagem do silêncio**, eles movem-se na fonte inaugural das **palavras-imagens-questões**. Uma imagem é sempre um dizer sonoro do silêncio. O apropriar-se (amar) é a **imagem-questão-poética**. Poiesis é radicalmente apropriação enquanto amar. Toda imagem se torna imagem-questão na medida em que nela age, se concentra e consoma a ambigüidade da realidade (“on”). A imagem como *questão é um entre*, um

entre-imagem-questão onde a realidade (“on”) se apropria como realidade. É o que nos provoca e invoca a pensar sempre o frag. 123 de Heráclito: *O desvelar-se apropria-se no desvelar. O apropriar-se é o “lugar” (imagem-questão-entre) de convergência e divergência da physis enquanto desvelar-se e velar-se.*

Em vista disso, jamais pode ser conceituada. **Imagem-poética é sempre questão.** A **imagem-questão**, como a linguagem, não é. Por isso a obra de arte, enquanto operar de **poiesis**, não é ente. Como a linguagem, é doação do ser. Por isso a **imagem-questão** não é ente, a obra não é ente, como a verdade (**aletheia**) não é ente. Em vista disso a verdade (**aletheia**) não pode ser um paradigma, um **ethos**-valor-moral. Enquanto imagem-palavra, a imagem é linguagem e, como a linguagem, não-é. A imagem-palavra-**poiesis** não pode ser nunca determinada como um ente, porque não se lhe pode atribuir um limite. E não se lhe pode atribuir um limite porque é a própria **poiesis** poetando, e isso é o ser se doando como desvelamento e velamento. A **imagem-questão é poiesis** de experiência e nunca este ou aquele ente. *Capitu*, como imagem, não é, porque *Capitu* é personagem-questão, enquanto é imagem-poético-manifestativa de questões, é imagem-personagem-questão. Na obra de arte tudo é questão: as imagens, os personagens, os eventos, a narração, o narrador ou narradores, o tempo, o lugar. **Como imagem e verbo toda obra de arte é a dinâmica poética (tautologia) de manifestação do real em sua verdade. Hermes, Palavra, Verbo, Imagem, Verdade são poiesis.**

“Tipo” é uma imagem-clichê. Como clichê, pode ser uma **imagem** com dupla força de presença: mostrar o clichê e desfazer o clichê como idéia. Nesse sentido, operará ao nível da **poiesis** na medida em que como **linguagem poética**, desfaz a linguagem como clichê, ou seja, língua retórico-instrumental e argumentativa, e a institui como poética.

A **imagem-questão** é a imagem-poética nos con-vocando para a **escuta** das grandes questões, onde essa **escuta** é a condição fundamental de todo **diá-logo** e de todas as interpretações. Na **imagem-poética** comparece sempre a **poiesis** como vigor de todo agir essencial e, ao mesmo tempo, o **ethos**, como **linguagem e sentido do ser**. Na medida em que é **ethos** e sentido, a interpretação se torna o horizonte onde se decide o que somos enquanto valor e sentido. Por isso, de **ethos** se originou a ética. O mito, origem da **poiesis**, se constitui, manifesta com **imagens**, não retóricas, porém, **questões: são as imagens-questões**. Todo mito, como a **physis**, se constitui numa ambigüidade fundamental de rito e mito, isto é, de desvelamento e velamento. Mnemósine é a memória, a mãe de todas as Musas. Verdade é a deusa **Aletheia**. Sabedoria é **Métis**. E assim por diante. São imagens-questões. Quando entendermos a linguagem poética dos mitos como imagens-questões, deixaremos que eles voltem a ter o seu vigor originário. As **imagens-questões nos mitos concretizam** o real se realizando em realizações incessantes de desvelamento e velamento. Nas imagens-questões há uma tensão permanente entre o dito da língua e a auscultação da **linguagem que se vela**. No trânsito desse transe transam o saber e sabor de toda sabedoria da **poiesis** como imagens sonoro-visuais, que manifestam o real em caminhos que não conduzem a lugar nenhum, porque o caminho é o próprio real se dando em desvelo velado de realizações. Nesta escuta erótico-amorosa, a linguagem poética do silêncio se tece e entretece mergulhando tanto mais nas profundezas, como raiz, quanto mais eclode no livre aberto de toda abertura e clareira apropriante e manifestante das questões. A **imagem-questão** não é nem pode ser reduzida a uma figura de linguagem, seja retórica, seja gramatical. Nela vive e vigora uma ambigüidade poético-ontológica, fonte inaugural e originária de tempo e mundo, memória e linguagem, possibilitando sempre novas leituras e interpretações.

Cada texto poético não é como tal um ente ao lado do que propriamente é um ente, p. ex., algo dotado de código genético ou funcionalidade, como sendo isto ou aquilo, este ou aquele utensílio. Então os textos, melhor, as obras, que são obras porque operam, se constituem de imagens-questões. Por exemplo, “Campo”, no ensaio de Heidegger “O caminho do campo”, é uma Imagem-questão. Que questões essa imagem nos coloca? Aí é só começar a pensar. E então podemos ligar “campo” a lugar, a mundo, a Terra, a Céu, aos mortais, aos imortais. Para fugir da terminologia retórico-metafísica criei a denominação: Imagem-questão, ou seja, uma questão (que nós não temos, mas que nos tem) dita, centralizada e condensada na imagem escolhida. Todos os

mitos são figurados em imagens-questões. Na literatura, Capitu, Mme. Bovary, Dom Quixote, Édipo, Riobaldo etc. são imagens-questões. As imagens-questões se entre-tecem com o poder ambíguo-verbal da metá-fora, ou seja, literalmente: um conduzir (*fero*) no e pelo vigor do "entre" (metá). A imagem-questão é ambígua e retira sua ambigüidade do "entre", na medida em que a linguagem é a própria manifestação do **Da-sein** como Entre-ser. O poder e vigor da imagem-questão está no fato de que congrega: tempo, linguagem, memória, verdade, narrar. Por isso ela repousa, como quietude enquanto tempo ontológico, "entre" o ser escrita e o ser lida, entre o ser vista, pensada, figurada e o ser narrada, mas onde ela ao ser experienciada como escuta do que somos e não somos, ambigüamente se retrai em sua fala silenciosa e silente. A imagem-questão é um modo concentrado e verbal de **poiesis**, enquanto narrar. Como tal, concentra a fala de toda escuta e aguarda o desvelo poético da leitura do leitor, aberto à escuta do **logos** ou à fala da **Memória** enquanto **Musas**. Quando tal ocorre dá-se no leitor uma aprendizagem. O que é aprendizagem? A apreensão da "Cura" como fonte de todas as questões que essencialmente fundam o ser humano como **Da-sein**, ou seja, o Entre-ser. A imagem-questão não é uma figura de linguagem. É um acontecer. Por isso o "deus"-imagem caminho se diz em grego Hermes, enquanto imagem-questão da essência do agir, pelo qual chegamos a ser o que somos. Hermes é a própria palavra que funda o lugar, o ethos. Toda linguagem que revela o real como verdade o revela e funda como caminho e lugar (Caminho do campo). Como Hermes, diz sempre a verdade, mas não toda a verdade. Hermes é o verbo ambíguo de desvelamento e velamento. O lugar, em última instância, é o próprio ser se manifestando tanto mais quanto mais se vela enquanto mundo e linguagem. Por isso, o caminhar é a travessia "entre" o velado/silêncio/vazio **E** o desvelado, a excessividade poética e o vazio excessivo.

A obra de arte e as questões

As questões se fazem presentes nos mitos e nas obras de arte como imagens-questões. Ler e interpretar os mitos e as obras de arte consiste, numa dimensão de aprendizado, apreender as questões que eles manifestam. O itinerário do pensamento de Heidegger, por influência de Hölderlin, levou-o ao vigor do pensamento mítico-poético. Porém, a questão inaugural em Heidegger é sempre a mesma: o *Dasein* e o sentido do Ser enquanto caminho de pré-compreensão, entre-compreensão e compreensão. A questão fundamental do itinerário ocidental: o mito do homem e seu destino. Examinemos aquele mito-poético grego onde o mito do homem encontra a sua mais rica formulação: Édipo. Pleno de imagens-questões, a obra de Sófocles e o mito com que a tece, narrativamente entre-tece em suas entre-linhas narrativo-poéticas as questões que desde sempre angustiam e desafiam todo ser humano.

O questionar e o conceituar

A tensão entre questão e conceito ultrapassa e muito o complexo âmbito do saber epistemológico e suas representações. É, certamente, a questão das questões, pois se abre para o lugar do ser humano como e no âmbito do real.

É a questão de poesia E pensamento, a questão da poesia e do pensamento. E como e na poesia e como e no pensamento nos provoca à reflexão, à abertura, à escuta? Mais importante do que tudo o que se diz é o caminho que questão e conceito nos provocam a encaminhar ao nos encaminharmos nos descaminhos de todo questionar e conceituar.

Os caminhos e descaminhos de questão e conceito são os caminhos e descaminhos do "entre". Qualquer arrogância de questionamento ou de conceituação já se torna uma desobediência, um distanciamento e uma inacessibilidade aos acenos sempre presentes em todo agir em que o ser humano agindo já é agido no e pelo agir do questionar e do conceituar.

A tensão implícita a todo questionar e conceituar é anular a proximidade e distância de toda “coisa”, por um lado, e, por outro, manifestá-las. É a tensão “entre” pergunta e resposta. A obediência à “coisa” não se pode tornar a desobediência da fala. Deve-se abrir para a simplicidade ambígua da *palavra*. Um “deve-se” que não depende da decisão da arrogância, mas da própria “coisa” em seu desvelar velante. Ob-diência diz desde sempre um ir de encontro ao ouvir. A desobediência é um negar-se – enigmático – à escuta do que nos é próprio. É a errância da insistência nos conceitos e nos entes.

Todo querer do questionar já traz inscrita a errância do conceituar na resposta. Atraídos e arrastados pelo questionar que toda pergunta demanda como conceito, erranciamos a partir da “medida” que se retrai no questionar e conceituar, que todo dizer propõe e dispõe.

Constituídos e atraídos pela *cura* de ser sendo o que somos e não-somos só nos resta o caminho das procuras de perguntar e responder, de questionar e conceituar.

Obedientes à *cura* procuramos o que questionar e conceituar manifestam e ocultam, desvelam e velam. Projetados no “entre” do questionar e do conceituar, colhemos a delimitação conceitual do que como questão não é: o ser do não-ser que nunca seremos. Impulsionados pela *cura* do questionar conceituamos: conceituar é preciso. Questionar não é preciso.

Arrojados na finitude dos conceitos procuramos a não-finitude que move e promove todo questionar.

Experienciando cotidianamente a insuficiência de nossos passos conceituais, fazemos e refazemos o caminho do começo da vida vivida como vida experienciada no horizonte do questionar.

Aconchegados ao burburinho dos conceitos sofremos a paixão da não-ação do silêncio, presença do Nada que nenhuma questão questiona nem conceitua, porque sem fala de proximidade ou distância. Só o diálogo do silêncio no e como silêncio, sem o ruído da fala que questiona ou conceitua. Mas a inevitável procura: o questionar que não quer questionar, sabendo de antemão o contorno insuficiente de todo conceituar e o fracasso inevitável, mas desejável, de todo questionar.

Sem questionar nem conceituar, sem proximidade nem distância, sem vivência nem experiência, sem finitude nem não-finitude, originariamente lançados no limiar de todo “sendo-entre”, caminhamos o caminho do como para manifestarmos no questionar e conceituar o que já desde sempre somos: a questão do *Nada*, do velar-se como não-verdade de toda a verdade do desvelar-se. É a *questão* do *Ser* como *Nada*.

O questionar é a identidade da diferença e a diferença da identidade que é o conceituar. O libertar não é um conceito, é uma questão. Vida, Morte e Linguagem não são conceitos, são questões. Entre o questionar e o conceituar existe a medida do questionar e do conceituar enquanto desmedida (*hybris*) e medida (*peras*). Nesse “entre” consiste o ser-humano-corpo enquanto liminaridade, daí ser entre-ser entre-seres. Nesse sentido ressurge a Linguagem enquanto sentido da *poiesis* na arte. Daí a ambigüidade do “*ananké*”, necessidade de liberdade e liberdade necessária, dupla e ambigüamente precisa (Cf. Jardim, Antônio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro, 7letras, 2005. Por que o “viver não é preciso”? Porque o viver é morrer e o morrer é e não-é preciso. Por que o navegar é preciso? Como imagem-questão do experienciar ele articula o questionar e o conceituar de todo caminhar: viver E morrer.

Questionar é preciso
Experienciar é preciso
Conceituar não é preciso
Delimitar não é preciso

No-nada, linguagem
No-tudo, sentido
No-entre, *poiesis*

Fala do silêncio
Nada excessivo
Tudo sempre um

ESTUDOS EMPÍRICOS DA LITERATURA: CONCEITOS

Marcello de Oliveira Pinto
UERJ / Souza Marques

O fim dos anos 60 foi marcante para as ciências sociais. Eram momentos de intensos debates sobre os caminhos pelos quais o pensamento e o fazer científico deveriam seguir. Thomas Kuhn, figura emblemática deste tempo, apontava que, apenas através da intensa reflexão sobre seus fundamentos e bases numa comunidade científica, seria possível escapar das armadilhas e tentáculos das verdades absolutas e da crença cega nos princípios científicos até então pouco questionados. (Kuhn, 1970). Os estudos da literatura não passaram ilesos: não era mais possível discutir sobre a natureza do literário e dos estudos da literatura sem ouvir novos termos como “negociação”, “interesses cognitivos”, “constituição de sentido” e “modelos de mundo”. Neste artigo, pretendo comentar sobre o resultado de um caminho de reflexões sobre a literatura: a constituição de uma ciência da literatura de orientação acional, empírica e construtivista assim como proposta pelo grupo NIKOL (Schmidt, 1982). Minha intenção é, a partir da experiência de construção de terminologias e estruturas conceituais desta corrente, refletir sobre a constituição das teorias da literatura e como elas podem redimensionar e propor novas possibilidades de reflexão.

Fundamentos e bases epistemológicas

A preocupação com os a relevância social da ciência e suas bases, como acima descrito, também foi marcante na trajetória de Siegfried Schmidt, proponente principal da Ciência Empírica da Literatura e atualmente Professor Emérito do Instituto para Ciência da Comunicação na Universidade de Münster. Acompanhando a sugestão de Kuhn e redimensionando a teoria sociológica de Luhmann (1984), Schmidt abraça a idéia de uma sociedade que se constitui através da negociação consensual de um modelo de realidade que serve como descrição plausível para as experiências cotidianas. Ele sedimenta esta visão na descrição dos atores sociais como individualidades cognitivas que constroem modelos de si (e também modelos de mundo), identificando-se com eles e diferenciando-se de seus pares (Maturana e Varela, 1998; Schmidt, 1992, 1997). Segundo esta perspectiva, atores sociais lidam uns com os outros através de seus modelos e realizando modulações para que estes se aproximem dos modelos construídos por seus pares. É esta aproximação que torna o conceito de sistema social possível (Luhmann 1984, 1997). Foi em busca de uma ampliação no repertório dos estudos literários baseada nestas premissas e no desenvolvimento das teorias construtivistas que o projeto para uma Ciência Empírica da Literatura nasceu, em 1973, na universidade de Bielefeld, Alemanha. Duas orientações de pesquisa foram criadas a partir do projeto inicial: a Nova Hermenêutica, cuja questão básica consiste na interpretação do texto literário; e a Ciência Empírica da Literatura do grupo NIKOL (Nicht Konservative Literaturwissenschaft). Esta última foi desenvolvida por Schmidt em cooperação com Peter Finke, vindo da filosofia da ciência, Walther Kindt, proveniente dos estudos matemáticos e da lógica, Jan Wirrer, lingüista e Reinhardt Zobel, oriundo da psicologia. Este grupo interdisciplinar pretendeu afastar-se dos estudos tradicionais da literatura ao construir a base teórica de uma ciência empírica da literatura a partir de análises de meta-teorias com base no discurso e na contribuição de diversas áreas do saber. Em 1980, o grupo estabeleceu-se na Universidade de Siegen e desenvolveu suas pesquisas que culminaram na primeira conferência internacional da Ciência Empírica da Literatura (CEL) em 1987. Nesta universidade, o grupo se reformula e a ele se juntam Achim Barsch com formação na área da lingüística, Helmut Hauptmeier e Gebhard Rush, ambos filósofos da ciência, Dietrich Meutsch, psicolingüista, e Reinhold Viehoff, sociólogo. Este grupo tem como seu fator motivador a vontade de tornar os estudos literários empíricos e não somente validar os estudos literários através de contribuições de outras áreas. Conceber, portanto, a ciência da literatura como rede de elementos teóricos e empíricos e expor claramente suas bases epistemológicas (o construtivismo radical) e metateóricas seriam tarefas necessárias (Schmidt, 1989). O autor supracitado sugere que o funcionalismo construtivo de Peter Finke, desenvolvido a partir de conceitos teóricos de J. D. Sneed seriam importantes para esta proposta, já que eles proveriam um

estofa metateórico relevante. Esta proposta sugere que o conteúdo empírico de uma teoria deve permitir que se fale sobre seus objetos sem a necessidade de se usar sistematicamente os seus próprios termos teóricos. Conseqüentemente, esta postura implica no abandono da tradição da filosofia da ciência que elegia as proposições de uma teoria como elementos que a destacavam como tal. O autor refuta então a primazia de sentenças e proposições entendidas como entidades em si, em nome de uma teoria que seja interpretada como uma estrutura matemática composta, construída em uma comunidade científica, e que seja percebida como assim construída. Sneed sugere que, se uma teoria científica usa conceitos, e alguns deles com ela se relacionam de forma específica, eles são característicos apenas desta teoria. Este conjunto de conceitos é exatamente o que faz de uma teoria o que ela é, ou seja, eles formam a teoricidade da teoria. Os modelos teóricos fornecem a sua identidade, já que uma comunidade científica só entende este universo teórico em função de haver internalizado e aplicado certos modelos. Isso quer dizer que elementos que não fazem parte da tentativa de descrição por uma comunidade as suas realidade através de um modelo aproximado são considerados como excludentes ou alternativos e não contribuem para o consenso funcional necessário para dar conta da maioria dos fenômenos desta comunidade. Assim, uma teoria é constituída quando um cientista seleciona e aplica possíveis modelos parciais, analisando sua utilidade em função de sistemas axiomáticos específicos. O cientista deduz destes modelos, possíveis novos modelos que, através de testes e demonstrações subseqüentes, serão considerados ou não como modelos que podem subscrever uma teoria. A atividade do cientista parte, então, de afirmações intuitivas e não formais sobre certos elementos objetivando organizar essas afirmações em um sistema lógico. Para que a teoria tenha aplicabilidade, é preciso estender os resultados a uma comunidade que legitime essa nova teoria. Uma postura como esta é ideal para uma proposta como a da CEL, pois ela almeja afastar-se radicalmente dos estudos tradicionais da literatura através de uma postura construtivista, ao rejeitar toda e qualquer concepção ontológica da obra de arte literária. Por concepção ontológica refiro-me à idéia de que o texto é depositário da sua significação, de que como objeto, resume o conceito de literário, e de que todas as manifestações literárias e de sentido, assim sendo, decorrem deste objeto. A CEL também se afasta de outras abordagens de orientação empírica, pois não pretende contribuir para o desenvolvimento da miríade de métodos para o estudo da literatura, seja adotando procedimentos psicológicos ou sociológicos ou ainda introduzindo a empiricidade a partir de metodologias a priori ou através da formação de teorizações. Isto quer dizer que a CEL não tem como objetivo usar o termo empírico como as metodologias que consideram suas teorias como fatos ontológicos. Não há, para a CEL, um *factum brutum* que sirva como base autônoma para confirmar ou falsificar hipóteses teóricas (Hauptmeier 1983). Por empírico, portanto, entende-se os resultados de aplicações controladas e controláveis de uma teoria de acordo com um consenso razoável de um grupo de pesquisadores em relação a um modelo de mundo. O objeto de estudo da CEL são construtos de uma comunidade científica, ou seja, produtos ou ações realizadas pelos participantes do sistema literário observados pelos cientistas interessados na investigação destes produtos e ações (Schmidt, 1982, 1989). Portanto, os significados dos elementos constitutivos da base epistemológica da CEL são necessariamente definidos a partir e em relação a um observador e seu modelo de mundo. Conseqüentemente, o seu objetivo principal é situar os processos literários em termos de uma teoria social. Para atingi-los, a CEL tem por objetivo desenvolver um agir científico que parta das normas metateóricas da aplicabilidade, da empiricidade e da plausibilidade teórica (Schmidt, 1989). Assim, o conceito de paradigma desenvolvido por Kuhn (1970) torna-se viável para esta empreitada. O autor sugere que as ciências naturais e humanas se organizam através da constante dedicação a solução de quebra-cabeças experimentais e teóricos em torno de uma matriz disciplinar compartilhada por uma comunidade científica, e que comporta modelos de orientação, valores e realizações exemplares e generalizações simbólicas (idem). O rompimento com estas estabilizações, segundo o autor, sugere o nascimento de um outro tipo de ação científica. Uma que não dispõe necessariamente de uma nova teoria, mas que pode representar os passos iniciais para a construção de outra. Tal movimento não significa um processo de substituição, no modelo recorrente de oposições das teorias hifenizadas, e sim a convergência de um certo grupo de cientistas em torno de posturas

compartilhadas em relação a elementos consensuais que se orientam para a solução de problemas considerados relevantes, implicando numa consciência permanente da natureza do ofício do cientista e da sua dimensão político-social (Kunh, 1970). A CEL se orienta a partir desta perspectiva, pois, mais uma vez através do modelo de Finke, segue as orientações de Kuhn que preconiza a relevância de generalizações terminologias científicas, de modelos, de valores (orientações metateóricas) e de soluções exemplares de problemas.

A CEL, neste sentido, orienta-se a partir de alguns fundamentos basilares. A teoria dos sistemas vivos autopoiéticos (sistemas vivos autônomos, estruturalmente determinados, auto-referenciais e operacionalmente fechados e em constante interação com seu meio) é o seu principal fundamento epistemológico (Maturana, 1998). Deste são desenvolvidas as questões sobre as distinções entre observador e meio e também a relevância de se entender o processo de cognição como fundador de toda a esfera de descrições semânticas que fundamentam o processo de construção de realidades dos atores sociais. Os indivíduos ganham destaque no processo de legitimação destas descrições em oposição a uma verdade ontológica pré-existente e determinada por estruturas “autônomas”. O conhecimento científico, conseqüentemente, sugere uma modulação e uma aproximação de expectativas de descrições em torno de um “consenso” em torno de proposições consideradas válidas numa comunidade.

Em relação as suas bases, a CEL propõe também, como um dos seus fundamentos, a questão da interação, que é entendida como um processo inerente ao papel do observador em relação a outros observadores. Estes observadores, no processo de contato com as suas construções cognitivas (aquilo que, o observador, graças ao seu aparo sensorial, é identificados como externo ou diferente dele), geram campos consensuais num processo interativo que antecede a toda comunicação. Esta relação forma a base para comportamentos lingüísticos ao funcionarem como orientações nas esferas cognitivas. Neste processo os observadores treinam, corrigem e confirmam, através de modulações, as suas estratégias de construção de sentido (reorganizando os conceitos que ele utiliza para construir suas identidade, como, “realidade”, “sentido”, “verdade”) e as orientações (regras) de ação no espaço dessa construção de identidade. O processo de comunicação passa então a ser entendido como uma etapa na qual os observadores tentam construir processos cognitivos de orientação comparáveis numa esfera comunitária (no sentido biológico do termo). Isso significa apontar para a idéia de que a comunicação não pode mais ser pensada como uma transmissão de idéias entre indivíduos, mas sim como uma sucessão de interações, entre indivíduos que tenha passado por processos de aproximação e modulação lingüística semelhante. Desta maneira, entende-se que os observadores neste processo buscam orientar-se mutuamente em função de interações dentro de seus respectivos campos cognitivos num ambiente onde um campo consensual de conduta entre sistemas verbalmente interativos é produzido (linguagem) durante o processo de desenvolvimento de um campo cooperativo de interação.

Os fundamentos metateóricos da CEL, como acima mencionados, são organizados a partir do funcionalismo construtivo (FC) de Finke que fundamentou esta proposta baseado nas propostas teóricas de J. D. Sneed, W. Stegmuller e T. Kuhn. Segundo Finke (1989), o FC deve ser entendido como uma teoria não normativa da ciência empírica e especialmente criativa que almeja descrever processos possíveis de construção teórica. Ele oferece uma possível orientação que sustenta o programa de etapas pré-paradigmáticas (de um projeto teórico) em função de finalidades intencionais. Organizado como uma teoria construtiva, o FC gera processos teóricos também construtivos, o que “destaca o imprescindível papel das deliberações na elaboração de construtos que admitem uma interpretação empírica de uma parte do mundo” (idem). Finke destaca esse papel construtivo quando afirma que teorias empíricas são como qualquer outro construto humano e que seus problemas fundamentais são solucionados através de invenções consideradas úteis para a resolução dos problemas propostos - leia-se, construídos - assim como os de qualquer outra teoria e qualquer outra ação científica. O FC parte da idéia da C-matriz, uma estrutura sistêmica formal constituída por quatro matrizes elementares (matriz estrutural, funcional, teórica e prática) que especificam estruturas conceituais da atividade teórica pré-paradigmática, que constitui, através de um processo complexo de decisões baseadas em teoremas e definições, a matriz da concepção de

uma teoria. Desta maneira, os valores aceitos como fundamentais numa ação científica são decisões relacionadas à racionalidade humana e ao desenvolvimento de suas capacidades interacionais (no sentido acima exposto). Finke sugere ainda que este modelo utilize o teorema de Sneed no qual uma teoria T precisa de estruturas que orientem a solução de seus problemas através de orientações funcionais e estruturais relacionadas a um núcleo teórico N - formado por três tipos de modelos: modelos parciais, modelos possíveis e modelos “finais” de teoria (ver acima) e pelo conjunto de condições secundárias que satisfazem o núcleo teórico - e as suas aplicações intencionais I. Assim o teorema se constrói a partir de $T = \langle N, I \rangle$. A estrutura teórica, então, proporciona a possibilidade de identificação de uma intencionalidade de aplicação de T, uma descrição das suas áreas de pesquisa, que podem ser modelos parciais de T construídos por proposições e termos descritivos que não se identificam com termos específicos (teóricos) de T, a possibilidade de introduzir termos teóricos de T que poderão consolidar um possível modelo parcial como um possível modelo, a identificação da esfera de pesquisa como sendo modelo de T em função de termos T-teóricos e ainda informações em torno de condições colaterais específicas que são possíveis e válidas no modelo (Schmidt, 1989). Uma teoria da produção literária neste modelo pode ser entendida, então, como uma estrutura lógica que se constitui de uma área de aplicação identificada como os processos de ação (e seus contextos), que implicam em comunicados lingüísticos entendidos como literários por seus produtores. Seus modelos parciais seriam um conjunto de ações e seus contextos, descritas em linguagem comum, e que resultem num construto semântico (texto) considerado como literário. Esta estrutura lógica conta também com modelos possíveis que sugerem uma estrutura que conta com produtores e produção literária, seus pressupostos e contextos, estratégias de produção literária, suas ações e resultados. Finalmente os modelos resultantes, que neste exemplo, seriam todas as “ações literárias de produção” identificadas como tal a partir do instrumental terminológico organizada no processo.

literatura como sistema

Partindo destes fundamentos, a CEL se afasta de uma perspectiva que encontra no texto literário seu pressuposto fundamental e ontológico. Pelo contrário, a orientação da CEL volta-se às ações praticadas no sistema literário. Como resultado, identifica a literatura como um modelo de ação social (Schmidt, 1982). Os atores sociais que fazem parte do sistema denominado sistema literário agem e interagem de forma que seu agir seja considerado literário. Além disso, de acordo com a descrição acima, os membros deste sistema devem ter uma coleção de conceitos e valores estéticos e convenções literárias usadas nas ações pertinentes ao sistema. A CEL, neste sentido, toma como modelos a percepção de que a nossa sociedade é composta por vários sistemas sociais, como por exemplo, o sistema judicial, o político, etc. Estes sistemas são constituídos e mantidos pelas relações dos indivíduos que a eles pertencem. Estes indivíduos, ou atores sociais, agem nesta organização social de acordo com orientações, relações e restrições sociais que fazem parte deste sistema. A estas condições dá-se o nome de domínio social. (Hejl, 1989). Um domínio social nasce da interação de indivíduos dentro de um sistema. Estes indivíduos geram um conjunto de preceitos que são considerados adequados para lidar com um acontecimento neste sistema (Hejl, 1989, 1995). Estes preceitos são padrões de ações que os indivíduos, ou atores sociais, usam como referência no seu dia a dia com os fatos que ocorrem durante a interação com outros indivíduos dentro do domínio social. O sistema jurídico, por exemplo, é um domínio social. Um dos acontecimentos rotineiros deste domínio é a formulação de projetos de lei. Estes projetos devem estar de acordo com normas e preceitos estipulados pelo próprio sistema para que sejam reconhecidos por este último como pertinentes. Um destes preceitos é a questão da constitucionalidade. Se estes projetos não se adequarem às normas proclamadas na Constituição Federal, eles perdem legitimidade. Um sistema, portanto, provê um domínio onde os indivíduos possam agir e comunicar de forma adequada ao sistema e também oferece um conjunto de ações e tipos de comportamento. Estas duas condições implicam em uma realidade em comum ou aproximada que une os indivíduos membros

deste sistema, e que, por serem específicos deste, o definem. Além disso, decorrem desta teoria três racionalidades que influenciam a construção desta realidade em comum, e que por conseqüência influenciam as atividades sociais: a primeira consiste na racionalidade do sistema, determinando comportamentos específicos aos atores sociais e que atribui significados especiais às ações sociais; a segunda, a racionalidade da comunicação, orienta as interações entre os atores sociais; e, por fim, a racionalidade do próprio indivíduo que pode, na interação com outros indivíduos, redefinir as características do sistema.

Ações literárias

Assim como todas as teorias sociológicas, a teoria dos sistemas busca descobrir como as estruturas

sociais resultam da interação dos indivíduos, como cada ação individual é determinada por estruturas sociais e como as mudanças sociais ocorrem. É esta também a intenção dos que desenvolveram o conceito de sistema no campo dos estudos literários empíricos. A CEL, por exemplo, organizou-se originalmente em torno dos postulados de Luhmann (1997) em relação aos sistemas. Segundo tal teoria, o que é pertinente e específico de um sistema só pode ser definido na sua relação com outros sistemas de ação (idem). Schmidt (1982) propõe, então, que o que faz parte integrante do sistema literário (na sua especificidade em relação a outros elementos não-sistêmicos) seja observada através da possibilidade dos participantes do sistema literário entenderem suas ações através de uma organização e enunciação identificada como poética (convenção de estética), e da possibilidade consensual de atribuição de diversos resultados recepcionais satisfatórios, distintos e em vários níveis ao mesmo tempo e em tempos diferentes (convenção de polivalência). Logo, o sistema literário pode ser caracterizado como um sistema heterogêneo, ou seja, uma unidade complexa formada por subsistemas autônomos ou não (Schmidt, 1997), pois é constituída pelo relacionamento de elementos próprios e não necessariamente próprios que operam processos dinâmicos. Ainda de acordo com esta teoria, o sistema literatura se constitui e se mantém graças à organização específica de seus elementos e suas interações. (Sub)sistemas autônomos são aqueles que podem “sobreviver” fora do sistema maior onde estão. As editoras e as gráficas, por exemplo, formam sistemas independentes, com suas próprias organizações e estruturas, mas ao mesmo tempo são elementos que fazem parte do sistema literário. Assim, em relação à sua estrutura, existem outros itens que fazem parte da sua constituição. Schmidt (1997) aponta cinco dimensões estruturais que fazem parte desta organização: os atores sociais e seus domínios cognitivos, ou seja, as suas ações e suas visões, conceitos e construções no sistema, assim como as ordens simbólicas de conhecimento cultural, que formam a base do processo de socialização do indivíduo; a comunicação, que caracteriza e possibilita a formação de um domínio social; as estruturas sociais e as instituições, que funcionam com elementos que fazem parte da estrutura do sistema, pois são referências à sociedade; ofertas mediadoras que podem ser textos, vídeos, palestras, ou outra manifestação considerada parte do sistema literário. De acordo com a CEL os atores sociais representam o ponto chave da descrição do sistema literário. As suas ações, segundo esta teoria, determinam a especificidade do sistema. Descrevo agora como estas ações são definidas. Todas as atividades no interior do sistema literário são orientadas para e interpretadas à luz de um conhecimento cultural que inclui normas de convivência dos atores sociais, seus valores e suas emoções, adquiridas por cada indivíduo no seu processo de socialização. Além disso, estas ações são específicas ao sistema literário. De acordo com esta especificidade, pode-se caracterizar estas ações em quatro tipos ou papéis acionais que atores sociais assumem. Eles são: produção; mediação; recepção; pós-processamento. O primeiro papel remete aos processos de criação de um produto literário de acordo com critérios estéticos relevantes ao produtor (ou grupo de produtores). Estes produtos podem ser livros, filmes, roteiros, peças, entre outros, que são considerados como literários pelos atores sociais. O segundo tipo, ou mediação literária, refere-se às atividades que tornam um produto literário acessível a outro ator social, como a editoração e distribuição de um

livro, por exemplo. A recepção, o terceiro tipo, engloba as atividades nas quais atores atribuem significados aos produtos (ou ofertas midiáticas) que eles consideram literárias de acordo com seus critérios estéticos como, por exemplo, a compreensão de um romance ou a consagração de um texto pelo público leitor. Por fim, o pós-processamento do produto literário, último dos papéis, corresponde às atividades dos atores sociais que produzem uma oferta mediadora para um produto que eles consideram literário. Estabelece-se, destarte, uma relação entre um fenômeno alvo e resultados pós-processuais como, por exemplo, a análise, descrição, avaliação, comentários, entre outros, contidas em interpretações, resenhas, canonizações, adaptações, etc. O pós-processamento é desempenhado por atores que são institucionalmente legitimados para exercer este papel, como por exemplo, os críticos literários ou os professores. Sobre esta questão, Barsch (1995) argumenta na sua descrição do sistema literário que os quatro papéis acionais do sistema podem ser vistos como o resultado específico de estabilizações de interações entre componentes do sistema literário. Ele afirma que uma ação literária presume e produz um comunicado. O termo comunicado é utilizado para definir os processos relativos a um objeto literário e os resultados deste processo (Schmidt 1982). Para se discutir a questão levantada por esta argumentação faz-se necessária à definição do que a CEL entende como comunicado. De acordo com Schmidt (1982, 1997), o comunicado é uma estrutura cognitiva que contrasta com o texto-objeto, o objeto literário físico que os atores sociais aprenderam a produzir e receber como instrumentos de comunicação, materializado num produto midiático, como um livro, um cd-rom, etc. Os indivíduos constroem comunicados a partir de um texto-objeto nos seus domínios cognitivos aplicando as normas lingüísticas, as convenções estéticas, e as convenções sociais internalizadas por eles ao longo de seus processos de socialização. Logo o ator social transforma o estímulo do objeto físico texto-objeto em sinais neuronais adaptados às suas condições internas e atribui uma estrutura cognitiva para estes estímulos. Esta representação cognitiva, ou comunicado não se constitui somente de aspectos lingüísticos. O indivíduo é estimulado/incentivado/ativado por elementos lingüísticos, intelectuais e afetivos. Assim sendo, podemos observar que as ações literárias envolvem processos auto-referenciais no sentido de que dependem sempre das construções internas dos indivíduos e de outros comunicados inclusive. Isto quer dizer que estas construções não são entendidas como um processamento de informações recebidas por um indivíduo e sim como uma construção de conhecimento.

Tal pressuposição gera algumas conclusões importantes: a primeira refere-se à distinção entre texto-objeto e comunicado. A partir dela podemos afirmar que os significados de uma obra literária são dependentes do indivíduo, ou seja, são itens do seu domínio cognitivo. Conseqüentemente, não há provas objetivas de descrição de significado no texto-objeto (Schmidt, 1989). Contudo, não é incomum que atores sociais atribuam características idênticas a um mesmo texto, como, por exemplo, características sintáticas ou estilísticas, devido às rotinas de produção, elaboração e recepção de comunicados internalizados por estes durante suas socializações, muito embora isto não garanta que os significados gerados sejam idênticos. É o que Barsch (1995) se refere como estabilizações de interações. A segunda refere-se ao processo de socialização dos indivíduos. Para que estes se percebam como integrantes do domínio social a que eles pertencem, eles precisam adequar se aos preceitos que regulam o agir dentro dos limites deste sistema, construindo assim a sua percepção de realidade de acordo com a percepção tida como adequada pelos membros deste domínio. Assim, textos podem ativar processos de construção de significados cujos resultados pós-processuais são interpretações, opiniões, críticas literárias, entre outras. Por último, o termo recepção refere-se a um procedimento complexo ocasionado pela percepção e reconhecimento de um texto-objeto. Este ativa um processo interno ao sistema cognitivo do indivíduo e especifica a construção de um comunicado, porém não determina a sua dinâmica. Esta depende do ator social e dos elementos que fazem parte do seu domínio cognitivo, além das condições do momento da recepção.

Conclusão

As questões que levantei sobre a caracterização da CEL indicam a sua organização como um grande esforço teórico composto por várias dimensões e elementos em constante processo interativo. Apontei também algumas características importantes desta proposta que reorganizam a percepção de fenômenos considerados estáveis no cenário das discussões sobre literatura. Gostaria, agora, de chamar a atenção para alguns conceitos ligados ao fazer literário que são redimensionados a partir desta teoria e de suas fundamentações teóricas. Um deles é a concepção de obra literária que deixa de se identificar como unidade autônoma e passa a ser resultado do sistema literário e das suas ações estruturadas. Isso sugere que é na relação estabelecida entre o texto, a ação cognitiva, o indivíduo e seus pares e suas ações no sistema literário que o literário se constitui e é reconhecido como tal no sistema social. Isso implica também em redimensionar o conceito de literariedade (e, conseqüentemente o status da distinção entre ficção e não ficção). A CEL permite que se dirija a atenção da imanência do texto para a avaliação sistêmica das ações e produtos literários, fazendo com que esse conceito sugira uma articulação de elementos do próprio sistema em torno de comunicados que estabelecem estratégias avaliativas determinadas pelos processos de socialização dos indivíduos num determinado momento. Isso significa dizer que a prática da investigação literária ganha espaços amplos: é possível pensar em estudos que levem em consideração o indivíduo e seus papéis. Um outro exemplo é o debate sobre o conceito de cânone: nas últimas décadas uma série de discussões sugeriu que o cânone literário – identificado, neste momento, como a coleção de textos basilares de uma coleção de produções literárias geralmente identificadas pela marca da nacionalidade – representava os interesses de manutenção de uma postura clássica em relação às possibilidades de articulação de conhecimentos (literários) estabelecidos como sendo pertinentes. É possível, orientado pela postura sistêmica aqui definida, sugerir que a idéia de cânone possa ser entendida como uma ação funcional e heurística natural no processo de construção do que se entende por literário, ou seja, no próprio processo de construção do sistema literário. A contribuição das posturas sistêmicas em relação ao cânone é o entendimento de que existe sempre um processo de decisões sociais e que estes processos devem ser entendidos como tal, ou seja, não há critérios ontológicos e imanentistas que possam justificar a preferência por certos textos literários em relação a outros. O que existe é a decisão de um conjunto de atores sociais no sistema literário, que, baseados nos processos de organização e estruturação sistêmica acima descritos, orientam-se em torno de uma ação seletiva fundamentada em critérios por eles construídos e validados sistemicamente.

Por fim, posso dizer que a teoria empírica da literatura aceita e cumpre alguns dos desafios propostos por Kuhn, em especial o questionamento e a relativização do fazer científico. E isso já é, em si, um grande feito: não é sempre que a literatura é tematizada a partir do espírito de mudança e da reflexão contínua sobre suas bases. Assumir esse risco de ir além dos postulados confortáveis que repetem o pensamento pensado e oferecer alternativas à falta de criatividade das empoeiradas hermenêuticas imanentistas.

Referências Bibliográficas:

- BARSCH, A. "The Literary System and its System Theoretical Construction-The case of Levels of Action". in *Empirical Approaches to Literature*. Ed. Gebhard Rusch. Siegen: Siegen U, LUMIS, 1995. 319-24.
- Luhmann, Niklas. *Soziale Systeme – Grundriss einer allgemeinen Theorie* Frankfurt: Verlag, 1984.
- _____. *Die Gesellschaft der Gesellschaft* [A sociedade da sociedade], 2 vol, Frankfurt: S. E., 1997.
- LUHMANN, N. O conceito de sociedade. In: NEVES, C. B.; SAMIOS, E. M. B.(Org.). *Niklas Luhmann: a nova teoria dos sistemas*. Porto Alegre: Ed. UFRGS,1997.

SCHMIDT, S.J. *Foundations for the Empirical Study of Literature: The Components of a Basic Theory*. Trans. R. de Beaugrande. Hamburg: Helmut Buske, 1982.

_____. “A Systems-Oriented Approach to Literary Studies”. in *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 24.1, 1997: 119-36.

_____. “Conventions and Literary Systems”. in *Rules and Conventions*. Ed. HJORT, M. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1992-4. 215-49.

HEJL, P.M. “Self-regulations in social systems: Explaining the process of research”. in *LUMIS - Schriften* 21(1989).

_____. “Autopoiesis or Co-Evolution?” in *Paragrana Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*. Berlin: Akademie Verlag 4 (1995) 2, 294-314.

SNEED, J. D. “Philosophical problems in the empirical science of science: a formal approach”. *Erkenntnis* 10 (1976): 115-146.

FINKE, P. “Visão Geral do Funcionalismo Construtivo”. in: OLINTO, H. K. *Ciência da Literatura Empírica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989, p. 72-92.

HEJL, P.M. “Self-regulations in social systems: Explaining the process of research”. in *LUMIS - Schriften* 21(1989).

SNEED, J. D. “Philosophical problems in the empirical science of science: a formal approach”. *Erkenntnis* 10 (1976): 115-146.

STEGMÜLLER, W. “Der sogenannte Zirkel des Verstehens”. in HÜBNER, K. e MENNE, A. (ed.) *Natur und Geschichte*. Hamburg: Meiner. 1974 p. 21-46.

O LUGAR DA NARRATIVA NA CONTEMPORANEIDADE*

Nelson Rodrigues filho
UGF / UERJ

1- Introdução

A intenção aqui é apresentar aspectos de uma possível indagação sobre o lugar da narrativa na contemporaneidade, levando em conta o conceito atual de gênero textual. Considera-se, neste empreendimento, o universo em que se processam os “contratos de comunicação”, que validam o jogo discursivo, em situações enunciativas variadas.

Pretende-se, neste trabalho, ainda em início, apontar o lugar tradicional do literário como não-lugar em face do percurso de um pensamento pós-moderno para o descentramento do próprio pensamento, favorecido pela tecnologia da inteligência dominante, cujo estudo implica a observação de algumas dicotomias (ordem/desordem, virtualidade/possibilidade, realização/atualização).

E, finalmente, considera-se, aqui, a situação da produção e do consumo do estético, no interior da sociedade de massa, em que parece ocorrer uma situação de dominância da *mimesis* sobre a *poiesis*, a que o fazer literário ainda opõe resistência.

2- Os gêneros textuais

As atuais teorias do discurso têm ampliado a noção de gênero, numa extrapolação do que, tradicionalmente, se limitava aos gêneros literários.

A pragmática, por exemplo, entende por gênero do discurso (MAINGUENEAU, 1977: 35) o conjunto de textos com características sócio-comunicativas comuns, marcados pela convenção e submetidos a um conjunto de coerções comuns, presumindo cada gênero um contrato específico pelo ritual que define. Assim, a situação enunciativa é um ritual social de linguagem em que os interlocutores exercem papéis, sob certas regras.

Os atos de fala expressam convenções que regulam as relações entre os sujeitos, uma forma de contrato, numa contrapartida de convivência, que implica legitimidade do emissor e reconhecimento do receptor.

Os gêneros textuais variam, segundo os lugares e as épocas (dimensão sócio-histórico-cultural). Representam esquemas de textualidade, oral ou escrita, cujo sentido e forma estão vinculados à representação, marcada por fatores intencionais, receptivos, cognitivos, interativo-contratuais, históricos e semióticos).

Isso ratifica o conceito de linguagem como “jogo de linguagem” (LYOTARD, 1986: 15-19), numa relação de convivência entre emissor e receptor, que o validam, acentuando a importância da dimensão retórica.

No jogo de uso da linguagem, como em todo jogo, fica implícito um contrato, com regras constitutivas, a que podemos chamar **contrato de comunicação**,

...aquilo que faz com que um ato de comunicação seja reconhecido como válido sob o ponto de vista do sentido. É a condição para que os parceiros de um ato de linguagem se compreendam e possam interagir construindo sentido, o que é objetivo do ato de comunicação. (CHARAUDEAU, 2002: 138).

3- A narrativa

* Comunicação originalmente apresentada durante o X Encontro Regional ABRALIC, UERJ, 2005.

Tais considerações não deixam de fora o discurso literário e o lugar que ocupou ontem e ocupa hoje, no mundo globalizado.

Detendo-nos, basicamente, na narrativa, vamos perceber que esta vem a merecer um tratamento receptivo diferenciado ao longo do tempo.

Permite-se aqui uma digressão teórica que deve apontar diferenças e identidades entre a narrativa histórica e a ficcional. O que, inicialmente, as aproxima é o conceito de enredo aristotélico, que caracteriza, tradicionalmente, o que se entende por narrativa. Narrar é construir um enredo, uma seqüência ordenada de ações. Ocorre que a única ação real da narrativa é o ato de fala produtor do discurso, não passando este de registro de eventos, entendido evento como o faz Carlo Diano (BOSI, 1988: 275-276).

Evento é tomado do latim e traduz e grego **tyche**. Evento é, portanto, não **quicquid évenit** (tudo aquilo que acontece), mas **id quod cuique évenit, ó gignetai ekásto** (aquilo que acontece para alguém) como escreve o poeta Filêmon, glosando Aristóteles. Que alguma coisa aconteça, não basta para produzir um evento; para que haja um evento é necessário que esse acontecer eu o sinta como um acontecer para mim. No entanto, se todo evento se abre à consciência como um acontecimento, nem todo acontecimento é um evento (...) Como aquilo que sobrevém (ou aparece, produz-se, dá-se: outros modos de **évenit**) a alguém, o evento é sempre **hic et nunc**. Um raio golpeou uma árvore durante a noite, mas eu só o vejo pela manhã. O fato, caso venha a constituir para mim um evento, só o será quando o que “aconteceu” se fizer atual como um acontece; e se a árvore não for apenas um dos muitos pontos no espaço, mas o meu “agora”.

Falar de narrativa, seja ficcional ou histórica, é falar de eventos, já que só temos acesso à realidade pela representação. E fazer diferença entre elas é, certamente, identificar intenções que se vão expressar na forma.

Assim, a história pretende ser “a narrativa de acontecimentos verdadeiros”, como deseja Paul Veyne (VEYNE, 1983: 19), ou a narrativa de fatos presumivelmente acontecidos, “uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa que pretende ser um modelo, ou ícone, de estruturas e processos passados no interesse de *explicar o que eram representando-os*”, como registra (WHITE, 1992: 18), e que, por isso, precisa da argumentação como instrumento de explicabilidade e do documento e do testemunho como suportes de verdade.

Como todo discurso, o narrativo passará, no caso, por um processo de seleção e arranjo, sendo a mimese uma operação de linguagem que a aproxima da metáfora. Tratando do que “não é mais, jamais será mais”, o que refere o historiador no presente “são traços, expressões ou monumentos para sempre desaparecidos” (ARON, 1961: 120), dir-se-ia um olhar do presente sobre o passado.

Já a narrativa ficcional finge intencionalmente dizer a verdade, sem a preocupação da documentalidade e da explicabilidade e nesse fingir é que estabelece com o receptor, no reconhecimento deste, a aceitação da verdade como construção do imaginário.

Neste particular, bem lembra Umberto Eco que

do mundo dizemos que a lei da gravitação universal são aquelas enunciadas por Newton ou que é verdade que Napoleão foi morto em Santa Helena em 05 de maio de 1821. Contudo, se temos a mente aberta, estaremos sempre dispostos a rever nossas convicções no dia em que a ciência enunciar uma formulação diversa das grandes leis cósmicas ou um historiador encontrar documentos inéditos provando que Napoleão morreu em um navio bonapartista enquanto tentava a fuga. Mas ao contrário, no mundo dos livros, *Sherlock Holmes era solteiro, Chapeuzinho Vermelho foi devorada pelo lobo, mas depois libertada pelo caçador, Anna Karenina matou-se*, permanecerão verdadeiras eternamente e nunca poderão ser refutadas por ninguém. Há pessoas que negam que Jesus fosse filho de Deus, outras que põem em dúvida até mesmo a sua existência histórica (...) Mas ninguém tratará com respeito quem afirme que Hamlet desposou Ofélia ou que o Super-Homem não é Clark Kent. (ECO, 2003: 12)

Num caso e noutro, considerável é que o ato de narrar é o mais característico da cultura humana. E isso porque, diante do fato inquestionável da morte, a eternidade é ainda um projeto. E ele se realiza pela memória, como o passado agostiniano do presente do passado que é a reminiscência. Daí ser a narração um ato ancestral, já encontrável nas inscrições rupestres, passando pelos mitos orais e chegando até a narrativa escrita. Só que ela não se manifesta apenas no discurso lingüístico. A narratividade se encontra em qualquer seqüência de fatos representados,

independentemente do seu caráter lingüístico. Assim, está presente no texto literário, nos textos cotidianos, mas também em seqüência de imagens, estórias em quadrinhos, testemunhos, textos jornalísticos, contos populares, a seqüência de quadros da **via crucis**, mitos, etc, com idênticas implicações quanto às instâncias de intenção e recepção discursivas.

4- Texto e hipertexto

O que gostaríamos de referir é que a linguagem tem o seu traço de historicidade e que a transformação ou adoção de técnicas influem profundamente na transformação da cultura, que se movimenta na dialética tradição/transformação. Assim, quando da inexistência da escrita, a oralidade primária característica da cultura ágrafa propunha uma narrativa voltada para o passado, constituindo o mito, como forma de história que buscava perpetuar a origem e a tradição, a aura benjaminiana. A criação da escrita tornou secundária a oralidade, e propiciou o registro escrito da memória, criando a possibilidade do registro histórico e do **logos**. A invenção da imprensa permite a difusão (e fixação) da informação e da idéia, oferecendo a possibilidade de acesso a um maior número de homens, a experiências diversas em pontos diversos do mundo. O mundo contemporâneo, por sua vez, dispõe de novas tecnologias que ampliam as possibilidades cognitivas do homem, diminuem distâncias, aceleram a informação, mas, ao mesmo tempo, promovem uma insegurança ontológica.

Rompe-se a linha de causalidade e o mundo circunscrito voltado sempre para a segurança de um centro vê-se transformado em rede, cujos fios, ligando-se em nós, geram percursos infinitos, no espaço-tempo de simultaneidade infinita. Consagra-se o princípio semiótico de Peirce da **semiose ilimitada**, funcionando num contexto aberto de convivência polifônica, que, na construção textual, implica a ação efetiva do receptor.

Estamos falando do universo do hipertexto e da possibilidade de intervenção do receptor na construção do sentido, dentro de um contexto que lhe é proposto pelo emissor e em que ele, ativamente, participa na produção de sentido. Discursos podem ser, assim, reescritos pelo receptor e “mundos possíveis”, no sentido da semiótica, antes incombináveis, podem agora associar-se. Quer-se, aqui, dizer que o hipertexto é a noção que nos faz entender a participação ativa do receptor, como co-operador que atualiza as virtualidades textuais.

O hipertexto, entretanto, não é absolutamente original em face da literatura. Eco (**op.cit.** p. 19) lembra muito bem que a literatura também já fez isso, e bem antes do hipertexto, com o projeto *Le Livre* de Mallarmé, os cadáveres excelsos dos surrealistas, os bilhões de poemas de Queneau, os livros móveis da segunda vanguarda.

O que, entretanto nos chama a atenção é o universo da indústria cultural, que não deve aqui ser confundida como cultura popular e que anda na contramão do hipertexto. Optamos por indústria cultural em vez de cultura de massa pela mesma razão que Adorno (ADORNO, 1986: 92-99). Queremos acentuar que o sintagma indústria cultural implica uma semântica bem definida. De um lado, a idéia de produção em série, de outro a cultura entendida como mercadoria.

Na narrativa de massa, que é o centro da questão aqui, observa-se que a estrutura é basicamente da narrativa tradicional fechada, reproduzindo a estrutura romântico-medieval, reprodutora de um universo dicotômico e excludente, que reflete ideologicamente um mundo finito da ordem e do bom senso deleuziano (1975, p. 1); portanto, legitimando uma estrutura de poder que se sustenta na sublimação do sonho impossível.

As tentativas de ruptura (como o caso antigo da novela televisiva *O rebu*, que tentou utilizar o **flash back**) causaram grande fracasso de IBOPE, obrigando urgentes providências no retorno ao enquadramento tradicional. Entre outros aspectos, o que fica evidente é a preocupação com o consumo, ou seja, o texto como mercadoria rentável.

Outro exemplo marcante neste comportamento foi a tentativa de apresentação de histórias ao final das quais o telespectador era convidado a optar entre os dois finais possíveis apresentados pela

emissora. Nessa forma de dirigismo, muitas vezes apelou-se para o sentimentalismo do público, buscando perlocutoriamente uma **catarsis** psíquica ao invés de uma reação criticamente dialógica.

A marca dessa indústria já é notável no próprio processo editorial. De um lado, o perfil das grandes livrarias, que atuam como um mercado de lazer e entretenimento, em que o livro é uma das mercadorias oferecidas. Lá se encontra o bar, o restaurante, o mercado de disco e dvd e até livros. É também sintomática a forma de oferecimento do livro em que, em grandes listas, não se faz mais diferença quanto ao conteúdo, tema, forma e gênero, reduzido tudo à dicotomia ficção/não-ficção, às vezes acrescentando-se a nomeação dos livros de auto-ajuda. O critério é o registro do **best seller**, sem outra consideração crítica. Não fosse isso o bastante, percebe-se que os suplementos dos jornais não conferem mais importância à qualidade crítica, trazendo, na maioria dos casos, textos, quase sempre, de pouca profundidade e sempre contaminado por um subjetivismo vaidoso.

A ditadura do mercado retoma uma noção de leitura herdada do iluminismo, não por razão filosófica, mas por puro interesse reificante. Literatura como conjunto de textos escritos, podendo caber no mesmo saco um romance de Machado e um livro de auto-ajuda.

No universo da indústria cultural, a literatura - entendida como comunicação e expressão, como arte, que, no dizer de Anatol Rosenfeld (ROSENFELD, 2002: 221), “expressa o geral pelo particular, pela imagem, individual, sensual, palpável”, enquanto “a filosofia expressa o geral por conceitos gerais” – perde o seu lugar para uma prática mimética que exclui a poiese.

Desta forma, numa sociedade globalizada, que sobrepõe a comunicação à expressão, procura-se pelo símbolo ocultar o caráter alegórico da narrativa literária, na sociedade espetáculo em que vivemos, ao confundir ser e representação, fato e evento, numa forma de senso comum que constrói o simulacro.

5- Hipertexto e literatura

Cria-se assim um contrato de comunicação com o consumidor, em que o reconhecimento deste acontece em função de uma falsa legitimidade no domínio da verdade. Não só as novelas midiáticas, mas também outras formas de programas genológicos – incluído o **best seller** – sublimam o desejo do receptor, tornando-se reprodutores de crenças mais do que produtores de utopia, que, em última instância, é a função da arte.

Sabemos que à ficção literária cabe exatamente o papel de encenar pela alegoria o ideológico, para afirmar o que poderia ter sido e não foi, abrindo, assim, o caminho de possibilidades do real e da existência não pensadas, virtualidades não atualizadas. É nesse sentido que podemos imaginar o processo dialógico da escritura, uma vez que ele se dá entre o texto e o leitor, e o texto constitui uma programação à espera de atualização do leitor. É, assim, “um esboço de leitura: o texto comporta vazios, lacunas, zonas de indeterminação” (RICOEUR, 1983: 146).

Nesse particular, sabemos também que o texto, estrategicamente, constrói um *leitor-modelo* (ECO, 1986: 35-49), um conjunto de condições textualmente estabelecidas e que devem ser satisfeitas para sua plena atualização. Isso inclui, obviamente, uma dimensão retórica, que reclama estratégias textuais adequadas.

Sob o ponto de vista ilocucional, que tipo de contrato estabelece o texto com o seu interlocutor? Certamente, a provocação de seu universo de informação e conhecimento, no universo de sua cultura. Aquilo que Barthes definiu como código, que para ele é essencialmente cultural:

o código é uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas: dele não se conhecem se não partidas e retornos... elas/as unidades do código/são... fragmentos desta alguma coisa que foi *já*-lida, vista, feita, vivida; o código é o sulco desse *já*. (BARTHES, 1970: 27-28)

No jogo da representação, pode-se aqui estabelecer uma diferença fundamental, a partir desse *já* constitutivo do mundo e admitindo correção na palavra de Wittgenstein, segundo a qual, “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo”. (WITTGENSTEIN, 1987: 114), e não – como se costuma divulgar – o limite do meu mundo é o limite da minha linguagem.

No caso da indústria cultural não se extrapola do limite da linguagem, portanto mantém o limite de mundo. No caso da literatura, mais própria da virtualidade contemporânea, a relação do *já visto, já lido, já feito* obriga a uma indagação quanto aos limites da linguagem, portanto quanto aos limites do mundo. O discurso do desejo enfrenta o discurso da crença num confronto de produção x reprodução.

E como situar a literatura em face da linguagem digital? Aludimos, em outro ponto deste texto, o problema da hipertextualidade num universo não centrado e aberto em rede infinita. O hipertexto é uma estrutura não linear e aberta, “tecnicamente é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos” (LEVY, 1993: 33).

O texto de massa segue ainda a linearidade e não abre as perspectivas que oferece o hipertexto, de ativação de uma grande rede semântica num dado momento, pelo caminho que oferece à associação em aberto. Do que resulta a imposição de um co-operação textual dirigida, desde o início, monologicamente. Caminho diametralmente oposto ao da literatura de ficção enquanto cacografia intencional, no sentido barthesiano, em face dos discursos reprodutivos da ordem (a ordem sempre exclui o estranho como sujo, na sua confusão higiênica entre ordem e limpeza – Bauman, 1998).

O discurso como representação ficcional não confunde sentido e realidade, mas assumindo-se como linguagem, encena a grande tensão dialética entre ideologia e utopia, fazendo-se, assim, representação em busca de um sentido para a existência e para o homem em sua historicidade. Neste particular, alguns autores tornam-se exemplares como *pièce-de-resistance*, frente aos problemas da contemporaneidade, enfrentando hipertextualmente a problemática contemporânea em face da sociedade-espetáculo. Com eles, procura-se quebrar o simulacro que está contido na representação pós-moderna. A saída é a construção de um discurso que repele a semântica e a sintaxe bem comportadas, alinhadas numa pluri-hierarquização que estabelece uma moral da linguagem.

O que se vê, então, é a superposição e associação de “mundos possíveis” convivendo no mesmo espaço textual, sem fronteiras nem limites, o que acaba representando um contexto em ruína, que, em última instância, é domínio do desejo sobre a razão, numa linguagem fraturada.

Contam-se, entre outros, como exemplares, o discurso de José Agrippino de Paula, *Pan América* e o de Hilda Hilst, de quem particularmente cito aqui *O Caderno Rosa de Lori Lamby*.

Observa-se, nestes discursos, a destruição de limites da linguagem, uma explosão do sujeito, agora isolado, ao romper o contrato de comunicação. Nela se encontram mundos possíveis absolutamente incompatíveis, reordenados num universo de representação absolutamente individual, radicalizando o que já se percebia no modernismo: a abertura do discurso como espaço de textualidade ou de hipertextualidade, mas numa ordem ditada pela memória, e o tempo, pelo movimento da enunciação, cruzando, sem enclaves, pontos de vista.

É evidente, nos dois autores, o total esfacelamento da ordem do discurso, deixando entrever com mais clareza o domínio do ponto de vista individual, um *ver como*, para além de qualquer representação fechada de mundo, que vele a distinção entre o ser e a representação, o fato e o evento. Ao mundo fechado e único do discurso de massa, confundindo palavras e coisas, a literatura aponta para a limitação e a grandeza do homem, que é a representação, oferecida não como a estória realista e ativa que deseja ler o mundo e tem o texto de massa como herdeiro, mas a estória desesperadamente imaginada e reflexiva que deseja ser lida pelo mundo, dialógica, tensa e interrogativa, desprezando uma retórica de afirmação em favor de uma retórica da dúvida.

Parece, entretanto, existir um esforço de estabelecimento de novo contrato de comunicação, trazendo a intenção retórica de recuperação da legitimidade do narrador e do reconhecimento do leitor, reintegrando o sujeito.

Mesmo considerando que o historiador deseja dizer a verdade, nos limites da documentalidade e da explicabilidade, e que o ficcionista finge dizer a verdade – contraditoriamente construindo-a – neste ato de fingir, enfrentando a deslegitimação pós-moderna, a narrativa

emprende com o hipertexto e a intertextualidade a encenação textual, radicalizando a lição de Bakhtin, de que “o romance é a representação do discurso de outrem”.

Na tríade da narrativa – narrador/referente /leitor – ela se “legitima”, não apenas rejeitando a comunicação como conjunto de elementos fixos, mas assume o narrador uma função de leitor, o que o iguala ao receptor, para tratar, com legitimidade, do referente.

6- O romance pós-moderno

Em *A misteriosa chama da rainha Loana*, de Umberto Eco, o personagem –narrador, em sua viagem proustiana, realiza uma espécie de “recherche du temps perdu” intertextual. Negociante de livros raros, depois de um AVC e saído do coma, perde a memória biográfica (1ª parte – “Acidente”), Para recuperá-la, recolhe-se à casa do avô, no interior da Itália, onde passara a infância. Como um “arqueólogo”, vai descobrindo publicações diversas do passado, que documentam a história da família, a sua e a da Itália (época do fascismo). São estórias infantis, estórias em quadrinhos, cadernos escolares, panfletos com palavras de ordem do fascismo, livros de literatura e poesia, discos, inseridos panfletos, capas, figuras de personagens, etc, no texto escrito que constitui a 2ª parte, intitulada “uma memória de papel”. A 3ª e última parte recebe o título “Oi nostoi” e se constitui a volta da memória.

É sintomático o aproveitamento do sintagma grego. **Nostos, nostoi** significa viagem de volta e é assim que se chamam, na literatura grega, os relatos de retorno do herói (a *Odisséia*, por exemplo).

Na 3ª parte, registra-se a experiência do menino retornando à memória, neste presente do passado (**hic et nunc**) que se tornou possível pela via de uma “arqueologia textual”. A volta a um tempo que já não é e que se tenta recuperar e perpetuar, ficcionalmente, pela validação documental, por meio do símbolo do ícone em face da perspectiva da morte, o que confere ao discurso um perfil de alegoria benjaminiana.

Na leitura do romance de Eco, chamam a atenção: 1) o alto teor textual e polifônico – já presente em outras obras do autor e inserido no seu conceito de “obra aberta”;2) o tempo da memória comportando um espaço de circulação (reprodução) textual, que documenta o tempo histórico e também o tempo individual; a consciência de que a história não é uma seqüência linear de fatos (a vida não é uma seqüência linear, a representação é que a faz linear, questão de cultura e não de natureza), mas a construção de eventos, por via da seleção e arranjo da linguagem, a partir de documentos e testemunhos que fazem dela (“narrativa de fatos presumivelmente acontecidos” – Hayden White) documento e ruína, porque trata de fatos que já não são e jamais serão; 3) a ficção, que sempre finge dizer a verdade, sem jamais precisar (e mesmo prescindir) da documentalidade, explicabilidade e denotatividade (verdadeiro/falso), finge-se história, ao mesmo tempo que intimiza o que, na história, tem um tratamento conceitual e genérico; 4) a narrativa adquire um caráter de meta-narrativa, uma vez que, não se limita mais a registrar eventos, numa ordem aristotélica, mas documentar os eventos por meio da citação e da alusão, não como comportamentos acessórios, mas base essencial para o exercício narrativo, incluindo o próprio processo do relato.

Muito próxima da ficção de Umberto Eco, encontra-se a de Bernardo de Carvalho. Pensa-se aqui o romance *Mongólia*. Trata-se de uma narrativa de demanda. Um diplomata brasileiro recebe a missão de encontrar um fotógrafo desaparecido na Mongólia. Agora morto, sua demanda é objeto da narração de um colega diplomata, que dispõe de um diário seu e de um diário do desaparecido, de cuja identidade não apresenta até o fim nenhum pormenor. A narrativa traz ainda um enigma, esclarecido, como deve, ao final, que, junto com o próprio périplo, vai mantendo o interesse do leitor, reunindo, no mesmo texto, demanda, enigma e aventura, e, ao mesmo tempo, traçando, no próprio movimento da narração, a tradição e o presente da Mongólia, após a queda do regime soviético.

O discurso do narrador se articula e sustenta por meio da intertextualidade, ou diálogo textual, constituído pelo discurso narrante, o diário do diplomata em missão e o diário do desaparecido, inclusive tipograficamente diferenciados.

A representação do discurso de outrem – como vê Bakhtin próprio do romance – agora, explicitamente, na forma de texto escrito, traz algumas implicações: 1) garante a “verdade” da narrativa, como se fosse documentação desta, adquirindo uma feição textual que simula situar-se entre a ficção e o relato histórico; 2) garante a legitimidade do narrador, ele mesmo, como nós, sustentando-se numa “documentalidade” possível que realiza a ilusão de verdade da ficção, no seu empreendimento de fingir dizer a verdade.

7- Conclusão

O comportamento intertextual, na sua forma mais explícita, fazendo da narrativa um processo radicalmente citacional, pode ser considerado a tendência mais constante do romance pós-moderno. O exercício narrante é, ao mesmo tempo, rememoração, informação, metalinguagem, e o narrador, mais que um mero relator de ações, é um companheiro de viagem de leitura de outro texto.

Como nos livros citados de Eco e Bernardo de Carvalho, isso pode ser observado em outros autores, como Milton Hatoun (especialmente *Relato de um certo Oriente e Cinzas do norte*), por exemplo.

Com a perda da aura benjaminiana e o seu recalçamento, a banalização da informação, a apropriação do ato de narrar tradicional por outros meios, num tempo de deslegitimação de limites, o romance propõe outra **poiesis**.

Mantendo o seu propósito fundamental, narrar como instrumento para fingir dizer a verdade e buscar perpetuar o transitório, a narrativa ficcional enfrenta a banalização da **mimesis**, optando pela estilização, com que radicaliza o processo de intertextualização. Não é mais o caso de apropriar-se do discurso do outro, mas fazer aparecer o outro do discurso.

Nestas condições, o narrador propõe ao leitor um novo contrato de comunicação, situando a sua legitimidade de narrador na condição de leitor, que compartilha com o outro (receptor) pela identidade da experiência.

Narrador-leitor ou leitor-narrador encontram-se, assim, no ato de leitura da metanarrativa que se vai construindo, sem se perder de vista o que é mais característico da narrativa: remeter-se ao passado, num **hic et nunc**, apenas que agora numa situação enunciativa compartilhada, no trabalho de co-operação.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In: Cohn, Gabriel (org.) *Theodor Adorno*. São Paulo, Ática, 1986.
- ARON, Raymond. *Dimensions de la conscience historique*. Paris: Plon, 1961.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BARTHES, R. *S/Z*. Paris: du Seuil, 1970.
- BOSI, A. *Céu, inferno*. São Paulo. Ática, 1988.
- CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris: du Seuil, 2002.
- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

- _____. *Sobre a literatura*: São Paulo: Record, 2005.
- LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- LYOTARD, J-François. *O pós-modernismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. São Paulo: Pontes/Unicamp, 1997.
- _____. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- RICOEUR, P. *Temps et récit*. (t.1) Paris: du Seuil, 1983.
- ROSENFELD, A. *Na cinelândia paulistana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Lisboa: Edições 70, 1983.
- WHITE, Hayden. *Meta-história*. São Paulo: Edusp, 1992.
- WITTGENSTEIN, L. *Tratado lógico-filosófico/Investigações filosóficas*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1987.

CANUDOS TAMBÉM É AQUI, NO SUL

Jorge Paulo de Oliveira Neres
UNESA

Não se constitui em novidade o diálogo existente entre a Literatura e a História. São ciências que muitas vezes se completam, embora tenham objetivos distintos. Já o filósofo grego Aristóteles (384 a.C. – 322 a. C.), em sua *Arte retórica e poética* (s/d: p. 306), dizia que “o que difere o historiador do poeta é que o primeiro narra o que aconteceu; o segundo, o que poderia ter acontecido”, afirmativa que ajuda a comprovar a existência de relações íntimas entre esses dois ramos do saber.

E um exemplo de que o filósofo grego tinha razão pode ser constatado no romance de matéria de extração histórica *Videiras de cristal* (1991), do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, cuja narrativa apresenta como tema central o episódio da Revolta dos Mucker, ocorrida na região de São Leopoldo, no Rio Grande do Sul, nos anos 1868-1874. O romance de Assis Brasil possibilita a compreensão de uma das páginas mais tristes da história brasileira – a guerra fratricida na colônia alemã do Padre Eterno – de conhecimento, infelizmente, um pouco restrito ao universo regional gaúcho. Enseja, ademais, a oportunidade de se comprovar o quão importante é o texto literário para o redimensionamento de um fato histórico.

Sendo um romance que se propõe a mesclar a ficção com fatos inerentes às realidades histórica e empírica, alguns aspectos dessa narrativa chamam a atenção de forma particular. Em primeiro lugar, o fato de recuperar um episódio histórico que, de certa forma, permanecia inerte nos compêndios, como algo concluído, definitivo. O autor recupera o fato histórico, atribui-lhe caracteres de permanência, dinamismo e atualidade e, na medida em que rompe o espaço limitador da temporalidade passada, confere ao fato marcas de contemporaneidade. Em outras palavras, o episódio passado torna-se sempre presente no ato da leitura.

Um outro aspecto refere-se ao fato de que a narrativa literária permite ao leitor penetrar no interior das personagens e, com elas, participar da construção da estória/história. Finalmente, para não alongarmos estas considerações, Assis Brasil, de forma magistral, mantém uma relação de fidedignidade com o fato histórico, sem perder as marcas predominantemente ficcionais de seu texto, o que torna o romance, além das funções específicas a que se destina no âmbito literário, uma fonte segura para a pesquisa histórica, fonte esta que, aliás, utilizamos como base para a exposição que se segue.

E Jacobina se torna o Cristo: como nasce um mito

Enganam-se aqueles que imaginam o fanatismo religioso como marca exclusiva do povo humilde nordestino. É certo que o imaginário comum associa imediatamente manifestações religiosas de cunho fanático às condições hostis da natureza agreste e ao crônico proselitismo político dos coronéis nordestinos, beneficiários diretos da miséria e da indústria da seca. Um olhar mais atento sobre a trajetória histórica brasileira, no entanto, desfaz esta visão parcialmente distorcida e possibilita a constatação de que em outras regiões do país houve inúmeros casos de revoltas motivados por atitudes messiânicas, extremismos religiosos e arroubos fanáticos que resultaram em cruéis guerras fratricidas.

Um destes casos, curiosamente com pouca repercussão além das fronteiras do sul do país, foi a Revolta dos Mucker, envolvendo colonos alemães que ali se estabeleceram nos momentos iniciais da colonização alemã no Brasil.

Se a transformação da hóstia sagrada em sangue, na boca da beata Maria Araújo (seguidora do Padre Cícero Romão, em cuja boca a hóstia ministrada pelo Padre transformou-se em sangue, caracterizando o primeiro “milagre” do Padre Cícero.) ocasionou o fanatismo em torno do Padre Cícero (1844-1934 – padre e político cearense a quem são atribuídos inúmeros milagres, que o

tornaram um verdadeiro “santo” para a imensa maioria do povo nordestino), ou, como em outro exemplo, o inconformismo do Conselheiro (1830-1897 – Antônio Vicente Mendes Maciel ou Antônio Conselheiro – beato que arregimentou uma multidão de camponeses e fundou o Arraial de Monte Santo, era o líder espiritual da Guerra de Canudos – 1896-1897) em relação à cobrança de impostos, além do prosaico problema de entrega de material de construção, aglutinou em torno de si inúmeros seguidores.

Caso parecido se deu em São Leopoldo, mais precisamente na Colônia do Padre Eterno, atual município de Sapiranga, aos pés do morro do Ferrabrás, quando o curandeirismo através das ervas trouxe para junto de João Jorge Maurer, o *Doutor Maravilhoso*, inúmeros colonos alemães que buscavam cura para seus males, visto que a enorme colônia, literalmente abandonada pelos responsáveis pela imigração, não dispunha das condições mínimas que lhe garantissem atendimento médico, condições dignas de trabalho, além de outras necessidades básicas, ficando, enfim, entregue à própria sorte.

O *Doutor Maravilhoso*, desta forma, assume o papel que deveria ser desempenhado pelo Estado, tratando dos doentes e acolhendo em sua residência aqueles que mereciam maiores cuidados. Não demora e sua casa se transforma em centro de peregrinação, transformando-o em uma lenda na região. Nesse ínterim, circulam notícias de que a esposa de Maurer, Jacobina, padece do mal do sonambulismo, o que, na concepção dos sertanejos, era revelação de dons sobrenaturais. Imediatamente uma aura mística se forma em torno da mulher, conferindo-lhe o carisma que a tornará centro dos acontecimentos provocadores de um racha no seio da colônia alemã.

A socióloga brasileira Maria Isaura Pereira de Queiroz, em *O messianismo no Brasil e no mundo* (1977: p.30) afirma que “o messias é sempre ‘anunciado’ por um personagem anterior (pré-messias) que lhe profetiza a vinda”; e é isto o que ocorre no Padre Eterno, quando Jacobina Mentz Maurer começa a interferir no trabalho de João Jorge e, se dizendo inspirada pelo Espírito Natural, passa a prescrever as receitas das poções, deixando o marido em segundo plano e trazendo para si a responsabilidade pelas curas.

Jacobina torna-se o centro das atenções na colônia ao realizar leituras da Bíblia, interpretando-a segundo os princípios daquilo que ela denomina de Espírito Natural e, ao mesmo tempo, recomenda aos seus seguidores o afastamento das Igrejas Luterana e Católica, bem como a retirada das crianças das escolas, com a promessa de que a salvação somente viria para aqueles que seguissem suas prédicas.

Com uma linguagem comum a dos colonos, a agora denominada *Mutter* (mãe) corresponde aos anseios daquela comunidade, órfã de toda ajuda, e, com a promessa messiânica de um mundo maravilhoso, repleto de fartura, com garantia de vida eterna aos que a seguirem, gradativamente aglutina em torno da seita do Espírito Natural grande parte dos colonos, esvaziando, assim, os cultos da Igreja Luterana e as missas da Igreja Católica. Para completar o quadro, Jacobina passa a ministrar os sacramentos (batismos, casamentos e óbitos), intitula-se um novo Cristo e prega uma relativa desobediência civil.

As Instituições reagem: prenúncios da guerra.

Como não poderia deixar de ser, os segmentos sociais atingidos pela ação dos Maurer empreendem a reação que terá efeitos devastadores.

A primeira reação é manifestada na própria intitulação dos integrantes da seita, chamados de Mucker, palavra que, em português, quer dizer “santarrões, hipócritas, falsos crentes”. Por outro lado, o esvaziamento das igrejas tradicionais gera, de início, acaloradas discussões, com agressões verbais que culminarão em enfrentamentos físicos.

A partir daí, a situação se agrava, as posições antagônicas são acirradas e as ações passam a ser norteadas pelo radicalismo e pela insanidade, gerando um clima de terror na comunidade. Começam ataques a propriedades, acompanhados de emboscadas e mortes e o clima de insegurança se instala, ocasionando a intervenção do Poder Público. A violência extrapola o âmbito civil e se

materializa numa verdadeira chacina militar quando o Governo Provincial do Rio Grande do Sul se mostra impotente diante das hostes de Jacobina e aciona o Governo Imperial, que envia tropas do exército na tentativa de sufocar o conflito.

Vale o registro de que, antes da intervenção militar, um clima de guerra foi instaurado na região, com ataques de ambas as partes, acirrando-se a animosidade na colônia do Padre Eterno e nas comunidades vizinhas. Os responsáveis legais pela região, ao invés de tentarem solucionar o problema, ora o minimizavam, ora contribuía para aprofundar as dissensões, gerando um clima de falta de autoridade que contribuía para o desencadeamento de ações que redundavam em impunidade.

As partes antagônicas, por sua vez, aprofundavam suas divergências, prenunciando combates iminentes. Se, por um lado, os Mucker se fortaleciam com a chegada cada vez maior de fiéis que aumentavam seu contingente e, além disso, radicalizavam no fanatismo em torno da *Mutter*, taxando os agora inimigos de ímpios e de *spotter* (debochadores), com o agravante de adaptar os princípios religiosos cristãos aos ditames menos ortodoxos do Espírito Natural (Jacobina chega até a nomear alguns de seus seguidores mais próximos como Apóstolos); por outro lado, os setores religiosos tradicionais atacavam-na frontalmente com acusações de liberdade sexual, de destruição da família e dos valores cristãos, além de desrespeito às leis do Estado Monárquico, chamando-a, também, pejorativamente, de “Cristo de Saias”.

O resultado de tal situação, portanto, não poderia ser dos melhores. O interessante disso tudo é que o conflito se dá entre colonos alemães, no sul do país, a uma enorme distância do nordeste, tão presente em nosso imaginário quando se trata de fanatismo religioso.

Com a impotência das forças militares do Rio Grande em solucionar o caos instalado na região de São Leopoldo, forças federais são requisitadas e uma *avant première* de Canudos acontece no sul do país: expedições militares em confronto com revoltas camponesas.

E a Guerra começa: Canudos é aqui, no sul.

As primeiras ações no sentido de dar cabo ao conflito foram realizadas pelas forças militares do Rio Grande do Sul, as quais levaram presos João Jorge e Jacobina. Esta medida tornou-se infrutífera, pois, por ordens superiores, soltaram-nos após interrogatórios, com a alegação de que o problema poderia ser resolvido na colônia. Tal medida, na verdade, contribuiu para reforçar o mito de Jacobina ao invés de neutralizá-lo, aumentando, assim, o clima de tensão na localidade. A situação torna-se, então, insustentável, com ataques e mortes ocorrendo entre as partes oponentes, fato que obriga o Governo Provincial a requisitar forças do Exército Brasileiro.

Foram, ao todo, quatro expedições, com a observação de que, nas batalhas do Ferrabrás, o Exército mobilizou-se para uma verdadeira guerra, sendo designado para comandar as operações um herói da Guerra do Paraguai, o Coronel Genuíno Sampaio. Num dos trechos do romance *Videiras de cristal* (p. 432), o narrador informa que “descontada a Guarda Nacional, estavam presentes a Marinha, a Artilharia, a Infantaria, canhoneiras, peças de grosso calibre... uma verdadeira guerra.”

Ao longo da luta, as forças militares investem várias vezes contra o reduto dos fanáticos, mas não conseguem êxito. Na expedição Genuíno Sampaio, depois de tentativas frustradas, arrasam a comunidade, resultando desta ação muitas mortes. Os remanescentes da seita, inclusive Jacobina, refugiam-se nas matas do morro do Ferrabrás para ali organizarem a resistência. Em um ataque fortuito dos revoltosos, o Coronel Genuíno é ferido e logo depois morre, assumindo o comando das operações o jovem Capitão San Thiago Dantas, que desfechará o ataque final.

Embrenhados na mata, os Mucker fustigam as guarnições militares com ataques esporádicos e somente sucumbem quando, delatados por um integrante da seita, são localizados e submetidos a um intenso tiroteio que dizima a todos. Era o ano de 1874.

O fanatismo aqui e acolá: algumas razões.

Quando dizemos que “Canudos é também aqui, no sul”, queremos afirmar que, como todo movimento messiânico, a revolta dos Mucker, da mesma forma que a Guerra do Conselheiro, foi um movimento coletivo que arrebanhava famílias inteiras, espelhando, de uma maneira ou de outra, um quadro injusto da sociedade brasileira, materializado no abandono, na miséria, na ausência de perspectivas materiais e espirituais. Em função disto, seguir um messias seria o único caminho para um mundo melhor.

Chamamos a atenção – reiterando o que já foi dito anteriormente – para o fato de que, embora o olhar histórico se volte mais para ocorrências de fanatismo e messianismo na região nordeste do país, talvez motivado pela associação imediata da pobreza e da miséria aos fenômenos hostis da natureza, o fato é que injustiças, abandonos, sonhos, fanatismos e loucuras não escolhem campo para grassar, podendo ocorrer em quaisquer épocas ou lugares.

Um aspecto marcante deve ser levado em consideração quando se analisa a Revolta dos Mucker e se refere aos papéis desempenhados pelo Governo Monárquico e pela Igreja nesse episódio.

O Governo, em primeiro lugar, ao incentivar a imigração dos alemães para o país não ofereceu a contrapartida de condições efetivas para o bem-estar desses colonos. Pelo contrário, além de abandoná-los à própria sorte, numa região inóspita e desconhecida, alimentou divisões entre eles, ao privilegiar determinados grupamentos em detrimento dos demais.

Numa comunidade em que o idioma alemão era a fala predominante, tornava-se necessário dotar os cargos públicos com pessoas que se comunicassem com a imensa legião de colonos e, para tanto, os alemães que obtiveram algum êxito na escala social foram cooptados pela política. Este fato contribuía para a quebra da união comunitária, uma vez que criava uma hierarquia no grupo, com o agravante de que as ordens a serem cumpridas, apesar de intermediadas pelos próprios pares, eram ditadas por brasileiros, vistos por eles como estrangeiros.

Um outro fator decisivo do racha no seio da colônia diz respeito à opção governamental por fornecer melhores condições aos que ficavam na cidade, mais precisamente em Porto Alegre e em São Leopoldo. Os camponeses que foram para os grotões do Vale dos Sinos ficaram alijados de quaisquer medidas de apoio, o que os obrigava a encontrarem por si próprios meios de sobrevivência.

O exemplo desta desigualdade social entre os alemães que aqui se estabeleceram é comentado por um dos narradores de *Videiras de cristal* (p. 85), que afirma:

Assim, há uma hierarquia perfeita entre os alemães da Província: os de Porto Alegre no topo, gozando, além da riqueza, a proteção das autoridades brasileiras; depois os de São Leopoldo e outros núcleos que intermedeiam os produtos da colônia e já podem ser considerados ricos; por fim os colonos, a arraia-miúda das Picadas.

Diante desse fato, não é de se estranhar a existência de uma clara divisão na colônia alemã, com o agravante de que eram justamente os intermediários dos produtos, em São Leopoldo, aqueles que mais exploravam os colonos das Picadas, dos sertões. Tal fracionamento, como não poderia deixar de ser, gerava profunda antipatia entre as classes, aguçando nos colonos dos grotões o desejo de superar os obstáculos e alcançar a mesma felicidade conquistada por aqueles que ficaram nas cidades. O problema é que os obstáculos eram intransponíveis, restando-lhes o consolo da religião para o alcance de um mundo melhor.

A Igreja, por sua vez, distanciava-se em muito daquela realidade sofrida dos camponeses. Tanto a Igreja Luterana – religião de berço da maioria dos fiéis –, quanto a Igreja Católica – bafejada pelas relações intrínsecas com o Poder Imperial – não respondiam às necessidades espirituais e materiais daquela gente abandonada, uma vez que suas práticas religiosas estavam completamente afastadas da realidade cotidiana dos colonos. No entender destes, o discurso eclesial tornava-se cada vez mais estranho às necessidades práticas do dia-a-dia, reproduzindo

muito mais a vaidade dos clérigos e pastores do que a finalidade primeira a que se deveria destinar: a comunhão na fé em busca de um mundo melhor.

O historiador gaúcho Décio Freitas (1921-2004), em artigo para *O Continente* (1991: p. 23), afirma que

Comunidades rurais empobrecidas, marginalizadas e isoladas que não vêem suas demandas religiosas atendidas pelas instituições eclesiais, suscitam “ungidos do senhor”. Daí, uma nova relação com o sagrado, dissociada da religiosidade de inspiração institucional.

Nesse contexto, o cenário para um acontecimento inusitado estava formado, justificando a ascensão de Jacobina Maurer naquela comunidade e os desdobramentos dramáticos da Revolta dos Mucker.

Referências Bibliográficas

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Videiras de cristal*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1991.

FREITAS, Décio. *A guerra dos Mucker*. In: *O Continente*. Porto Alegre: Ano III, Nº15, abril, 1991.

IÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. *O messianismo no Brasil e no mundo*. 2 ed. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

HILDA HILST E A FANTASMAGORIA DO NARRAR

Nilze Maria de Azeredo Reguera
UNESP – S. J. do Rio Preto / Bolsista CNPq

Aos domingos ou às segundas-feiras, a crônica de Hilda era sempre um acontecimento. Para uns, tratava-se da única razão para comprar o jornal; para outros, era motivo para os mais veementes protestos contra sua linguagem desbocada, a que não faltava o calão; para outros, ainda, era a chance de desopilar o fígado com os destrambelhamentos de alguém cujos atributos mais populares eram os de “velha louca” e “bêbada”, aplicados juntos ou separados. (PÉCORA, 2007: 16)

O que se ressalta é um dado peculiar na recepção da produção hilstiana, sustentado muitas vezes por uma recepção “apressada” de seus textos: a imagem que dela se construiu como autora. Como destacou Pécora (2007: 20), Hilst, por sua vez, também projetava imagens de seus leitores: ao longo de sua produção, estes se apresentaram ora aparentemente idealizados, ora ironizados. Essa espécie de relação tensa, “espectral”, entre as imagens de autor e de leitor – e, nesse sentido, dos conceitos a elas relacionados – constitui-se um procedimento empregado desde o seu primeiro livro em prosa, *Fluxo-floema* (1970). De certa maneira, o mesmo também se faz presente na sua poesia e na sua dramaturgia, dadas as características e as condições de produção/veiculação/recepção de cada uma.

Fluxo-floema, considerado “um dos livros mais densos e radicais” de Hilda, é composto de cinco textos, “de difícil enquadramento em qualquer gênero tradicional da prosa, dado que quase não há narrativa entre eles” (PÉCORA, 2003). Nele, Hilda parece empreender um certo *destrinçar do narrar*, na medida em que, colocando em cena as imagens projetadas de autor e de leitor, evidencia os procedimentos por ela utilizados e, assim, o texto enquanto construção. Nesse sentido, nos textos de *Fluxo-floema*, observam-se recursos como paródia/intertextualidade, desdobramento polifônico do narrar, caracterização grotesca de personagens e de situações, ironia, entre outros, os quais permitem ao leitor visualizar a tessitura do texto/livro, bem como ver-se nela mesma, numa posição não menos problematizada.

Essa relação entre os pólos de produção e de recepção mostra-se recorrente não somente na produção hilstiana, mas, de modo geral, na literatura do século XIX e, sobretudo, na do século XX. Hilda, em nosso sistema artístico-literário, parece ter consciência dessa problemática e, muitas vezes, retoma-a em seus textos, em suas entrevistas. É curioso notar, em particular, a posição de Hilst acerca do leitor ao longo de sua trajetória poética e ficcional, bem como em seus depoimentos, principalmente nos derradeiros:

NELLY NOVAES COELHO: Apesar de suas dezenas de livros e de seus quase 50 anos de produção ininterrupta, continua a haver uma espécie de “muro” entre a sua obra e o grande público, como aliás aconteceu, através dos tempos, com todos os que chegaram para iluminar caminhos, para inventar ou descobrir o “novo”. Você poderia explicar como vê esse irredutível “desencontro” obra/público?

Hilda Hilst: Eu não posso explicar isso. Eu sei, por exemplo, que o Joyce não era lido nem pela mulher dele, Nora Barnacle. [...]

[...] CADERNOS: Uma das restrições mais comuns ao seu teatro é acusá-lo de ser demasiado “literário”, entendendo-se este termo como algo que se opõe assim à chamada “ação dramática”. O que a sra. pensa desse tipo de crítica?

Hilda Hilst: “Literário” é a mãe! Eu sei que falam isso. Que o meu teatro é de uma categoria menor. Categoria menor? É que as pessoas não são de uma categoria maior, né? Não adianta: eu sei que o meu teatro, como tudo o que escrevi, é lindo demais. Mas as pessoas não querem ouvir as coisas como elas são.

[...] JORGE COLI: O que é possível esperar de melhor num leitor?

Hilda Hilst: Nunca pensei no leitor. Eu não tenho nada a ver com o leitor.

CADERNOS: Portanto, não esperava nada, ou não podia esperar mesmo nada dele?

Hilda Hilst: Eu não tenho nada a ver com leitores. Não sei quem são, não sei.

[...] CADERNOS: Voltando a sua relação com o leitor. Ele nunca lhe interessou?

Hilda Hilst: Nunca. Na experiência com a pornografia eu achava que podia dar certo, porque ela era engraçada; achei que os leitores gostariam. Mas, segundo o Jaguar, eles odiaram minha pornografia. Foi o único momento em que esperei algo do leitor. É como eu já falei aqui: eu acho que fiz um trabalho deslumbrante, se entendem ou não, eu não tenho nada a ver com isso. (CADERNOS, 1999: 37-41)

Esse aparente “desprezo” ou essa ostentada “desconsideração” em relação ao leitor acaba por denunciar, de certa maneira, a frustração oriunda de sua condição no mercado literário, mesmo numa época em que seu nome estava em crescente destaque – alguns anos depois viria a reedição de sua produção pela Editora Globo. Assim, ao mesmo tempo em que Hilda afirmava não se preocupar com o leitor, ela com ele tentava dialogar – mesmo que, por vezes, por meio de um “monólogo atrevido” ou dramatizado –, tensionando essa mesma relação, como, por exemplo, em crônicas do *Correio Popular*:

Sistema, forma e pepino

[...] Ah... que triste que seja tão verdadeiro o fragmento do livro *Tu não te moves de ti*, cuja autora é esta modesta cronista de horas vagas, eu sim, que tenho sido apedrejada (coitaaada!). Recortem-no (comprar o livro seria pedir demais) e, por favor, desta vez não o esqueçam: “sou um homem, tropeço, estou de bruços, de bruços, pronto para ser usado, saqueado, ajustado à minha latinidade, esta sim real, esta de bruços, as incontáveis infinitas cósmicas fornicções em toda a minha brasilidade, eu de bruços, vilipediando, mil duros no meu acósmico buraco, entregando tudo, meus ricos fundos lá de dentro [...]” Machucou-se, leitor? Escandalizou-se, leitor? (coitaaada!) (HILST, 2007: 41-42)

A posição que Hilda Hilst ocupa em nosso sistema artístico-literário, temporal e avaliativamente, denuncia, em sua produção, a consciência – ou, pelo menos, uma certa visão – do esvaziamento (sucateamento) do projeto poético da modernidade e, de certa forma, da condição humana, do viver em sociedade. É nesse sentido que se pode afirmar que muitos de seus textos apresentam uma *estruturação defectiva*, que, na relação produção/recepção, tem abalado o pólo receptivo e, assim, frustrado o leitor – em geral, aquele que não está familiarizado com este mesmo projeto. Compreender a recepção de Hilda pela academia ou pelo grande público é compreender em que medida a *frustração* – do viver em sociedade, do produzir, do vender, do ler, sobretudo do narrar/escrever – faz-se presente em sua produção como indício de uma “consciência”/visão em relação ao que a modernidade (e com ela o sistema artístico-literário) lhe oferecera. É interessante observar que essa visão parece ter sido inicialmente incorporada pela escritora numa espécie de renúncia ou de ato performático: em 1963, aos 33 anos, deixa a badalada sociedade paulistana e se refugia em um sítio, em Campinas, pois era preciso uma “vida reclusa para poder produzir” (CADERNOS, 1999: 31). Assim, à sombra dessa imagem do artista-escritor como aquele que renuncia aos prazeres mundanos para melhor se conhecer ou se expressar, enveredou-se, nos anos seguintes, pela dramaturgia e pela prosa. Contudo, até mesmo este ato performático viria a ser “encenado” e desconstruído na sua produção subsequente.

É nesse sentido que “Osmo”, o segundo texto de *Fluxo-floema*, permite-nos avaliar em que medida o projeto ficcional de Hilda Hilst toma forma desde o seu primeiro livro em prosa, e o modo como o mesmo dialoga com os contextos de sua produção e do sistema artístico-literário do século XX. Nele, o narrador-personagem chamado Osmo, um importador-exportador de meia idade, procura apresentar a sua história, como se observa desde os primeiros parágrafos:

Não se impressionem. Não sou simplesmente asqueroso ou tolo, podem crer. Deve haver qualquer coisa de admirável em tudo isso que sou. Bem, vou começar. É assim: eu gostaria realmente de lhes contar a minha estória, gostaria mesmo, é uma estória muito surpreendente, cheia de altos e baixos, uma estória curta, meio difícil de entender, surpreendente, isso é verdade, muito surpreendente, porque não é a cada dia que vocês vão encontrar alguém tão lúcido como eu, ah, não vão, e é por isso que eu acho que seria interessante lhes contar a minha estória, estou pensando se devo ou não devo. O meu medo é que vocês não sejam dignos de ouvi-la, por favor não se zanguem [...]. (HILST, 2003: 75-76)

O intuito maior do narrador-personagem é escrever a “sua estória”, que é “surpreendente” e “cheia de altos e baixos”. E há três dias que ele tenta escrevê-la:

[...] Para dizer a verdade, não tenho a menor vontade de escrevê-la, há três dias que passo as mãos nessas folhas brancas, nessas brancas folhas de papel, há três dias que dou umas cusparadas pelos cantos, a

minha mãezinha não me agüentava desde pequenininho, não só por causa dessas cusparadas, não me agüentava por tudo, entendem? Não, não entenderam, já vi, aliás eu nunca vou dar cusparadas desde já. [...] (HILST, 2003: 75-76)

Como pode ser observado desde o início do texto, a fábula – que, resumidamente, corresponde ao encontro de Osmo com Kaysa, o qual tem aproximadamente a duração de uma noite – é permeada pelo monólogo do protagonista, que sempre divaga e, ao fazê-lo, requer sempre a atenção e/ou o entendimento de seus supostos leitores/ouvintes. Considerando-se a posição de Hilda ao longo de seus depoimentos e entrevistas, bem como em seus textos, pode-se notar que essa relação entre os pólos de produção e de recepção parece se dar de forma mais tensa à medida que, no desenrolar de seu monólogo, Osmo pressupõe leitores/ouvintes que desconheçam menos do que ele ou que não sejam capazes de entendê-lo, e, assim, acaba até mesmo por ironizá-los – “você me compreendem? (HILST, 2003: 76); “E de repente, tomei consciência de que o que eu estava vendo no seu era aquela cruz de estrelas que se chama o Cruzeiro do Sul, *vocês conhecem pelo menos isso não?*” (HILST, 2003: 90, grifo nosso). E, juntamente com uma espécie de função fática exacerbada, o protagonista parece se utilizar de uma aparente preocupação didática ao discorrer sobre os temas que elege: “Bom” (HILST, 2003: 80), “Vamos lá” (HILST, 2003: 78). Todavia, no decorrer do texto, esta preocupação se mostra esvaída pela prolixidade de seu discurso e pelo fato de Osmo se referir a inúmeros temas.

Dessa forma, tanto a tentativa de pactuar com o leitor/ouvinte, quanto a prolixidade do discurso de Osmo permitem identificar a ironia que permeia a construção do texto: de certa maneira, a fala do protagonista retoma e assim problematiza a herança literária ao dialogar, por exemplo, com a fala de Brás Cubas (cf. MACHADO DE ASSIS, 1998). Isso se reitera ao longo do texto, no esforço de Osmo em “dialogar” com seus leitores/ouvintes, no esforço de escrever o seu texto:

[...] Quando eu penso em todas essas coisas, penso também na dificuldade de descrevê-las com nitidez para todos vocês. Vocês são muitos ou não? Gostaria de me confessar a muitos, gostaria de ter uma praça, um descampado talvez fosse melhor, porque no descampado, olhando para todos os lados (não se preocupem com as minhas rimas internas) para essa coisa de norte sul leste oeste, vocês compreenderiam com maior clareza, vocês respirariam mais facilmente, e poderiam vomitar também sem a preocupação de sujar o cimento, poderiam vomitar e jogar em seguida um pouco de terra sobre o vômito, e quem sabe depois vocês fariam pequenas bolas com todos os vômitos, naturalmente usando luvas especiais, claro, e lançariam as bolas com ferocidade sobre mim. [...] (HILST, 2003: 99-100)

A fala de Osmo é encadeada por meio de uma intensa utilização do fluxo de consciência, o que, conseqüentemente, instaura um claro descompasso entre o tempo cronológico e o tempo vivencial. Coerentemente, o texto não tem divisão em parágrafos, apresentando-se, como parece indiciar o título do livro, num *fluxo*. E este *fluxo* que ecoa por meio da fala de Osmo traz à tona as suas lembranças, as quais são apresentadas no texto de uma maneira “imbricada”, espiralada, na qual uma suscita outra sucessivamente, instaurando, desse modo, um desdobramento narrativo. Por exemplo, no banho, preparando-se para o encontro com Kaysa, Osmo discorre:

[...] Começo lavando bem as axilas, esfrego o peito, o meu peito é liso e macio, na verdade eu sou um homem bem constituído, tenho um metro e noventa, tenho ótimos dentes, um pouco amarelados, mas ótimos [...] Agora as coxas. As coxas são excelentes porque eu fazia todos os dias cem metros de butterfly, vocês imaginam como isso me deixou com um peito desse tamanho, ah, sim, eu estava falando das coxas, pois é, são excelentes. [...] mas acho que vocês não estão interessados, ou estão? Se não estão, paro de contar, mas se estão, posso acrescentar que além de fortes, têm uma penugem alourada [...] Me lembro que na adolescência comecei a gostar de uma menina lá na escola, ela era sem dúvida uma linda menina, e um dia eu notei que ela tinha uma verruga um pouco abaixo do queixo, uma verruguinha de nada, podem crer, e no entanto aquela verruga fez com que tudo em mim murchasse, tudo, e isso foi horrível porque à noite quando eu queria pensar na menina para poder gozar, por favor não me interpretem mal, para poder gozar de horas agradáveis, sozinho na cama, olhando as estrelas [...] lá vinha a verruga e eu disfarçava [...] Desisti. Lógico. Desisti porque todas as noites era essa mesma besteira que me vinha e eu olhava as estrelas e pensava numa égua amarela, porque à falta de uma menina sem verruga, só uma égua amarela mesmo. Bom. As coisas que se pensam no banho. Incrível. Não sei se lavo a cabeça ou não. [...] (HILST, 2003: 79-80)

O que se destaca em “Osmo” é, assim, o modo como o narrar é compreendido e o modo como se dá a relação entre produção/recepção. Há um tensionamento entre o narrar enquanto promessa (a história “surpreendente” que gostaria de apresentar) e o que, de fato, Osmo conta, apresenta – o narrar em processo. E isto caracteriza o texto defectivamente, na medida em que o prometer não é cumprido; tem-se, portanto, um narrar que frustra. E essa frustração se dá em várias instâncias: para Osmo, que não consegue escrever, mas mesmo assim narra; para os leitores/ouvintes, que não têm o que Osmo lhes prometera, mas que, ao mesmo tempo, têm essa fala espiralada.

Ao se utilizar, de modo recorrente, do fluxo de consciência em seu texto, Hilst ressalta um procedimento que caracteriza o sistema artístico-literário, sobretudo no final do século XIX e início do século XX. Assim, parece dialogar com essa tradição – como na possível conversa entre Osmo, Brás Cubas e seus respectivos leitores –, e com autores como M. Proust, a quem dizia admirar. Nesse sentido, ao empregar esse recurso – então conhecido pela e consagrado na modernidade – Hilda indicia o próprio narrar e, assim, os recursos expressivos e os pressupostos que nortearam, sobretudo, a literatura do século XX.

É curioso notar, ainda, que Osmo, se comparado ao narrador proustiano, apresenta suas lembranças de um modo reiteradamente prolixo, com a recorrência de vocábulos relacionados ao paradigma do disfórico. Parece emaranhar-se nesse narrar e, de certa maneira, nele se esvaír. Assim, mescla suas lembranças da infância – muitas vezes apresentadas sob o prisma do grotesco, da violência ou da sexualidade – a sua metafísica, ao diálogo com Kaysa e ao direcionamento a seus leitores/ouvintes. Por exemplo:

[...] E agora ela resolveu falar de todas as coisas que tem no apartamento, e isso tenho certeza que vocês não vão se interessar, [...] e enquanto ela fala me vem aquele trecho: “o universo é mais belo, contendo o mal como um canto”. O mal é a morte? E a vida? Vamos pensar um pouco: o imponderável, as zonas escuras, a travessia perturbadora em direção à... Em direção a quê, afinal? Vamos pensar um pouco porque até agora eu estava distraído. Então, pensemos: quando morremos, morremos definitivamente ou é possível que exista uma outra realidade impossível de pensar agora? Impossível de pensar agora porque agora as nossas antenas vão até um certo ponto e depois não vão mais, eu sei que não estou dizendo as coisas com lucidez, apesar de que lhes falei que sou um homem muito lúcido mas a presença e a fala de Kaysa me incomodam, bem vamos lá, eu preciso continuar pensando: quem sabe se na morte adquirimos uma outra dimensão muito mais viva do que esta aparente dimensão de vida [...] Olhem, eu também não contei tudo direitinho para vocês, aquela estória por exemplo da menina com a verruguinha de nada, da janela aberta, vocês se lembram? Da égua amarela, vocês se lembram? Bem, a menina, a égua amarela, têm alguma coisa a ver com a estória, mas não é toda a estória. É verdade que eu pensava na menina, que a verruga da menina me atrapalhava, e que eu resolvi pensar na égua amarela para ficar mais sossegado [...] Vocês vão achar tudo isso meio debilóide, mas as coisas que acontecem conosco não são corolários de um teorema (ou são?). Debilóide ou não, para ser honesto como eu prometi a mim mesmo que haveria de ser na hora de contar as coisas, devo dizer que não me importa nada o que vocês pensam de mim, que eu já me importei, até uma vez tive um acesso de fúria quando a minha mãezinha que adorava dançar me disse que alguém lhe dissera o seguinte a meu respeito: o seu filho, dona, tem alguma coisa que não vai bem. [...] (HILST, 2003: 87-89)

Tendo em vista esta estruturação defectiva do narrar, em que se tem um descompasso entre o narrar prometido e o narrar empreendido, nota-se que a instância narrativa parece ser colocada numa posição problematizada: o narrador teria autoridade? Quem é esse narrador-escritor? Como se constitui o narrar?

Por se focalizar o papel do narrador, sobretudo num texto em que a herança da modernidade é dinamizada de maneira própria, sendo, inclusive, questionada, as palavras de W. Benjamin, em textos como “O narrador” (1986b) e “Experiência e pobreza” (1986a), por exemplo, podem se fazer presentes. Salvo as diferenças, em ambos Benjamin, no contexto europeu das primeiras décadas do século XX, discorre acerca do conceito de “experiência” e do que seria para ele decorrente do declínio da experiência: “a arte de narrar [...] em vias de extinção” (BENJAMIN, 1986b: 197). Assim, segundo o autor, a figura do contador de histórias, esta associada a do narrador tradicional, estaria se perdendo em meio à impossibilidade, dada pelas transformações econômicas, sociais, culturais e materiais então em curso, de se transmitir experiência – a tradição – às gerações seguintes (“É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” – BENJAMIN, 1986b: 198).

Em “O narrador”, Benjamin associa ao narrador tradicional três figuras por ele comentadas: o camponês sedentário (“aquele que ganhou honestamente sua vida sem sair do país” – BENJAMIN, 1986b: 198), o marinheiro comerciante (“aquele que vem de longe” – BENJAMIN, 1986b: 198) e o idoso ou o moribundo (aquele que, revestido de autoridade dada por sua experiência ou pela proximidade com a morte, dá conselhos). Esses, de uma forma ou de outra, revestir-se-iam de uma autoridade que lhes seria social e culturalmente reconhecida a fim de transmitirem às gerações seguintes a tradição. Nesse sentido, comenta:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1986b: 221, grifo do autor)

As palavras de Benjamin iluminam o que, na literatura dos anos 1970 constituir-se-ia um tema assimilado e/ou problematizado por boa parte dos escritores: em que medida esse narrador tradicional deu lugar ao que seria o “narrador moderno”? É válido, então, investigar o que restou a este narrador herdeiro da modernidade na visão/no texto de Hilst.

Nessa perspectiva, W. Benjamin pode novamente nos auxiliar, pois ao trazer à tona a problemática do narrar, “constata [...] o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a idéia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas.” (GAGNEBIN, 2006: 53)

É nesse sentido que, segundo J.-M. Gagnebin (2006: 53), Benjamin relaciona ao narrador oriundo dessa situação as figuras do trapeiro, do catador de sucata e de lixo, “esse personagem das grandes cidades que recolhe os cacos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder”. Esse “narrador sucateiro”:

[...] não tem por alvo recolher os grandes feitos. Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que não parece ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. (GAGNEBIN, 2006: 54)

O que essas considerações nos permitem indagar é em que medida o narrador hilstiano – ou, ainda, o narrar hilstiano – constrói-se e é construído nas ruínas do que a modernidade oferecera ao século XX econômica, social e culturalmente como promessa. Em princípio, poder-se-ia relacionar Osmo à figura desse “narrador sucateiro”, que nada quer deixar escapar e que vaga pelas ruínas de sua memória e de seu presente, apresentando sua metafísica e fatos relacionados ao disfórico, à sexualidade, ao grotesco, preocupando-se com os mínimos detalhes – “eu sempre me impressionei com as pequenas coisas” (HILST, 2003: 79). Entretanto, no texto de Hilda, esse procedimento parece ler levado ao extremo: impera o individualismo desse narrador-personagem que, em sua prolixidade e tentativa de abarcar os fatos rememorados, desdobra a sua fala em relação a outras instâncias – sua mãe, seu neurologista, seu empregado José, a menina da verruga, Mirtza, Hanzi, o existir etc. –, apresentando-as em meio ao relato do encontro com Kaysa, porém nunca deixando de ter como referência si próprio. Desse modo, o que em Benjamin (1986a, 1986b) teria o sentido de um redimensionamento e de uma reavaliação da história e da modernidade, em Hilst, autora que estava no mercado literário há décadas e que parecia conhecer as nuances deste – mesmo não tendo o resultado que esperava em termos financeiros –, mostra-se uma frustração: o que interessa a Osmo e, segundo este, pode interessar a seus leitores/ouvintes é ele próprio e a sua metafísica, nada mais. E isso parece ser enfatizado pela tensão inerente a seu discurso relacionada ao contar e não-contar, ao curioso diálogo que ele tenta estabelecer com seus leitores/ouvintes:

[...] É besteira isso de ter ternos de todas as cores, riscadinhos etc., isso é para gentinha, a gente sempre está bem vestido quando está com terno escuro, azul-marinho ou preto, gravata estreita de tricô, meias azuis-marinhos ou pretas de cano longo, lógico, é horrível mostrar os pêlos das canelas, a única coisa que é possível variar é a camisa. A camisa pode ser azul clarinho ou branca. Eu gosto mais de branca. Às vezes ponho as azuis clarinhas. Clarinho ou clarinhas? Tanto faz, ninguém vai se importar com isso, mas de repente podem se importar e vem algum idiota e diz: iii... o cara é um bestalhão, escreveu azuis-

clarinhas em vez de (ao invés de?) azuis-clarinho. Isso eu vou pensar depois. Nos trechos mais importantes. Mas nos trechos mais importantes eu não vou falar de camisas, podem crer. Quando eu começar a falar mais seriamente, não que tudo isso não seja muito sério, é seríssimo, mas quando eu escrever sobre as minhas preocupações maiores, porque as minhas preocupações maiores não são camisas nem gravatas, vocês já devem ter notado, ou não? Enfim, quando eu escrever sobre as coisas da morte, de Deus, eu vou evitar palavras como azul-clarinho ou clarinha etc. [...] (HILST, 2003: 84)

E esse tensionamento da relação produção/recepção se dá, inclusive, por uma referência ao mercado literário. E se a relacionarmos ao ato performático de Hilda dado anos antes, haveria a possibilidade de interpretarmos a metafísica de Osmo e o postergamento do seu narrar ao acirramento desse questionamento acerca do sistema artístico-literário, especialmente numa época em que autores como Clarice Lispector eram aclamados por boa parte da crítica especializada em virtude de sua linguagem considerada metafísica, “voltada para as questões do espírito” (Cf. REGUERA, 2006: 31-44).

O que se nota nesse trecho é tanto a referência de Osmo a si mesmo, ao seu universo, – o que, na visão de Benjamin (1983), seria a tentativa de “deixar rastros”, ou seja, de reconhecer ou marcar a sua individualidade – quanto, na relação espectral autor/leitor, a referência aos contextos de produção e recepção em que Hilda se via, ao cânone literário, ao que era tido como “boa” ou “má” literaturas, e ao próprio texto enquanto construção. E essas referências são, pois, permeadas pela frustração, pelo narrar defectivo – este podendo ser entendido, em certo sentido, como um *narrar em ruínas*, em que o texto, em sua auto-referencialidade, denuncia a sua condição/estruturação falaciosa: Osmo, em seu monólogo autocentrado, além de não cumprir o que prometera – apresentar/escrever/inscrever a sua história “supreendente”, cheia de “altos e baixos” – acaba por não querer se referir a alguns fatos ou se cansar dos mesmos:

[...] Estou cansado de contar essas coisas e tudo o mais, tenho uma vontade muito grande de não contar mais nada, inclusive de me deitar, porque se vocês soubessem como cansa querer contar e não poder, porque agora estou dançando com Kaysa, e ao mesmo tempo em que estou dançando estou pensando na melhor maneira de contar quando eu afinal me resolver a contar. Enfim, acho que nesta hora eu devia estar na minha mesa, sentado, e ao meu lado, isto é, em cima da mesa, uma porção de folhas de papel branquinhas, e eu pegaria numa folha de papel, colocaria a folha de papel na máquina de escrever e começaria a minha estória. Começaria assim talvez: eu me chamo Osmo, quero dizer, para vocês eu digo que me chamo Osmo, mas o meu nome verdadeiro, se é que a gente tem um nome verdadeiro, tem sim, mas o nome verdadeiro não interessa. [...] Quem me chamava de Osmo era a Mirtza, mas vocês também podem me chamar de Osmo. [...] era lituana, ela falava a minha língua também, a minha língua é uma língua de bosta [...] Também não sei por que a Mirtza me chamava de Osmo porque Osmo é um nome finlandês e Mirtza era lituana e eu não sou finlandês, bem, não importa. Quando ela me disse que acreditava em mim, fiquei louco de contente. [...] Aí eu falava, falava [...]. (HILST, 2003: 91-93)

O “narrador sucateiro”, representativo da perda da experiência e do que a modernidade tinha (tem?) a oferecer, poderia ser, em certo sentido, relacionado ao narrador-personagem Osmo: ao de apresentar a “tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006: 53). O grotesco, a sexualidade, o ensimesmamento burguês seriam, pois, elementos que “denunciariam” e reiterariam essa tradição em ruínas, a qual Hilst parece desnudar em sua falência: o que Osmo oferece são cacos, ruínas de si mesmo, de seu projeto, de seu contar, enfim, a sua “pobreza de experiência”:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda a experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e claramente a sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. (BENJAMIN, 1986a: 118)

E essa “pobreza de experiência” pode ser relacionada à incapacidade de Osmo em dar conselhos, em transmitir a seus leitores/ouvintes a tradição, dado que esta já se mostra arruinada ou, ironicamente, talvez Osmo não tenha tantos leitores/ouvintes assim (“Vocês são muitos ou não?” – HILST, 2003: 99). E isso parece ser intensificado na medida em que o universo do narrador-protagonista pode ser relacionado ao de um indivíduo burguês, autocentrado, que usufrui de todas as conveniências da modernidade. Por exemplo, após o banho, arrumando-se para o encontro com Kaysa, ele afirma:

[...] Ai, esqueci os chinelos, não faz mal, vou assim mesmo de pés descalços para o quarto, me sento na cama e quando sento, ainda sinto, esperem, uma observação, esquisito esse negócio de quando sento ainda sinto, bem, fica assim mesmo, enfim, sinto o calor do meu corpo na cama. Não vou deixar a cama vazia por muito tempo, ela, quero dizer a Kaysa, não vai querer dançar a noite inteira ou vai? A minha cueca. A minha cueca é deliciosa sabem por quê? Eu mando fazer as minhas cuecas com esse tecido que chamam de pele-de-ovo, não sei se vocês conhecem, não é todo mundo que pode ter cuecas de pele-de-ovo, eu tenho porque nessas partes onde as cuecas tocam eu sou muito sensível, e eu falo nessas partes e não falo o pênis, e tal, porque acho que sem falar vocês vão entender, afinal todo mundo tem essas partes, ou não? Bem, não é por pudores estilísticos que não falo o... sim, talvez seja por um certo pudor, porque agora nas reticências eu deveria ter escrito cu e não escrevi, quem sabe deveria ter escrito ânus, mas ânus dá sempre a idéia de que a gente tem alguma coisa nele, não sei explicar muito bem [...] (HILST, 2003: 81-82)

O fato de Osmo ser um exportador-importador, viajar muito, ser “sexualmente experiente”, poderia conferir-lhe uma instância de autoridade ao narrar, numa espécie de paralelo “galvanizado” (para retomar o termo de Benjamin, 1986a: 115) e disfórico com o narrador tradicional sobre o qual discorre esse autor:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. [...] “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. [...] (BENJAMIN, 1986b: 198)

A incapacidade desse narrador em dar conselhos e o caráter defectivo e disfórico do que apresenta perpassam a sua “autoridade”, porosa e arruinada, moldada em meio ao adiamento de seu contar. Além disso, a polifonia e o desdobramento narrativo contribuem para que sua fala mostre-se fragmentada. Assim, o grotesco, a sexualidade, o individualismo exacerbado de Osmo, na relação entre o narrar prometido e o narrar empreendido, e entre os pólos de produção e de recepção, tensionam essa apresentação/apreensão da realidade, mesmo sendo esta em ruínas/arruinada: “Eu, Osmo, tenho um negócio de importação-exportação e não convém dar detalhes porque vocês não vão importar nem exportar coisa alguma” (HILST, 2003: 91). Dessa forma, ainda que Osmo possua uma “autoridade porosa”, erigida sob os escombros da tradição, não há garantias, por parte dos leitores/ouvintes de entendimento do que se apresenta e de aceitação do seu narrar – tem-se uma fala em ruínas, que ilumina, de certa maneira, esse indivíduo herdeiro da modernidade e que usufrui das conveniências desta. O que se apresentaria/engendraria em “Osmo” mostrar-se-ia, assim, uma (im)possibilidade, e o trecho final do texto acaba por indiciar essa situação paradoxal:

[...] Ligo a chave de meu carro, depressa, depressa, abro todos os vidros e com este vento batendo na minha cara eu estou pensando: talvez eu deva contar a estória da morte da minha mãezinha, aquele fogo na casa, aquele fogo na cara e tudo o mais, não, ainda não vou falar sobre o fogo, foi bonito sim, depois eu falo mais detalhadamente, essa estória sim é que daria um best-seller, todas as histórias de mãe dão best-sellers e querem saber? Amanhã, se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la. (HILST, 2003: 105)

Este fragmento reitera a estruturação elíptica do discurso de Osmo e o desejo deste em escrever, *no dia seguinte*, uma outra história, neste caso, um best-seller – uma história de mãe. Nota-se, portanto, um novo adiamento do narrar/escrever a sua história e um direcionamento em relação ao narrar falacioso: a história que se apresenta não basta; a história que Osmo tenta escrever há dias também não basta; há a necessidade de uma “história de mãe”. Esta nova história é, todavia, um desejo que pode ou não ser concretizado – “se ninguém me chamar para dançar, eu vou começar a escrevê-la” (HILST, 2003: 105). Engendra-se, assim, o postergamento do narrar *ad infinitum*...

Essa estruturação defectiva, juntamente com a ironia que advém do desejo do narrador, são procedimentos que permitem a abordagem de *Fluxo-floema* sob o prisma da falência do narrar: uma obra que, ao colocar em cena, reiterada e/ou ironicamente, os recursos discursivos caros à modernidade, denuncia tanto esses mesmos procedimentos quanto a tradição em sua falência, em suas ruínas. O final do texto (recomeço?) “renova”, desse modo, essa estruturação defectiva em que se tem o *mesmo* e o *outro* concomitantemente: nem a “história de mãe” e/ou um best-seller bastarão. E, implicitamente, advém uma desconfiança paradoxal: nem (mais) uma ou nenhuma

história(s) basta(m). Assim: “[...] Seguindo [as] indicações de Benjamin, podemos então arriscar a hipótese de que a construção de um novo tipo de narrativa passa, necessariamente, pelo estabelecimento de uma outra relação, tanto social como individual, com a morte e o morrer.” (GAGNEBIN, 2004: 65, colchetes nossos)

O que Gagnebin (2004: 65-66) problematiza e relaciona à morte e ao morrer parece ser, no texto de Hilst, engenhado como a (im)possibilidade do narrar: um narrar que frustra, um narrar que se frustra, ao mesmo tempo em que se engenha. *Osmo* – texto e narrador-personagem – corporificaria, pois, este paradoxo: a sua condição arruinada, dada pela falência de seu projeto pessoal, pelo postergamento do narrar.

Esse frustrar(-se) não deixa de estar relacionado, numa relação espectral, à figura do narrador e, assim, às de autor empírico, autor textual, personagem. Nesse sentido, *Osmo* poderia aludir a um desdobramento autoral e polifônico de Hilda Hilst, bem como certos trechos poderiam ser índices da visão da autora em relação a sua recepção ou ao que entendia como (sua) literatura: “Aos poucos a gente consegue tudo, essa coisa de pudor é só no começo, quero dizer no começo de começar alguma coisa. Depois a gente vai metendo. É assim mesmo. [...]” (HILST, 2003: 82)

Hilda Hilst, então na década de 1970, parece se colocar numa posição de questionamento dos clichês estéticos que norteavam a (nossa) literatura. Se retomarmos as considerações de W. Benjamin, um outro conceito pode nos auxiliar no entendimento da produção hilstiana e do que o posicionamento de Hilda pode acarretar: a arte desaturizada. Em seu conhecido ensaio “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”, Benjamin (1983) enfocou o modo como a evolução das técnicas interferira na recepção da obra de arte, e, assim, no próprio conceito de arte. Para ele, as técnicas, em conjunto com outros fatores de ordem política, econômica e social, propiciaram o surgimento e a instauração de uma “arte desaturizada”, que exigia do receptor uma distinta forma de abordagem. Haveria, pois, um exercício de desconstrução da percepção habitual, a qual deveria se distanciar da – e, assim, questionar a – estética do belo. Para Benjamin, as vanguardas européias seriam representativas dessa nova ordem. O que o texto de Hilst nos apresenta pode ser relacionado a essa visão desaturizada da arte, sobretudo por nos apresentar um texto que se afasta da estética do belo e cuja estruturação auto-referencial indicia a sua própria construção arruinada.

Como observado no trecho anterior, bem como em inúmeros outros, no discurso de *Osmo* ecoam, pelo menos, dois tons: o da metafísica (e dos temas a esta relacionados), e o do encontro com Kaysa, que, na visão de *Osmo*, não teria tanta importância quanto o primeiro. Todavia, o que se observa no texto hilstiano é o engendramento dessas duas perspectivas em direção a um espaço híbrido, de intersecção do contar e do não-contar, de modo que a primeira seja apresentada, inclusive, ironicamente. A existência desses dois tons na fala prolixa e espiralada do narrador-personagem denuncia o que pode se caracterizar como a *fantasmagoria* relacionada ao narrar. Este termo, recorrente no discurso benjaminiano, é utilizado por este autor ao questionar o estatuto da arte e da sociedade na modernidade, sendo este relacionado às transformações econômico-sociais:

[...] O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. É por isso que a última palavra coube às mediações enganosas do antigo e do novo, que estão no coração de suas fantasmagorias. O mundo dominado por essas fantasmagorias é – para usarmos a expressão de Baudelaire – a modernidade. [...] (BENJAMIN, 2006: 67)

“*Osmo*”, de certa maneira, parece ser resultado do que, no decorrer do século XX, questionou-se a respeito da arte, dado que o texto, em sua (im)possibilidade, engendra-se. O que perpassa o monólogo do narrador-personagem – e, por isso, faz ruir qualquer possibilidade idealizada de diálogo com o leitor/receptor – é o seu desejo de se referir ao que na sua visão seria “mais importante” – a metafísica, o existir, Deus, a vida, a morte. Esse desejo daria forma à *fantasmagoria do narrar* que direciona o discurso do personagem: o mais importante é sempre o que *irá* contar (narrar prometido). Mas, a partir do momento em que se conta (narrar empreendido), isso se revela uma falácia. Tem-se, então, a (im)possibilidade, ou seja, o texto/discurso erigido nesse espaço de intersecção entre o narrar prometido e o narrar empreendido, entre o contar e o não-contar, nas ruínas do que o sistema artístico-literário oferecera como técnica, como promessa.

Hilda Hilst, ao elaborar um texto em cujo último parágrafo o narrador-personagem manifesta o seu desejo de escrever um best-seller, uma “história de mãe”, e, assim, posterga novamente o seu narrar, utiliza-se, de modo reiterado, de recursos narrativos, de técnicas, e de referências à literatura de modo a oferecer uma obra, em si mesma, “inacabada”, defectiva, que (se) frustra — ou, aludindo às palavras de Gagnebin (2004), que relaciona à morte e ao morrer. Retomando a trajetória da autora até a época de publicação de *Fluxo-floema*, em 1970, e relacionando-a a seu ato performático e aos espectros de autor e de leitor presentes em seus textos e em suas entrevistas, poderíamos indagar se as imagens de autor e de leitor que são projetadas em “Osmo” não encenariam uma outra fantasmagoria presente na produção de Hilst, a do artista moderno, daquele que refugia para melhor se entender, produzir, e que não se preocuparia com o seu público. Novamente, as considerações de W. Benjamin se fazem presentes: “[...] Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que há de mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito.” [...] (BENJAMIN, 1986a: 119)

O que no texto de Benjamin (1986a) oferece-se como questionamento pode nos auxiliar na investigação dessa outra fantasmagoria e desses procedimentos na produção hilstiana: em que medida a figura desse autor moderno entra em cena em seus textos de modo a tensionar a própria recepção de suas obras, o sistema artístico-literário em que se via imersa/emersa, a visão que era oferecida a seu respeito como artista, como figura pública. Essa *fantasmagoria do artista como demiurgo*, do escritor como aquele que apresenta “grandes histórias”, “histórias originais” mostra-se, assim, presente na produção hilstiana como índice de um questionamento incorporado na/pela produção da autora, sobretudo em/por sua prosa. Juntamente com esta, estaria a fantasmagoria inerente ao discurso de Osmo: a do ser eterno e de escrever uma obra “supreendente”, “difícil de entender” – “eu acho que existo desde sempre” (HILST, 2003: 78). E este narrador-personagem ao afirmar que tem medo de que os leitores não sejam “dignos” de ouvir a sua história e que já se preocupou com eles e agora não se preocupa mais — mesmo afirmando que gostaria que eles fossem muitos – parece dialogar com os espectros de autor e leitor e as fantasmagorias que “se deixam ver” no narrar hilstiano.

Observar de que maneira essas fantasmagorias são engenhadas e se “deixam ver” como recurso auto-referencial e de sucateamento, muitas vezes irônico, do próprio texto é um dado que permite melhor entender a frustração que permeia a obra da autora: a frustração do indivíduo, a frustração do artista, a frustração do (se) narrar, a frustração do leitor:

A alma de volta

[...] Alguns homens geniais sugeriram que o problema do homem é o de encontrar alguma substância química que o imunize da barbárie. E digo simplesmente que é preciso devolver a alma ao homem. [...]

Vocês me preferem terna, lúcida, sensível, austera ou naquele desopilante escracho de antes, tornando alegre o teu às vezes desesperado café-da-manhã? (HILST, 2007: 30-31)

Essa “barbárie”, a que Hilda (2007) e Benjamin (1986a) se referiram em contextos diversos, aponta tanto ao que a modernidade oferecera como técnica e noções canonizadas, como ao porvir, ao que se pode fazer com esta herança. Compreender Hilda Hilst – e, de certo modo, Benjamin – é compreender de que maneira essa herança é dinamizada e problematizada em seus textos, em seus aspectos alicerçados e em seus aspectos arruinados, dialogando com/instaurando o porvir.

Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter et all. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: *Textos escolhidos*. Trad. J. L. Grünwald et all. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 4-28.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. Pref. J.-M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1986a. p. 114-119.

- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Trad. S. P. Rouanet. Pref. J.-M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1986b. p. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In: *Passagens*. Trad. I. Aron, C. P. B. Mourão. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. p. 53-67.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: HILDA HILST. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Memória, história, testemunho. In: *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 55-72.
- HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas* (1992-1995). 2 ed. São Paulo: Globo, 2007.
- HILST, Hilda. Osmo. In: *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 73-105.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 21 ed. São Paulo: Ática, 1998.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Cascos & carícias & outras crônicas* (1992-1995). 2 ed. São Paulo: Globo, 2007. p. 15-21.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: HILST, Hilda. *Fluxo-floema*. São Paulo: Globo, 2003. p. 9-13.
- REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. A produção de Clarice Lispector no cenário nacional. In: *Clarice Lispector e a encenação da escritura em A via crucis do corpo*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 31-44.

FIANDO E DESFIANDO CONCEITOS MÍTICOS

Maria Alice Aguiar
UNIVERSO / UERJ

O mito é sempre mutável. Seu princípio obedece à carência que nos habita e corrói as cordas de nossos sonhos. A narrativa mítica tem o mérito de devolver-nos ao epicentro do sagrado. (Nélida Piñon)

Do mito: dificuldade de conceituação

Ainda não existia Deus, quando Deus disse:

– Faça-se a luz!... E a luz foi feita; – Faça-se um firmamento e firme-se o divórcio das águas com as águas! E a desunião foi instaurada; – Reúna-se, no placentário, água com água, e faça-se emergir, esférico, incontinente, o continente! E a Terra foi emersa; – Verdeje-se de verdura o ventre da Grande-Mãe! Semeiem-se espumas de folhas, espinhos de flores e espermas de frutos! E a deusa foi fecundada; – Teçam-se luzeiros incandescentes que abracem o dia e dancem na noite! E luzeiros foram urdidos; – Criem-se animais no húmus, nas águas, nos ventos, e que eles se procriem!... E animais rastejaram, nadaram, andaram, voaram; – Faça-se do barro, do chão da terra, do alicerce de nossa sustentação, o homem!...

E, da imensidade da Luz e da profundidade das Trevas... Da umidade da Água e da secura da Terra... Da quentura do Fogo e da frescura do Ar... Da escuridade do Ódio e da claridade do Amor... O homem foi feito. Nós fomos feitos. Feitos da congeminção dos opostos. Feitos da reverberação da solfa cósmica. Feitos na paisagem mítica onde fragmentos de caos, desordem de água e vento, desvario de ar e abismo, vivências de desintegração tatuando em nós paisagens jamais esquecidas, lavradas a fogo em nossa memória, alucinações e precários muros de defesa por nós construídos. Em seguida, pedaços de deuses, de pai e mãe, puzzle que tentamos sobrepor, no jogo da vida, em iluminuras completas.

Tramados por estas imagens, bordadas com fios arrancados de nosso ônfalo, nós as reconduzimos, inteiras, a um universo de flores, árvores, lago, canteiros, frutos e fonte. Jardim onde possamos, como infantes vendados, tatear a possibilidade de reintegração, de religação com o estado primígeno. Eis o risco de nossa geografia existencial, onde residem o sonho e a linguagem. O mito e o poema. Os arautos da vida e os arautos da morte.

Quando o vigor da vida se impõe, rompe-se a plenitude. E nossa ec-sistênci¹ ensimesma-se no exercício do conhecimento de uma história que, por ter sido expatriada da origem, repetimo-la, obsessivamente, a fim de tentar reconquistar a senda perdida, aspirando, nostálgicos, ao retorno primordial. O inconsciente, fervilhante de fantasias, terrores, seres estranhos, imagens fantasmáticas, entra em excitação e envia à mente este conteúdo que lhe é próprio, por meio de sonhos, a qualquer momento do dia. Sob um arcabouço a que denominamos consciência, moram Titãs soterrados por ordem do Pai, em fundos abismos da terra. São energias psicológicas que sequer imaginamos ou queremos integrar à nossa vida. São forças que podem permanecer adormecidas até que, num dado momento, Cronos emirja deste mundo abissal, castre seu Pai, triunfando sobre ele.

Neste instante, as bases seguras sobre as quais erigimos nosso viver ficam ameaçadas, o que é, simultaneamente, temeroso e fascinante, pois os Titãs detêm o engenho que escava o terreno da aventura tão temida e desejada da descoberta do Eu. Num primeiro momento da emersão dos Titãs, o que ocorre é o abalo de um mundo “harmoniosamente” construído por nós, mas que descerra horizontes para a reconstrução de uma vida mais segura, mais amena, menos perturbadora. É o encanto que o ente vivo mitológico que carregamos dentro de nós nos proporciona.

Este atalho pelo qual me enveredo revela que conhecer os mitos é tentar deprender o segredo da origem das coisas. É recobrar, no mais recôndito de nós mesmos, o mistério e passar a

conviver com ele, na sinfonia do cosmos. É desvendar, no mito, a frincha secreta através da qual as inesgotáveis forças do universo invadem todas as manifestações culturais humanas: as religiões, as filosofias, as artes, os esquemas sociais do homem primitivo e histórico, as descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia, os sonhos. Todas estas categorias insurgem no halo mágico do mito.

E, se o mito pode vir a ser o portal de passagem para as energias do cosmos e ter por inerência excitar todas as manifestações culturais humanas, será lícito, também, dizer que nós somos seres míticos, à medida que a alma humana e o mito mantêm uma constante interpenetração simbólica. Lembremos, aqui, que os símbolos que agenciam o mito são produções espontâneas da psique, e trazem, inteiros, o poder criador de sua origem. E qual será o enigma que orienta esta visão intemporal? Por que o mito, embora vestindo roupagens diversas, se sustém sobre uma mesma espinha dorsal, sobre um mesmo eixo simbólico? E Paul Ricoeur nos esclarece que, se investigarmos as formas simbólicas do mito em sua extensão e compreensão, e estabelecermos um comportamento e uma discussão dos sistemas que as interpretam, o homem pode converter o estudo dos mitos num momento de compreensão de si mesmo².

Foi Freud que, investigando as formas simbólicas do mito e remontando à teoria de Empédocles sobre as forças isonômicas de *Phília* – o Amor – e *Neikós* – o Ódio³, construiu a sua teoria sobre Eros e *Thánatos*, pulsão de vida e pulsão de morte, que constituem o fundamento do complexo de Édipo, apontado pelo psicanalista como a grande causa do fracasso do adulto em comportar-se como ser racional. A questão edípica, por sua vez, tem suas raízes no mito de Édipo, e é ainda Freud que nos diz:

O rei Édipo, que assassinou Laio, seu pai, e se casou com Jocasta, sua mãe, simplesmente nos mostra a realização de nossos próprios desejos infantis. Contudo, mais afortunados do que ele, entretimentos conseguimos, à medida que não nos tenhamos tornado psiconeuróticos, desprender nossos impulsos sexuais das nossas mães e esquecer nosso ciúme de nossos pais.⁴

E é o próprio Sófocles, no *Rei Édipo*, que oferta esta fala a Jocasta:

Quantos homens em sonhos não viram a si mesmos
Dormindo com a própria mãe; mas bem mais fácil
É a vida daqueles que dessas coisas não cogita.⁵

Se bem mais fácil é a vida daquele que não cogita de seus desejos mais insubstanciais, claro que é mais tranqüilo não permitir que os Titãs emirjam de nossa zona abissal, invadindo o nosso aparente tranqüilo estado de consciência. Como se percebe, esta história acena para reflexões maiores. De fato o percurso de Édipo é o percurso do homem. É a tragédia do conhecimento e da verdade. É a tragédia da dolorosa descoberta de si mesmo – a tragédia da revelação do desvelamento. A decifração artilosa do enigma da esfinge leva Édipo a reconhecer o homem como a verdadeira chave do enigma, o que o transforma num rei, mas não em um sábio. Dirige com mestria a vida política, mas é incapaz de desvendar o terrível mistério que paira sobre a humanidade: o conhecimento de si mesmo. O homem tem dominado o mundo pela ciência e pela técnica, mas tem tido também a grande dificuldade de defrontar-se com sua faceta Tirésias: cego para as coisas do mundo, mas vidente para as coisas do espírito.

Fica claro, então, que o próprio Freud já havia percebido o caráter mitológico do inconsciente. Há que se observar, entretanto, que estaríamos sendo imprudentes se pretendêssemos solucionar a problemática do mito e sua conceituação, baseados num instante de emoção, que, no início deste capítulo, se desenhou como fragmentos de vidros coloridos de um caleidoscópio, à guisa de combinar fragmentos de filosofia, estética e religião, e, atentando somente para o enfoque psicanalítico. Os mitos têm aflorado em todas as épocas e sob todas as circunstâncias, além de serem uma forte inspiração para o corpo, para a mente humana e para a fantasia poética. Todavia, buscar uma conceituação cabal para o mito é passear por terrenos alagadiços, escorregadios.

Mircea Eliade admite a dificuldade de encontrar uma definição para o mito que atenda, ao mesmo tempo, os estudiosos e os não especialistas, por ser ele, o mito, uma realidade cultural extremamente intrincada e que pode – e vem sendo – abordada e interpretada em múltiplas perspectivas. Dentre as definições por ele conhecidas, a que aceita como menos imperfeita, é: “O

mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, no tempo fabuloso dos começos”⁶. O mito apresenta, por conseguinte, a narrativa de uma criação, revelando, assim, uma ação instauradora e sacral. Nos dias atuais, a ciência em geral, e sobretudo a Psicanálise, vem-se interessando, cada vez mais, em suas pesquisas, pelas veredas traçadas pela narrativa mítica. A filosofia das ciências humanas tem procurado mergulhar no estudo do mito, numa incessante busca pelo seu porquê profundo. Os estudos de Freud, Jung e seus seguidores deixaram claro que os heróis e os feitos do mito se mantêm vivos até hoje.

Os mitos delimitam os contornos de uma grande falência que existe em nós. Eles contam um desejo. E todo desejo engendra uma verdade. É certo que a lógica do mito repousa numa ambigüidade: o pensamento capta o mesmo fenômeno (a divisão das águas, por exemplo), deslizando sobre dois planos – como fato natural no mundo visível e como geração divina, no tempo primordial. Tornam-se, então, a gênese da ordem cósmica e a explicação dos fenômenos da natureza os pilares para a reflexão filosófica. A Natureza – *physis* – é assimilada como força de vida e de movimento. Enquanto a significação de *produzir* e *gerar*, assim como *origem* e *nascimento* mantinham-se imbricados, a explicação do devir inscrevia-se na imagem mítica da união sexual. Compreender significava encontrar o pai e a mãe, era planejar a árvore genealógica. Diz Pierre Vernant que:

... a cosmologia não modifica somente a sua linguagem, mas muda de conteúdo. Em vez de descrever os nascimentos sucessivos definiu os princípios primeiros, constitutivos do ser. De narrativa histórica, transforma-se em sistema que expõe a estrutura profunda do real. O problema da gênese, do devir, converte-se em uma indagação do que é estável, permanente, idêntico, para além da mudança. Ao mesmo tempo, a noção de *physis* é submetida a uma crítica que a despoja progressivamente de tudo que ela tomava ainda do mito.⁷

Concluindo, relembremos que o mito relatava a gênese do mundo ao cantar a glória dos deuses cujo reino embasa e sustém uma ordem hierárquica sobre forças sagradas. Os pré-socráticos buscam, por sob o curso aparente das coisas, os fundamentos invariáveis sobre os quais repousa o equilíbrio dos vários elementos de que é composto o universo. Embora mantendo certos termos basilares dos velhos mitos, como o de um estado primordial de indistinção a partir do qual foi gerado o mundo, mesmo que insistam, com Tales, que “tudo está pleno de deuses”, estes pensadores não permitem que nenhum ser sobrenatural imiscua-se em seus planos explicativos. Por suas concepções, a natureza alastrou-se por todo o campo do real – nada foi gerado senão pela força da *physis*, seu fundamento e sua razão. É o vigor da *physis* que assume o lugar dos deuses antigos e assimila todos os caracteres do divino.

Convém recordar que Teagenes de Régium, cerca de 525 a.C., apontava para os novos deuses homéricos como símbolos míticos das faculdades humanas ou dos elementos da natureza. Já Platão, atesta que o mito se traduz numa espécie de variação poética legendária, numa verdade filosófica estranha ao mundo sensível. É o mundo das verdades eternas, transposto em imagens sensíveis e sugerido pelo horizonte das imagens. Segundo o filósofo, o mito constitui o único meio de clarificar os problemas da origem e dos fins últimos, pois a inteligência abstrata só entende o eterno e não pode bastar para evocar o que pertence à História. Além disto, esclarece que o mito também indica que o pensamento filosófico busca suas fontes nas crenças religiosas tradicionais.

Entretanto, nos começos do terceiro século a.C., Evêmero publicou uma fábula intitulada *Escritos Sagrados*. Tais escritos recuperavam as histórias de antigos reis que foram, por seus feitos e/ou glórias, divinizados. A leitura do mundo, em Evêmero, colocou-nos frente a uma significação mais ampla do mito: a transfiguração imaginante das façanhas dos grandes reis, uma memória nebulosa destas mesmas façanhas. E, assim, graças ao estoicismo – que mais do que qualquer outra escola desenvolvera a interpretação alegórica de Homero e de todas as tradições religiosas – e graças à maneira como Evêmero alegoriza a sua obra, os deuses e os heróis do panteão grego não se perderam no esquecimento pelo processo de desmitificação ou sequer pelo triunfo do cristianismo.

Na Idade Média, em decorrência da força hegemônica do cristianismo, os deuses gregos, embora pulsantes nos subterrâneos da cultura, mantiveram-se à espera de um novo tempo histórico em que pudessem, mesmo com outras figurações, reflorir. Já à época do Renascimento, pelo retorno

redimensionado à Antigüidade Clássica, revelou-se vital interesse pela mitologia antiga, interpretada quer como expressão alegórica de algumas verdades religiosas, científicas ou filosóficas quer como alegorias poéticas morais ou quer, ainda, como manifestação dos sentimentos e paixões do indivíduo em processo de liberdade das excessivas amarras religiosas.

Todavia, no começo do século XVIII, surgem os estudos de Giambattista Vico, pensador italiano, autor de *Princípios de uma ciência nova*, criando uma filosofia séria sobre o mito. Partindo de uma concepção dialética do desenvolvimento histórico, Vico postula uma compreensão da história da civilização como processo cíclico. As épocas divina, heróica e humana exprimem os estados infantil, jovem e maduro da sociedade e da razão comum. E, nos trâmites desta filosofia da história desenvolveu-se, também, a teoria viquiana do mito e da poesia. Acena Vico⁸ para o fato de os primeiros homens – como infantes da espécie humana e incapazes de formar as classes inteligíveis das coisas – necessitem de estabelecer, ficcionalmente, os caracteres poéticos que são os gêneros universais fantásticos ou retratos ideais. A sabedoria poética, assim definida, foi a primeira forma de sabedoria da gentildade, assinalando seu início numa metafísica não racional e abstrata, mas sentida e imaginada.

A poesia, então, para os primeiros povos, constituía-se de uma faculdade que lhes era conatural, advinda, conseqüentemente, de uma ignorância da razão. Observa ainda Vico que tal poesia começou, neles, por ser divina, pois, havia uma simultaneidade entre o imaginar e o sentir. Ao mesmo tempo em que eles imaginavam as razões das coisas, sentiam-nas e admiravam-nas como divinas. Conferiam às coisas admiradas o estado entitativo de suas próprias idéias. Assim, os primeiros homens das nações gentílicas – quais infantes – criavam o mundo a partir de suas idéias, em decorrência de uma rigorosa fantasia, encharcada de prodigiosa sacralidade.

Este particularismo do pensamento poético mitológico precede, em linhas gerais, tanto às características românticas quanto às contemporâneas, principalmente se levarmos em conta, não só a compreensão de Vico sobre a natureza metafísica do mito e do princípio mitológico das figuras poéticas, como também a compreensão de certa similitude deste pensamento com a origem da simbólica mitológica. Atesta Vico, “que cada metáfora ou cada metonímia é, por origem, um pequeno mito e que todos os tropos até hoje concebidos como engenhosos inventos dos escritores, corresponderam, basicamente, a modos de expressão de todas as primeiras noções poéticas”, guardando, inteiramente na fonte, sua primitiva propriedade.

Entretanto, com o desenvolvimento da mente humana, foram inventadas palavras que constituem formas abstratas e criam uma hiância entre a coisa e o seu significado. Perde-se, portanto, a concretude anterior que caracterizava os atos ou os sentimentos em si. Para Vico, a época mais antiga como a era poética, em todos os seus aspectos – sejam referentes à lógica, à metafísica, à economia, à política, à física, à geografia – enraíza-se no mito. Isto nos mostra como Vico entendia o sincretismo ideológico primitivo, quando tudo se configurava aderente ao real concreto.

Se a filosofia viquiana do mito não põe em discussão o desenvolvimento da ciência, prevê, no entanto, o caminho de sua evolução. Além disto, sua teoria cíclica da cultura renasce no século XX, na moderna interpretação de Spengler e Toynbee. Esclarece-nos Mielietinski, que:

... a filosofia do mito de Vico contém em germe, isto é, sincreticamente, quase todas as tendências do estudo do mito: as poetizações herderiana e romântica da mitologia e do folclore, tão diferentes e às vezes hostis entre si, a análise da relação do mito com a linguagem poética em Müller, Potienbnyá e até Cassirer, a teoria dos “resquícos” da antropologia inglesa e a “escola histórica no folclore, longínquas insinuações às “representações coletivas” de Durkheim e o prelogismo de Lévy-Bruhl⁹

O século XIX eivou-se, também, de uma obcecada procura das origens. A origem do desenvolvimento de uma determinada coisa tornou-se lugar comum: origem da linguagem, origem das sociedades humanas, origem da arte, origem das instituições, origem das raças indo-arianas, origem da tragédia, além de outras tantas. Esta preocupação com o primacial parece ter sido extensão da procura da origem das espécies. O intenso desejo dos biólogos de captar a origem da vida, a ânsia dos geólogos e dos astrônomos de alcançar a compreensão da origem da Terra e do Universo constituíram-se, sem dúvida, na nostalgia pelo primordial, pelo original.

Freud, atentando para os estudos do desenvolvimento da raça humana, afirma que, no decurso das eras, a humanidade perpassou por três sistemas de pensamento, equivalendo, cada um, a uma representação distinta do universo: a animista ou mitológica, a religiosa e a científica. Das três, o animismo, o primeiro a ser criado, seja, talvez, o mais coerente e completo estágio. É dele que procede a uma explicação verdadeiramente total da natureza do universo. E é interessante notar que grande parte dela ainda persiste na vida moderna, seja sob a forma de superstição, seja como a base viva de nossa fala, de nossas crenças, de nossas filosofias. Tendo em mente estes três estágios, Freud confirma que o animismo em si não se realiza como uma religião, mas contém os fundamentos sobre os quais as religiões foram criadas.¹⁰

Portanto, a primeira imagem que o homem formou do mundo, a animista, foi psicológica. Não necessitou de base científica, já que o mundo era desconhecido e que, conseqüentemente havia necessidade de buscar maneiras de conhecê-lo. O animismo, assim, surge no homem primitivo como natural. O mundo e o seu sentimento de ser haviam de estar interligados. Um espelhava, de certa forma, o outro. E Freud termina suas digressões sobre os tabus, dizendo: “no princípio foi o Ato.”¹¹ Parece-nos que para o pensamento freudiano, os mitos vêm a ser manifestação tácita da mais significativa situação psíquica e a realização dos instintos sexuais historicamente possíveis antes da formação da família.

De acordo com o exposto, temos consciência de que o legado de Freud para entendimento da religião foi considerável. A descoberta do inconsciente¹² impulsionou o estudo dos símbolos e dos mitos e, de certa forma, tutelou o moderno interesse pelas religiões mitológicas arcaicas e orientais. Observa Eliade que:

... o historiador das religiões encontra-se especialmente agradecido a Freud por ter provado que as imagens e os símbolos comunicam as suas “mensagens” mesmo que a mente consciente não se aperceba deste facto. O historiador é agora livre de proceder ao seu trabalho hermenêutico sobre um símbolo sem ter de se interrogar sobre quantos indivíduos numa certa sociedade e num dado momento histórico compreendiam todos os significados e implicação desse símbolo.¹³

Já Jung nos apresenta outra forma de interpretar o mito. Sua axiomatização relaciona-se à teoria do inconsciente coletivo. Para ele, os conteúdos do inconsciente pessoal são aquisições da existência individual, enquanto os conteúdos do inconsciente coletivo são arquétipos que existem sempre *a priori*. Arquétipo, do grego *arketypos*, etimologicamente significa modelo primitivo, idéias inatas. Configura-se como a parte da psique que, não só detém, como transmite a herança psicológica comum da humanidade. Assim como Freud, Jung classificou o mito, o sonho e a fantasia como produtos do inconsciente. Entretanto, ao definir mito como expressão de um processo psíquico primordial, que pode, de alguma forma, ter-se adiantado ao advento das raças humanas, o médico suíço diverge do pensamento freudiano que o define como um feito real, o primeiro parricídio.

Os arquétipos são elementos estruturais da psique inconsciente, formadores de mito. Corporificam estruturas das imagens primordiais da fantasia inconsciente coletiva e categorias do pensamento simbólico que organizam as representações advindas do exterior. Foi a presença de forças transpessoais no mais profundo da psique que impressionou Jung, quando tomou contato com as semelhanças entre mitos, símbolos e figuras mitológicas de povos e civilizações muito distantes. É a partir deste cotejo que ele postula a existência do inconsciente coletivo. O conteúdo deste inconsciente se manifesta através dos arquétipos. Para Jung, o arquétipo mais importante é o do Eu – Self –, ou seja, a totalidade do homem. Em toda civilização o homem trabalha no sentido de religação do Eu – processo de individuação.

Na linha junguiana, Joseph Campbell, em *The masks of god*, faz um estudo da mitologia de todos os tempos e de muitos povos.¹⁴ Segundo ele, os ousados escritos da psicanálise são indispensáveis ao estudo da mitologia, à medida que Freud, Jung e seus seguidores demonstraram, de forma insofismável, que a lógica, os heróis e os feitos do mito mantêm sua vitalidade até os dias de hoje. Assevera, ainda, que, na ausência de uma mitologia geral, cada um de nós possui seu próprio panteão de sonhos, lugar reservado, não reconhecido, mas misteriosamente potente.

Campbell, então, parte de fatores psicofísicos, como a atração terrestre, sucessão dos dias e das noites, da luz e das trevas, dos círculos lunares e sua relação com os processos que afluem ao corpo humano, do antinomismo entre os elementos masculino e feminino. Aventa o problema da criação de imagem mitológica pelas sensações distintivas da infância, da maturidade, da velhice. Elabora, também, uma compilação de complexos e símbolos psicanalíticos, tais como: o trauma do nascimento, segundo Rank; o complexo de Édipo, segundo Freud; a função psicanalítica das iniciações que reprimem e modificam as funções libidinosas infantis, segundo G. Róheim; a psicologia do saber ancestral e da preparação para a morte, segundo Jung. Como se depreende, em face da complexidade do mito, o analista americano amalgama várias visões e vertentes na estruturação do seu pensar. No percurso que realiza pelos mitos egípcios, babilônicos, hindus, gregos, celtas, escandinavos, percebe ele a manifestação das mesmas funções e dos mesmos arquétipos psicológicos. Reflete, também, Campbell sobre os mitos e rituais e considera que eles influem na natureza humana, quer como chave para os princípios permanentes, quer como manifestação de um contexto histórico cultural.

Dedicando-se ao estudo da teoria do mito e dos rituais, principalmente em seus livros *O Mito do eterno retorno*¹⁵ e *Aspectos do mito*¹⁶, Eliade procurou revelar nos mitos um profundo conteúdo metafísico e uma filosofia original da humanidade arcaica. Ao lermos em seu *Tratado de História das Religiões*¹⁷ os capítulos referentes aos elementos naturais – água, céu, sol – revivemos, em parte, a posição naturalista de Max Müller e concluimos que hoje, a ciência das religiões reconhece a importância destas representações, autênticas matérias primas do pensamento mítico.

Considerando o mito como uma história sagrada – uma história verdadeira porque alude sempre a realidades – e por narrar os gestos dos seres sobrenaturais e o sinal de seus poderes sagrados, Eliade demonstra ser o mito modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas. Assim, o mito revela não só a origem do mundo, dos animais, das plantas e do homem, mas também, de todos os acontecimentos primordiais que foram as matrizes que obraram o homem e o converteram naquilo que ele é hoje, ou seja, um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, compelido a trabalhar para viver. Se existem o Mundo e o Homem é porque, nas origens, os seres sobrenaturais impuseram-se uma atividade criadora. Entretanto, muita coisa aconteceu depois da cosmogonia e da antropogonia e o homem vem a ser um produto destes acontecimentos míticos. Longe de tornar-se simples fabulação, o mito constitui uma realidade viva.¹⁸

Coube, ao etnólogo francês Claude Lévi-Strauss apresentar, numa visão estruturalista, uma das últimas teorias importantes do mito. Cassirer e Jung já haviam observado as concepções simbólicas do mito, num enfoque estrutural. Mas a propagação do estruturalismo e sua aceitabilidade em nosso tempo, sobretudo na década de setenta, apóiam-se, de um modo geral, na autoridade de Lévi-Strauss, cujo trabalho sobre a mitologia dos índios americanos recebeu amplo reconhecimento no mundo científico. Para ele, o estudo dos mitos traçava uma das vias de autoconhecimento do espírito humano, fundamentando-se na crença de que “a fantasia mitológica coletivamente inconsciente tem uma relativa autonomia diante da influência de outras formas de atividade tribal e das infra-estruturas econômico-sociais, razão por que reflete adequadamente a própria anatomia da mente”.¹⁹

Os pontos mais significativos dos estudos mitológicos de Lévi-Strauss constituem a descoberta das estruturas originais do pensamento mitológico que se expressa no folclore narrativo dos índios americanos. Tais componentes ele os define como lógicos e, até mesmo, científicos. A lógica primitiva, em sua concepção, independente de toda a sua concretude e da ligação com as sensações imediatas, tem aptidão de generalizar, classificar e analisar. Reconhece, no entanto, Lévi-Strauss que o estudo dos mitos conduz-nos a constelações contraditórias. Tudo pode ocorrer no mito, pois a sucessão dos acontecimentos não está sujeita a regra alguma da lógica ou de continuidade. Entretanto, Lévi-Strauss indaga: “se o conteúdo do mito é inteiramente contingente, como compreender que, de um canto a outro da Terra, os mitos se pareçam tanto?”²⁰

Chama atenção, igualmente, para a questão de só podermos perceber os caracteres específicos do pensamento mítico se conseguirmos demonstrar que o mito está, simultaneamente, “na linguagem e além dela”. E, se delinearmos a distinção entre a *língua* e a *palavra* por meio de

sistemas temporais – a língua pertence ao domínio de um tempo reversível e a palavra, ao domínio de um tempo irreversível – também o mito se define por um sistema temporal que estabelece relações entre propriedades da língua e da fala. Um mito assinala sempre acontecimentos passados, antes da criação do mundo. Mas o valor inerente a ele advém de que tais fatos, ocorridos hipoteticamente em um dado momento do tempo, compõem uma estrutura permanente. E tal estrutura se relaciona, ao mesmo tempo, ao passado, ao presente e ao futuro. O mito, portanto, como a arte, opera na teoria unitária do tempo. Assim, Lévi-Strauss se apercebe de que o mito pode pertencer, concomitantemente: ao domínio da palavra, e ser analisado, como tal; ao domínio da língua no qual é formulado; e a um terceiro domínio, o da linguagem, mas “de uma linguagem que tem lugar em um nível muito elevado, e onde o sentido chega, se é lícito dizer, a decolar do fundamento lingüístico sobre o qual começou rolando”.²¹

O fundamento do mito, então, não se encontra nem no estilo, nem no modo de narração, nem na sintaxe, “mas na história em si”. Lévi-Strauss demonstra a logicidade do pensamento mítico, desenvolvendo, sobre ele, um esquema estrutural e afirma que a lógica do pensamento mítico torna-se tão exigente quanto a do pensamento positivo, e ambos apresentam, no fundo, pouca diferença. Esclarece ainda que, um dia, possivelmente, chegaremos à conclusão de que a mesma lógica que se cultiva no pensamento mítico, também se utiliza no pensamento científico, e que o homem sempre pensa da mesma maneira, pois “o progresso — se é que então se possa aplicar o termo — não teria tido a consciência por palco, mas o mundo, onde a humanidade dotada de faculdades constantes ter-se-ia encontrado, no decorrer de sua longa história, continuamente às voltas com novos objetos”.²²

Roland Barthes²³ também conecta o mito à linguagem, afirmando que o mito é uma fala, mas não uma fala qualquer. Aponta, para o mito, a mesma tríade de significante, significado e signo. No entanto, vê o mito como um sistema particular pelo fato de constituir-se a partir de uma cadeia semiológica que preexiste a ele, sendo desta forma um sistema semiológico segundo. O que é signo no primeiro sistema – a totalidade associativa de um conceito e de uma imagem – transmuda-se, no segundo sistema, em significante. Barthes acredita que, no mito, existem dois sistemas semiológicos, sendo um deles deslocado em relação ao outro: um sistema lingüístico – a língua ou modos de representação por ele assimilados que é uma linguagem-objeto pelo fato de ser a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema – e o próprio mito, a que Barthes chama de metalinguagem, por ser a segunda língua na qual se fala a primeira. O mito, então, passa a ser determinado por um sempre jogo de esconde-esconde entre o sentido e a forma, vivificado pelo conceito, à medida que ele é histórico, intencional e enriquecido a cada contexto.

Pensa, ainda, Barthes que o mito transforma, no nível do signo, a história em ideologia, lançando, assim, os fundamentos que explicam a construção do nascimento dos mitos políticos. O mito, para ele, não é nem engano nem confirmação da verdade e as intenções do mito não estão escamoteadas mas, naturalizadas. Ao se lhe investir um caráter natural, produz-se, no leitor, a impressão de que não há nenhuma deformação, estabelecendo, entre significante e significado uma correlação perfeitamente normal. Neste passo, é clara uma analogia formal com o complexo sistema semiológico da psicanálise. Da mesma forma que Freud aponta para o sentido latente do comportamento como elemento deformador do sentido manifesto, Barthes afirma que, no mito, o conceito deforma o sentido, e tal deformação só é possível porque a forma do mito já é constituída por um sentido lingüístico.

Como podemos perceber, Barthes começa explicando, de certa forma, as idéias de Lévi-Strauss. Afasta-se delas, no entanto, ao reconhecer que é a história que transforma o real em discurso, que comanda a vida e a morte da linguagem mítica, e que o único fundamento da mitologia é a história, pois o mito é uma fala escolhida pela história. Segundo esta fundamentação, o mito se transforma de instrumento do pensamento figurado primitivo em aparelho de demagogia política. Sua função específica é transmutar o sentido em forma. Daí ser o mito caracterizado como “um roubo de linguagem”²⁴, como “uma linguagem que não quer morrer”.²⁵ Fala-nos, ainda, que há duas linguagens que resistem à infiltração do mito: a matemática – por ser uma linguagem acabada que retira a sua perfeição, exatamente desta “morte consentida” – e a nossa língua poética. O mito

visa a uma ultra-significação, ou seja, ao alargamento de um sistema primeiro, enquanto a poesia procura repescar uma infra-significação, um estado pré-semiológico da linguagem. O que a poesia faz, para Barthes, é sempre um esforço de retransformar o signo em sentido. O seu desejo não é atingir o sentido das palavras, mas o sentido das próprias coisas, como se lê: “A poesia ocupa a posição inversa do mito: o mito é um sistema semiológico que pretende superar-se para se tornar um sistema factual; a poesia é um sistema semiológico que pretende retrair-se e ser um sistema essencial.”²⁶ Mas, é a própria defesa da poesia que faz dela, presa fácil e ideal do mito. A desordem aparente dos signos é apreendida pelo mito, transmutada em significante vazio, que vai servir para significar a poesia.

Este brevíssimo histórico, com muitas lacunas pela extensão do tema, coloca-nos frente a algumas das múltiplas concepções que o mito foi ganhando através dos tempos. O seu perfil, tal qual nos foi legado pela Antigüidade Clássica, é paradoxal e contraditório. Ele se constituiu, durante mais de um milênio, a base sobre a qual foi erigida toda uma cultura, um painel de referências tanto para a vida religiosa, quanto para todas as outras formas de vida social e espiritual. Entretanto, naqueles primórdios civilizatórios foi, de certa forma, negado ao mito um lugar ou função. Se de um lado o definem como não-sentido, não-realidade, por outro lado concedem-lhe um modo de ser positivo reduzindo-o, desta forma, a uma outra coisa que não ele mesmo, como se só pudesse ter vida se transmutado para um outro lugar.

Já, em outro momento da Antigüidade Clássica, é incorporado em sua forma de fabulação, de criação poética, de ficção literária, interligando-se a esse poder da imaginação que tanto nos acaricia, mas que é considerado espaço do *engano* e da *dissimulação*. Então, tanto em sua constituição, quanto em sua palavra, o mito surge como alegoria – em lugar do outro – à medida que nem ocupa um domínio nem fala uma língua que seja sua.

Na história legada a nós pelos gregos, lacrada com o selo do racionalismo, o mito, apesar de sua importância e propagação, apresenta-se anuviado ou rejeitado em nome do logos. Seja sob que aspecto for, ele é sempre, enquanto mito, expulso, exorcismado. Para que tal pensamento se reformulasse foi necessária a luz das cogitações de um Shelling²⁷ que percebeu o mito, não como algo alegórico, mas, como tautegórico. Se é tautegórico não mais é *outra coisa* que ele diz, senão a mesma coisa, que não pode ser dita de outra forma. Este conceito veio abrir novas fendas para a percepção do mito, veio impor um novo problema e mudar a mirada de toda a óptica do estudo da mitologia.

Observamos com Jean Pierre-Vernant²⁸ que é entre duas guerras mundiais que o horizonte dos estudos mitológicos se transforma e um novo problema coloca-se em evidência. O interesse volta-se para este lado sombra que o homem detém em si. Tem início, assim, a reabilitação do mito sob diversas ópticas. Seu aparente absurdo deixa de ser visto como uma injúria lógica e se confirma como um desafio à inteligência. Abraçam-no a filosofia do conhecimento, a psicologia, a psicanálise, a sociologia, a etnologia, a história das religiões, a antropologia, a lingüística, assimilando o mito como uma dimensão indubitável da experiência humana, mas que se furta, se escoa, desliza a quaisquer tipos de definição.

Aceitar o mito como discussão é comungar com o mistério, com a sombra, com o silêncio, com o sagrado. Com a falência e finitudes humanas por onde transitam a consciência e a imaginação mítica. Estamos lendo consciência mítica como estrutura de ser no mundo. O ser humano vive na natureza como quem a supera e põe tudo em questão. Diferente do animal que ao nascer já se encontra inserido no Cosmos como mais um elemento pertencente a ele, aderindo-se ao real, o homem nasce em estado de dissociação. A consciência mítica é o arcabouço da distância que se estabelece neste sempre jogo entre o homem e o mundo. Ela enraíza o homem na natureza e garante-lhe uma existência menos penosa diante do sofrimento e da morte.

A participação, o animismo ou mesmo o totemismo se justificam como tentativas de compreensão da experiência concreta. A consciência mítica inscreve um mundo em estado viscoso em sua primeira coesão e coalescência. A categoria do mito pressupõe a totalidade concreta, a identidade radical e a unidade ontológica, porque confere o poder de levar adiante o espírito humano. O mito é algo sempre novo, sempre gerador, ao mesmo tempo em que é velho como os

papéis que guardamos em nossas arcas internas. No prefácio de *Símbolos da transformação*, Jung nos diz que:

Mal terminara o manuscrito, assaltaram-me dúvidas sobre o que significa viver com um mito ou sem ele. O mito é aquilo a que se refere um dos Santos Poderes: “Quod ubique, quod semper, quod ab omnibus creditem est”. [Aquilo que é acreditado em toda a parte, sempre é por todos], portanto, aquele que pensa viver sem mito ou fora dele, constitui uma exceção. Ele é, na verdade, um erradicado que não tem contato verdadeiro nem com o passado, a vida dos ancestrais (que sempre vive em seu anseio), nem com a sociedade humana do presente. [...] A alma não é de hoje! Sua idade conta muitos milhões de anos. A consciência individual é apenas a florada e a frutificação própria do estado que se desenvolve a partir do perene rizoma subterrâneo, e se encontra em melhor harmonia com a verdade quando inclui a existência do rizoma em seus cálculos, pois a trama das raízes é mãe universal.²⁹

Logo, nesta acepção, viver é viver com o mito, é viver o mito, é ser mito. O que nos impulsiona na vida, são os nossos estados míticos, inconscientes. E a nossa consciência, como nos esclarece Jung, nada mais é do que produto e extensão de uma radícula de semente, espécie de haste subterrânea que, representa, aqui, o inconsciente.

Do mito: uma tomada de posição

Na busca de uma análise da *origem*, os filósofos existenciais apontam, para a verdade do mito, à luz de uma reflexão que procura recobrar a energia de seu vigor originário, primordial. Diz-nos Carneiro Leão que é originário porque foi a simplificação e a redução da força primeva. que deu origem ao binômio razão e irrazão³⁰.

Assim pensando, o problema da verdade do mito não emerge apenas como um problema entre outros tantos ou como uma verdade entre outras verdades. É, sem dúvida, o próprio problema da filosofia e o próprio problema da verdade, segundo o renomado crítico. A filosofia, então, começou a abrir suas portas para o primitivo, como o desvelamento de um caminho de volta à nostalgia do solo materno, aceitando o mito como “um novo infante, como um princípio renascente”. É ainda Carneiro Leão que explica:

Diante da riqueza originária da mitologia, a filosofia se sente como um filho pródigo. Tendo separado para si a razão, como uma parte da herança, entregara-se às delícias da racionalidade. E depois de milênios de esbanjamento racional, ela reconheceu a sua errância e sente haver dilapidado nas definições lógicas a riqueza originária de seu patrimônio.³¹

Anteriormente, para que o mito, a loucura, os sonhos, a religião tivessem espaço no solo da verdade, demarcado pela filosofia, necessitavam de ter a insígnia da razão. Hoje, o problema da verdade situa-se aquém da alternativa racional e irracional. É Nietzsche quem faz, da crítica da vontade de verdade, um dos eixos vitais de seu pensamento. Diz o filósofo que conhecer não é explicar e, sim, interpretar. No entanto, é ingênuo pensar-se que uma única exegese do mundo seja válida. De fato, não há nenhuma interpretação que seja justa, pois a vida implica uma gama de variáveis, todas elas focalizadas de uma miragem absolutamente particular.

Tal posicionamento ratifica a afirmativa de que “hoje estamos longe da imodéstia de decretar a partir de nosso ângulo, que só são válidas as perspectivas a partir desse ângulo”³². Instase, desta forma, a negação da verdade universal. Ainda, para o filósofo alemão, afastar todos os sentimentos, sem exceção, supondo que isto fosse possível, resultaria na castração do intelecto. O que caracteriza o conhecimento é justamente esta relação expressiva com um mundo tão real quanto o mundo material: o mundo dos instintos, dos apetites, das paixões, dos afetos, dos desejos ou, para usar o conceito fundamental nietzscheano, a vontade de potência. Querer a verdade é expressar o ideal ascético. Esta revisão da verdade rompe um caminho para a revisão do mito que passa a ser a autoconsciência da filosofia.

No tempo da caminhada pelo racional, a filosofia se fazia absolutamente independente da não-filosofia, julgando atingir, com o estatuto da razão, uma verdade absoluta, dogmatizada, universal. Se a verdade deslizou de seu lugar universal de “verdade absoluta”; se a verdade ganhou novas articulações de sentido; se a verdade se instalou nos meandros da relatividade, podemos

afirmar que, na liberdade desta dimensão originária se vincula a verdade da fantasia, a verdade dos sonhos, a verdade dos devaneios, a verdade do desvario, a verdade do delírio. Há verdades. O que é essência da verdade, então, não é mais o dogmatismo dela, senão a própria liberdade. Pautando-se, assim, nesta revolução libertadora, a interpretação do mito conquista a energia de uma hermenêutica originária.

Ho hermenéus refere-se a Hermes, o intérprete da vontade divina, o portador das palavras dos deuses, o artesão da primeira lira, o guia dos viajantes nas estradas, o mensageiro dos deuses. Dentre os elementos que compõem a sua imagem, o caduceu é dos mais significativos para nós, pois representa a sua função de arauto, além de constituir-se também como símbolo de integração dos quatro elementos, correspondendo a vara à terra, as asas ao ar, as serpentes à água e ao fogo, elementos estes diretamente ligados à função da hermenêutica: escavar a mensagem e, como um arauto, torná-la conhecida; ler a terra com os pés no chão e a cabeça nas estrelas; esgueirar-se como serpentes por entre a massa líquida do texto que nos escorre pelos olhos ou a relatividade do fogo que nos queima a cada aproximação, fazendo-nos acompanhar o movimento ondulante da chama do “não dito”, mergulhando até à dinâmica do fato que estrutura a história. Levando e trazendo mensagens do destino, Hermes se torna o deus que urde as alterações da história dos homens.

Assim lido, o mito surge com uma outra significação. Perde a sua característica de legenda e eclode com toda a força e dinamicidade de seu verbo; pois, *ho mythos* revela o destino que se lega historicamente à existência. Logo, em sua origem, todo mito é uma *etiologia*, ou seja, a vivência de uma estruturação destinada, conforme demonstra, poeticamente, Carneiro Leão³³.

É aqui que se impõe a hermenêutica, que interpreta o mito no momento em que ele transforma sua fala em dinâmica de vivência. Conforme o nível de mergulho do mito no ato de viver, teremos uma hermenêutica fenomenológica, uma hermenêutica psicanalítica ou uma hermenêutica existencial, segundo demonstra o filósofo brasileiro. E é o exercício de cada uma destas hermenêuticas que importa mais do que propriamente sua caracterização formal, pois para que se interprete hermeneuticamente um mito, é necessário despir-se de tudo que se julgar já conhecido sobre o mito, para que este possa ser interpretado tão somente a partir dele mesmo.

Convém ressaltar que, em nosso século – questionador, disruptivo, conturbado – irrompe um profundo interesse pelo vigor que os mitos mobilizam, numa tentativa de clarificar os interstícios mais profundos de sombra e luz em que a consciência mítica gravita, conforme enfatiza Dalma Nascimento³⁴.

De fato, o mundo em que vivemos tem revelado o que sobrevém quando se descerram as comportas do mundo subterrâneo, quando se navega pelas águas do Aqueronte³⁵. O racionalismo do homem moderno lançou-o inteiro ao submundo psíquico de seus valores espirituais, mas, neste processo, suas tradições morais desintegraram-se, fazendo-o debater-se em meio à desorientação e dissociação universais.

Muitos estudiosos já demonstraram o que ocorre a uma sociedade primitiva quando os seus valores espirituais padecem o embate da civilização moderna. O gentílico perde o sentido da vida, sua organização social fragmenta-se e os indivíduos caem em decadência moral. Como se sabe, a única coisa que não podemos de nenhuma maneira tolerar é a falta de significado. Tudo, até a morte e a destruição podem ser enfrentadas pelo homem, desde que signifique algo para ele.

Como podemos constatar, o grau de humanização de nosso mundo tem diminuído à medida que aumenta o saber científico. O homem sente-se isolado no cosmos. Não mais envolvido com a natureza, perde a sua identificação emocional com os fenômenos naturais. Em consequência disto, os fenômenos naturais despem-se dos seus enleamentos simbólicos. É Jung quem adverte:

O trovão já não é mais a voz de um deus irado, nem o raio o seu projétil vingador. Nenhum rio abriga mais um espírito, nenhuma árvore é o princípio de vida do homem, serpente alguma encarna a sabedoria e nenhuma caverna é habitada por demônios. Pedras, plantas e animais já não têm vozes para falar ao homem e o homem não se dirige mais a eles na presunção de que possam entendê-lo.

Acabou-se o seu contato com a natureza e com ele foi-se também a profunda energia emocional que esta conexão simbólica alimentava.³⁶

Percebem-se, então, no processo civilizatório, perdas em graus cada vez mais profundos das significações vitais que o mito carrega em si. Distanciado de suas fontes primárias, o mito assimila as relações que o mundo lhe impõe. O homem moderno, descentrado, dissociado, deformou o caminho emergencial do mito, retirando-lhe seu vigor e potência. Sofreu um processo de dessacralização de seu sistema interno, desarticulando-se de suas raízes. O seu extenso conhecimento sobre santos, sábios, profetas, deuses, deusas só lhe confere a possibilidade de falar do assunto como uma imagem, de fora, cujo poder numinoso sequer fora experimentado, porque não vivido. Em sua errância pela história, o homem – ser viator – segue peregrinante, sem deixar marcas pessoais, consumido que é pelo contexto atrofiador.

Ratificando, na sua exaltação racionalista, o homem moderno perverteu seus fundamentos míticos. Ao deslocar o mito para a relação do sistema produtivo, cuja predominância se assenta no consumismo, o homem foi aliado de sua Ipseidade – a fala do Mesmo – e foi engolfado pela Alteridade – a fala do Outro³⁷. Afirma-nos Hauser que:

... quando um artista paleolítico pintava um animal na rocha, produzia um animal real. Para ele o mundo da ficção e o da representação, a esfera da arte e da simples imitação, não constituíam ainda por si só um domínio especial, diferente e separado da realidade empírica; não punha ainda em confronto as duas esferas, considerando-as como distintas: via numa a continuação direta e indiferenciada da outra.³⁸

Isto, sem dúvida, demonstra a indivisibilidade do mito, pois constitui, ao mesmo tempo arte e culto, saber e emoção, ciência e prática. O mundo mítico é o mundo dos impulsos, dos afetos, dos gestos sagrados uma vez que é realizado pelas potências radicais onde as antinomias se unem. Tudo está em tudo. Todo o tempo está presente no mesmo e sempre único instante, não havendo, portanto, no mito, distinção entre as dimensões temporais de presente, passado e futuro. O que há, sim, é um sempre presente eterno, continuamente atualizado.

O mito, sendo palavra e lenda, transformou-se em mitologia derivada. *Mythos* e *logos*, então, rastreiam juntos os horizontes do mundo. Tanto o mito quanto o logos eram, de início, inegavelmente, mito-lógicos. Com o passar do tempo, a supremacia da lógica faz afastar o “mitos” do “logos”, mas não consegue um afastamento pleno, pois cada um, sozinho, não se basta para substituir, de forma eficaz, o outro. O percurso do mundo, então, passa a ser descortinado a partir de um “horizonte mitológico” que abarca todas as perspectivas do mundo. O mito e a mitologia invadem todas as grandes potências e todas as forças elementares, imperando atualmente nas ideologias e nas utopias.

Kostas Axelos esclarece-nos que “nenhuma das tentativas contemporâneas de desmitologização, de desmitificação, de desmistificação escapam ao horizonte mitológico”³⁹. Isto porque o horizonte mitológico constitui-se do amalgamento do pré-histórico, histórico e meta-histórico, ou seja, do mito e do lógico. Quando se deseja uma perspectiva de conjunto, não se pode fugir à alternância e ao movimento pendular. Assim, surgem, sucessivamente, a dimensão mítica e a dimensão lógica que fazem parte de um espaço único: o espaço mito-lógico, pois, “memorial do imemorial, o mito se desdobra em muitos aspectos e até mesmo anima os empreendimentos que gostariam de desmitificá-lo”⁴⁰.

Para Pierre Grimal⁴¹, assim como para a maioria dos estudiosos, o *mitho* e o *logos* também são vistos como complementares, como duas metades da linguagem, como duas funções basilares da vida e do espírito. Para ele, no entanto, como produto deste embricamento, vamos obter a descaracterização do estado mítico pela redução de sua força originária em narrativas, transformando-se o mito em lenda, pervertendo-o em história. Assim revertido, o mito se apresenta sempre como metáfora de uma outra coisa. Torna-se alegoria, no sentido de estar *no lugar de outro*. Sua essência esgarça-se. Realiza-se o extravio do Mesmo para reduplicar o protótipo do Outro. Transmuda-se de produtor em reproduzidor.

No início dos tempos, quando surge o pensamento discursivo como instrumento de mediação, acontece, também uma exacerbação do domínio do espírito sobre as coisas. O comportamento categorial que se seguiu a este momento, que até então não passava de um meio, confirmou-se como um fim em si, violando sua subordinação ao mito, independendo-se daquilo que o pensamento conceitual tinha, por função, esclarecer. Desta forma, o reino da consciência reflexiva

vem a desembocar numa arremetida contra o mito. A era positivista apaga os vestígios da idade metafísica e teológica e a consciência mítica não passaria de pensamento desqualificado em sua própria fonte.

O racionalismo, então, propõe a tarefa de substituir o mundo vivido pelo mundo inteligível do universo do discurso. Esta desmitificação congrega não só a perda das fabulações imaginativas, a rejeição da afetividade como também a desconfiança em relação ao sensível. Mas o mito resiste à redução do intelecto. Sua expulsão não se dá de forma definitiva. Há uma resistência do *homo credulus* que se recusa a sucumbir diante do *homo sapiens* triunfante. Faz-se mister, então, reconhecer a consciência mítica como uma estrutura inalienável do ser humano. Ela sustenta o sentido original da existência e suas orientações primordiais. Só mais tarde, pela tomada de posse gradativa do objeto pela técnica e pela ciência, é que se desenvolve a função lógica do pensamento.

O que se conclui do exposto é que, a meio caminho da sua história, não se pode pretender que o homem moderno, encharcado que está de ciência e de técnica, regresse à condição primitiva, apegando-se ao modo mítico da verdade. Já ficou atestado que o primitivo encontrava seu equilíbrio em nível do mito. Entretanto, a técnica e a ordem intelectual mudou a morada do homem para um espaço de espectro mais amplo.

Assim sendo, temos de admitir que o universo do discurso e o universo técnico reivindicam um novo modelo de albergamento humano. Reiteramos, aqui, que o atual espetáculo do mundo, com suas discrepâncias e disrupções, tem mostrado que o domínio do intelecto e de suas técnicas, ainda que baseados num incontestável desenvolvimento humano, aniquila a comunidade e reduz o universo a um estado de barbárie. Esta nova selvageria reenvia-nos à idade primitiva, agora, entretanto, muito mais desumana, pois, nas idades pré-históricas, a consciência mítica instaurava uma ordem e uma medida que parecem estar faltando ao mundo moderno. Pela voz de Gusdorf, confirmamos:

E “o mito do século XX”, liberado de qualquer controle tradicional, veio a revelar-se capaz de todos os excessos e de todos os horrores. Cortado ele também de suas raízes humanas, já não passa mais de uma gigantesca intoxicação coletiva, um delírio de auto-sugestão unânime. O mito primitivo, ao contrário, estava animado por um senso de equilíbrio que permitiu às sociedades indígenas subsistir durante milênios.⁴²

O mundo hodierno parece estar sofrendo de esquizofrenia. Apenas para citar alguns fatos, lembremos que a civilizada Alemanha verteu todo o seu desregrado primarismo, numa brutalidade inimaginável contra o povo judeu⁴³, assim como também foi este primarismo desordenado que dominou a Rússia e que faz incendiar a África.

Assim posicionado o problema, a sua solução, em nível presente, estaria na equilibrção dos elementos mítico e intelectual. A plena consciência da importância da reciprocidade entre o elemento mítico e o refletido na constituição do ser-no-mundo, evitaria, desta forma, que a reflexão terminasse por desencarnar o ser do homem. De fato o mito designa uma forma de verdade que não está estabelecida pela razão reconhecida, mas, sim, por uma adesão em que se revela uma espontaneidade originária do ser no mundo.

O pensamento moderno, depois de Descartes absorve a razão como elemento mobilizador, fazendo-a passar da transcendência para a imanência. A verdade vai surgir não como paradigma acabado da razão, mas como sua própria obra. O mito, por sua vez, remete-nos a arquétipos escatológicos, a um universo pleno de potência que engessa o devir, reservado para a repetição da existência primordial. Enquanto o seguro da razão se realiza pela transparência, o do mito instaura-se como o signo da opacidade, com uma claridade intrínseca. O frenesi vital dos instintos impõe à imaginação, suas necessidades alimentares, sexuais, estéticas. Percebe-se, daí, que a intenção do mito se faz no sentido de assegurar a atividade da imaginação como horizonte humano.

Talvez, por isso, o uso crescente do mito na literatura se deva ao rareamento da religiosidade na época moderna, momento em que a instância do mito procura fixar-se em novos meios de expressão, tentando preencher vazios maiores de significação intrínseca a este homem perdido, errante, homem que, de certa forma, nietzscheanamente, matou Deus.

É Eliade quem, com muita propriedade, chama a atenção para a sobrevivência dos arquétipos míticos como “claves da literatura”. Esclarece ele que as provações, os sofrimentos, as peregrinações dos candidatos à iniciação, são marcados, na escritura, pelo relato de sofrimentos e obstáculos que o herói épico ou dramático deve superar antes de atingir seus objetivos. Assinala ainda que todos estes percalços e sofrimentos que povoam a epopéia, o drama e o romance equivalem aos sofrimentos e aos obstáculos rituais do caminho para o centro, pois, “Sem dúvida, o caminho aqui não mais se desdobra no mesmo plano iniciático, mas, falando de tipologia, os erros de Ulisses ou a busca do Santo Graal encontram-se até nos romances do século XIX, para não falarmos na literatura ambulante, cujas origens arcaicas são bem conhecidas”.⁴⁴

Neste caso também podemos apontar o romance policial que, ao abrir as cortinas para o duelo entre o detetive e o criminoso, recupera o tema dos romances de capa e espada, que remonta, por sua vez, aos romances de cavalaria que também voltam aos tempos nebulosos primordiais, vagando nas raízes do inconsciente.

Há, portanto, a possibilidade de termos uma visão estrutural da literatura, cujos temas, personagens e situações permanecem singularmente imutáveis, embora acompanhem a evolução dos gêneros. Acreditamos que o estudo de qualquer obra de cultura, seja literária ou pictórica, de qualquer linguagem cultural deveria realizar-se com uma referência última ao mito que subjaz oculto em sua origem. É certo que toda obra de arte deve ser compreendida não só como uma visão de mundo, mas, principalmente, como um universo que ordena e articula valores. E, porque os valores são de procedência numinosa, a compreensão exige uma referência aos grandes mitos. Sem dúvida, a autêntica obra de arte é aquela que consegue restaurar e ressuscitar o mito; é aquela que não fala de um homem e de sua vida, mas do homem e sua universalidade que atravessa as diferentes culturas históricas e sociais, revivendo conteúdos arquetípicos atemporais. Deste modo, a criação literária comparece como uma reminiscência poética do mito. Inegavelmente, a linguagem dos homens torna-se pobre para exprimir, com palavras, os anseios e evocações que o intercâmbio de vida e morte provoca. Somente o símbolo e o mito logram cumprir tal exigência.

Mas, não é só no âmbito da fabulação literária que os arquétipos míticos se espriam. Eles passeiam também pelos desvãos de toda a história da humanidade. O complexo das tradições de onde emanam as idéias de que um país ou um determinado grupo social tem de si mesmo não deixa de ser uma conjunção de legendas. A história configura também uma narrativa. Uma história demitificada incorreria no risco de se tornar perigosa para a moral e, até mesmo para a ordem social, pois, o que se espera dela é que ela aponte para a presença de certos arquétipos existentes entre nós, sem os quais ela se apresentaria historicamente verídica e humanamente falsa.

Ratificamos que as estruturas míticas, não são privilégio do passado. Elas tutelam, também, o presente. Há uma apreensão legendária do real, onde o mito intervém para dar sentido à atualidade e à vida, quer criando situações apaziguadoras, quer engendrando heróis – quaisquer que sejam eles – para, de igual modo, preencher carências individuais e coletivas.

De fato, a função fabuladora representa um meio de expressão como também constitui uma das facetas da consciência mítica. Personagens histórico-lendários têm uma significação fundamental à literatura e à vida humana, qual seja: a afirmação de uma potência, de um dinamismo advindo da própria índole do ser e na qual se manifestam os enérgicos ritmos vitais. A imaginação traça o horizonte da atividade e introduz-nos no mundo mítico, sem fronteiras, onde tudo convive em densa coesão simbólica. A inteligibilidade mítica envolve-se da propriedade cósmica, de uma visão totalitária do mundo, em qualquer tempo e em qualquer existência. Isto obriga-nos a afastar a idéia de a consciência mítica pertencer à ordem do irracional ou do arbitrário, como fonte de representação fraudulosa, conforme já explicitamos.

A verdade do mito assegura-se pela impressão global do compromisso que ele produz em nós. Sem dúvida, a totalidade apontada pelo mito assevera-se como uma totalidade pessoal. Mesmo em se tratando de fenômenos naturais, o mito interpreta-os no âmbito de uma realidade pessoal. E, quando imaginarmos prescindir do mito para justificar o ser do homem, seremos obrigados a reinseri-lo, furtivamente, sempre que desejarmos tratar da orientação do ser, da origem e dos fins da existência. Não há outra chave para abrir as portas do ser do homem senão o próprio homem. E se

nós somos mito em vigor e em potência, em fundamento e em fundação, não haverá outra clava para descerrar os umbrais do mito senão a sua própria propulsão desventradora.

Assim sendo, o mito define o *habitat* do homem e realiza, pelo imaginário, e pelos símbolos um equilíbrio vital, anunciando uma ontologia espontânea, anterior a toda dissociação advinda da racionalidade. Já lembramos, anteriormente, que o homem nasce em estado de dissociação. A corrente de aderência do homem ao real concreto esgarça-se pela força do pensamento, que dá, ao ser humano, um bilhete de passagem para uma das maiores viagens que ele é capaz de empreender: do ontem ao amanhã. A consciência mítica vai-se caracterizar, então, pelo jogo que se estabelece entre o homem e o mundo: pela distância que o pensamento funda, na percepção que a morte promove. O que fazer, então, diante desta não aderência ao real? Diante desta não tranqüila inserção no cosmos, como simples parte dele? Diante desta vida fraturada na sua origem? Cremos, com Gusdorf, que a coisa a fazer “é enraizar o homem na natureza e garantir sua existência constantemente exposta à insegurança, ao sofrimento, à morte”⁴⁵.

Garantir esta existência é tentar purgar a marca original que lhe foi cravada a ferro e fogo. É estar, constantemente, perquirindo a integridade perdida. E o mito aponta para a possível repatriação do que foi ex-patriado. A insegurança ontológica gera angústia que, de alguma forma, desorganiza o ser do homem. Promove a sensação de reintegração, de reatamento, de religação ao tempo da pré-fratura, ao espaço edênico do útero, ao *sacer* primordial da Grande-Mãe. E é pela repescagem do “mito como fundação”, como verdade profunda em nível de ser, como ontofania e também como elemento tematizado que grande parte da literatura moderna edifica sua escritura. O descentramento do homem e da sua linguagem emparelha-se com o sentimento de solidão, de isolamento de si mesmo no cosmos. A segurança deste ser de linguagem presentifica-se, em sua origem, na palavra do poeta e na palavra dos grandes pensadores que articulam o destino histórico da humanidade. Poesia é, pois, criação, *poiesis* – revelação⁴⁶.

Há, no panteão grego, uma divindade nomeada com uma função psicológica: Mnemosine, a Memória. Sabemos que os gregos colocam entre seus deuses paixões e sentimentos, mas Mnemosine apresenta-se como um caso especial. A função da memória abarca grandes categorias psicológicas como o *tempo* e o *eu*, colocando em xeque um conjunto de manobras mentais labirínticas e o domínio que se tem sobre ela depende de prática. Rememorar, não é simplesmente um sentimento. Torna-se conquista. Mnemosine é uma deusa titã, irmã de Crono e de Okeanos, mãe das Musas e preside à função poética. Sendo assim, é bem normal que esta função imponha uma intervenção sobrenatural, pois a poesia realiza-se numa forma típica da possessão e do delírio divinos, passando pelo estado de êxtase – ficar fora de si – para atingir ao nível do entusiasmo – deixar que um deus lhe tome⁴⁷. Possuído pelas Musas, o poeta torna-se o porta-voz de Mnemosine. A deusa outorga, então, ao aedo a possibilidade de estabelecer um convívio com o outro mundo. Consente-lhe entrar e sair do “além” livremente. Mnemosine não só faz recordar como também permite esquecer os males⁴⁸.

E Pierre Vernant assinala: “Aedo e adivinho têm em comum um mesmo dom de “vidência”, privilégio que tiveram de pagar pelo preço dos seus olhos. Cegos para a luz, eles vêem o invisível. O deus que os inspira mostra-lhes, em uma espécie de revelação, as realidades que escapam ao olhar humano.”⁴⁹

Desta forma, a *sophia* que a deusa espargue por seus escolhidos se declara como uma onisciência própria dos deuses. A Mnemosine sabe e canta “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”, conforme assegura na Teogonia, Hesíodo⁵⁰. A memória faz o poeta navegar por mares primaciais, rememorando um tempo antigo, um tempo de origem. A emoção do passado, diferentemente de apenas viver o que já existe, também nos descortina a ilusão de uma existência. Voltar ao princípio dos tempos não é omitir realidades presentes. Ao afastar-se do presente, o poeta se distancia do mundo visível. Retira-se do universo humano para desvendar, por trás dele, outras partições do ser, outros níveis cósmicos, quase sempre inacessíveis.

Sem dúvida, ao Esquecimento se atribui uma função de morte. Só se rastreia o mundo dos sonhos se se perde a lembrança e a consciência. Já a Memória surge como um princípio de imortalidade, um privilégio de não-morte, dado àqueles cuja reminiscência sabe discernir, para além

do presente, o que está soterrado no mais profundo passado e amadurece no mistério dos tempos a vir. É Mnemosine que preside a inspiração poética. Como mãe das Musas cabe-lhe a função de revelar o que foi e o que será.

Ao reinterpretar os mitos ou a remeter-se a eles, ao parodiá-los, ao redimensioná-los, o artista da palavra descobre, então, em si mesmo, um poder de demiurgo. Na liturgia da escrita o poeta transpassa o limite do objetivo, atingindo de modo pleno o trans-objetivo. O drama ritual reúne e religa o seu próprio ser de origem, desenhando-se num palco onde tudo é simbólico. Desta forma, o artista se joga no jogo do texto e, enquanto nele se joga, é ele mesmo jogado. Faz com que o jogo seja o dele. Faz com que o jogo seja o próprio jogador. Neste impasse, a aposta são os passes do mundo, os passos da existência, todos os atos, inclusive o próprio mistério que o artista é, antes de se entregar ao jogo, antes de se colocar em disponibilidade de jogar. Se, no final, consegue identificar-se ou assemelhar-se ao deus, ou imitá-lo nos lances do jogo primordial, ganhou.

Assim sendo, o poeta confere o ser às realidades que invoca e evoca. Ele as convoca de acordo com o coração do homem. Re-criador de novos mitos é ele quem, através de sua escritura, dá sentido ao mundo. De sua própria obra ele aprende a sua soberania. O santuário da linguagem se faz mito pelo ritual eterno do tentar dizer o indizível, do comando da voz que fala, no comando da mão que escreve. “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o verbo era Deus”⁵¹.

Podemos concluir, então, asseverando que o mito é algo sempre novo, sempre gerador, ao mesmo tempo em que é velho como os papéis e objetos que guardamos em nossas arcas internas. E voltamos a enfatizar: acolher o mito como discussão é oferecer-se aos meandros do segredo, do enigma, do mistério. O mito aponta cifrados interditos para quaisquer que dele se acercam. Encerraremos este capítulo ao sabor da fala de André Gide quando afirma que o mito:

... é semelhante ao cântaro de Filemon que nenhuma sede consegue esvaziar nem mesmo com os brindes de Júpiter.[...] E o leite que a minha sede sacia, não é absolutamente o mesmo que bebia Montaigne, sei-o eu – e que a sede de Keats ou de Goethe não era a mesma de Racine ou de Chénier... Outros virão, tais como Nietzsche, e cujas novas exigências irritarão os lábios febris... Mas aquele que, sem o menor respeito pelo deus, vier a quebrar o cântaro, com o pretexto de lhe ver o fundo e descobrir o milagre, esse não terá em mãos senão cacos.⁵²

Referências Bibliográficas e notas

¹Ser significa para os gregos *consistência* num sentido duplo: o estar em si mesmo (*physis*) e o perdurar constante do estar em si mesmo (*ousia*). Não ser, significa desistir, sair, expulsar-se dessa consistência que emana do ser: *existastha*, que é o mesmo que *existência*, *existir*. Existir, então, significa, precisamente, não ser (*ex-sistir*). Diz-nos Heidegger que “a irreflexão e a vacuidade com que se usa hoje a palavra ‘existência’ e ‘existir’ para designar o ‘ser’, testifica, uma vez mais, a alienação frente ao Ser e uma interpretação originalmente poderosa e determinada do mesmo.” em *Introdução à Metafísica* (1969) , p.91.

² RICOEUR, Paul (1988). *O Mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas, Papirus, p.41.

³Esta representação das forças ou instintos básicos, em relação à ação concorrente e mutuamente oposta dos dois instintos fundamentais, que dá origem a toda a variedade dos fenômenos da vida – atração e repulsão – já era familiar ao filósofo Empédocles de Acragas. Freud estudara Empédocles e suas teorias com certa amplitude na secção VI de seu artigo sobre “Análise Terminável e Interminável” (1937), Standard Ed. Bras., XXIII, p.245, incluindo, aí, uma referência às forças duais, que operam na Física, em sua carta aberta a Einstein, “Por que a Guerra?” (1933b) Standard Ed. Bras., XXII, p.245-259, e em Conferência XXXII das New Introductory Lectures (1933a), p.103. Freud, também, tinha em mente *O Banquete*, de Platão, quando faz alusão à teoria exposta por Aristófanes. Fala em relação a isto no primeiro de seus *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905d) Standart Ed.Bras., VII, p.128.

⁴FREUD, S. ((1987). *Ed.Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, v.IV, p.17.

⁵CAMPBELL, Joseph (1988). *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo, Cultrix/Pensamento, , p.18.

⁶ELIADE, M. (1986). *Aspectos do Mito*. Lisboa, Edições 70, p.12.

⁷VERNANT, J. P. *Ibidem*, p.356.

⁸VICO, G. apud BERLIN. Isaiah (1982). *Vico e Herder*. Coleção Pensamento Poético v. 49. Trad. Juan Antônio Gili Sobrinho. Brasília, UnB, p. 5-35.

⁹MIELIETINSKI, E.M. (1987) *Poética do Mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense/Universitária, p. 15.

¹⁰*Ibidem*, p.100.

¹¹*Ibidem*, p.191.

¹²LAPLANCHE e PONTALIS (1970). *Vocabulário da Psicanálise*. 10ª ed. Trad. Pedro Tamen. Dir. Daniel Lagache. Santos, Martins Fontes, p. 307.

De acordo com Laplanche e Pontalis “o inconsciente se define como um lugar psíquico especial que deve ser entendido não como uma segunda consciência, mas como um sistema que possui conteúdo, mecanismos e uma energia específica”. A descoberta do *inconsciente* surge com Freud, a partir de seus estudos sobre sonhos. O inconsciente é o conjunto dos processos psíquicos que escapam ao domínio da consciência e a ela não podem ser trazidos por nenhum esforço da vontade, aflorando pelos sonhos, atos falhos ou estados psicóticos. Para a teoria freudiana, o inconsciente é a zona sombria da psique humana onde se projetam os desejos recalcados. Tais desejos são encenados, apenas, sob a forma de fantasias, ou seja, de representações imaginárias e simbólicas que trazem à tona, por meio de imagens condensadas ou deslocadas, aquilo que se encontrava censurado nas camadas subterrâneas da psique.

¹³ELIADE, M. (1989a). *Origens: história e sentido na religião*. Trad. Teresa Louro Perez. Lisboa, Edições 70, p.37.

¹⁴CAMPBELL, J. apud MIELIETINSKI, E.M. *Ibidem*, p.78.

¹⁵ELIADE, M. (1985). *O mito do eterno retorno*. Lisboa, Edições 70.

¹⁶ELIADE, M. (1986). *Aspectos do Mito*. Lisboa, Edições 70.

¹⁷ELIADE, M. (1993). *Tratado de História das Religiões*. Trad. Fernando Tomaz [et al]. São Paulo, Martins Fontes, cap. II, III, V.

¹⁸ELIADE, M. (1986), p.9-24.

¹⁹LÉVI-STRAUSS, C. apud MIELIETINSKI, E.M. *Ibidem*, p.88.

²⁰LÉVI-STRAUSS, Claude (1975). *Antropologia Estrutural*. Biblioteca Tempo Brasileiro. Trad. Chaim Samuel Katz [et al]. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, p.239.

²¹*Ibidem*, p.242.

²²*Ibidem*, p.265.

²³BARTHES, R. (1987). *Mitologias*. Trad. Rita Buongermino e Pedro de Souza. 7ª ed. São Paulo, Bertrand Brasil/DIFEL, p.131

²⁴*Ibidem*, p.152.

²⁵*Ibidem*, p.153.

²⁶*Ibidem*, p.154-155.

²⁷SHELLING apud VERNANT, J. P. (1992). *O Mito e a sociedade na Grécia Antiga*. Trad. Myriam Campello. Brasília, UnB/José Olímpio, p. 171-221.

²⁸VERNANT, J. P. *Ibidem*, p.199.

²⁹JUNG, C. G. (1986). *Ibidem*, p.XIV – XV.

³⁰LEÃO, Emmanuel Carneiro (1989). A hermenêutica do mito. In: *Aprendendo a pensar*. 2ª ed. Petrópolis, Vozes, p. 193-208.

³¹*Ibidem*, p.195.

³²NIETZSCHE, Friedrich (1987). *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Trad. Maria Inês Madeira de Andrade. Rev. Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1987a. p. 377.

³³LEÃO, E. C. *Ibidem*, p.193-208.

³⁴NASCIMENTO, Dalma (1985) Mito e Literatura. *Perspectiva*, Rio de Janeiro, Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2: p. 62-71.

³⁵ “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo.*”

É esta a epígrafe que Freud coloca em seu livro *A interpretação dos sonhos*: “*Se não posso dobrar os Poderes Supremos, moverei as regiões infernais.*” E, em carta de 30 de janeiro de 1927 a Werner Achelis, comenta sobre a tradução e a interpretação da máxima por ele usada. A tradução de *Acheronta movebo* seria “mover as cidadelas da terra” mas, o significado da expressão, para Freud, era “agitar o submundo”. Assim lida, transparecia-se, para nós, a intenção de Freud, ao abrir, com esta epígrafe, um livro que tinha como objetivo mostrar uma grande via de acesso ao inconsciente. Agitar o submundo é movimentar o Aqueronte, o rio dos infernos, de águas amargas, lodosas e sempre borbulhantes. É agitar o inconsciente, um sistema que, por si só, já é dinâmico – águas sempre borbulhantes – regido por um processo primário, que se estrutura como um campo de forças. Identifica-se com o caos, o inefável, o diáfano, o mistério, o lodoso, o amargo, o infernal – o Aqueronte. Fica claro, portanto, que os desejos rejeitados pelas autoridades superiores mentais atravessam o rio e atingem o submundo mental, para que seus propósitos possam ser assegurados.

³⁶JUNG, C.G. (1977). *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, p. 95.

³⁷NASCIMENTO, Dalma. *Ibidem*, p.62-71.

³⁸HAUSER, A. (1972) HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo, Mestre Jou, 1972, p. 17.

³⁹AXELOS, Kostas (1983) *Horizonte do Mundo*. Trad. Lígia Vassalo. Biblioteca Tempo Universitário – 70. Rio de Janeiro/Fortaleza, Tempo Brasileiro/Universidade Federal do Ceará, p.14.

⁴⁰*Ibidem*, p.16.

⁴¹GRIMAL, P. (1982) *A mitologia grega*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. São Paulo, Brasiliense, p. 8.

⁴²GUSDORF, Georges (1980) *Mito e Metafísica: Introdução à Filosofia*. Trad. Hugo di Prímio Paiz. São Paulo, Convívio, 1980.p.211.

⁴³O mito do herói alemão invadiu a nossa história e pudemos ver o que acontece quando o mito ignorado surge de modo compulsivo, e, conseqüentemente, irresponsável. A versão alemã do mito heróico andava circulando a psique germânica durante os dois últimos séculos. O fato de que o poço escuro se estava avolumando tornou-se claro para Jung já em 1922, quando da publicação de um ensaio intitulado “Wotan”, no qual avisava que o mundo entraria em confronto com eventos inimagináveis se o mito não fosse considerado. Segundo o “Voluspa”, o mito do mundo vai desde a Idade do Ouro até a grande corrupção, com a morte de Balder, o herói da luz e a punição de seu cruel adversário. Segue-se a isto, o “ragnarok” — a destruição do mundo. Adolf Hitler foi dominado pelo mito nórdico, por uma interpretação inadequada deste mesmo mito. Assim, ao identificar-se com o messias-herói, ocasionou uma espécie de “ragnarok” racional, tornando, aqui, o mito destrutivo, uma vez que o mesmo não foi apropriadamente confrontado e reconciliado com os requisitos morais, pessoais e comunitários.

⁴⁴ELIADE, M. apud GUSDORF, G. *Ibidem*, p.269.

Gusdorf analisa a significação mítica da literatura consultando, ainda, CAILLOIS, R. em *Lê Mythe et l'Homme* (1938) e GUASTALLA, R.M. em *Le Mythe et le Livre* (1940)

⁴⁵GUSDORF, G. *Ibidem*, p.24.

⁴⁶TELLES, G. M. (1989) TELLES, Gilberto Mendonça. O poeta, o crítico. *Caleidoscópio: estudos literários*, São Gonçalo, Revista do Departamento de Letras das Faculdades Integradas de São Gonçalo – ASOEC (atual UNIVERSO), 9, p.7.

⁴⁷BRANDÃO, Junito de Souza (1978) *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Rio de Janeiro, Autor, p. 9-10.

...os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa de que se falou, caíam desfalecidos. Nesse estado acreditavam *sair de si* pelo processo do *ékstasis*, êxtase. Esse sair de si implicava num mergulho em Dioniso e este no seu adorador pelo processo do *enthusiasμός*, entusiasmo. O homem, simples mortal, *anthropos*, em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se *anér*, isto é, um herói, um varão que ultrapassou o *métron*, a medida de cada um.

⁴⁸BRANDÃO, J. de S. (1991). *Dicionário Mítico-Etimológico*. Petrópolis, Vozes, 1991. 2v. p. 44 - 140

Perto do oráculo de Trofônio, na Beócia, havia duas fontes de que os fiéis bebiam; Lete, a fonte do Esquecimento e Mnemosine, a fonte da Memória. Os poetas mencionam Lete como sendo irmã da Morte e do Sono. O consultante do oráculo, antes de penetrar nas regiões infernais, depois de submetido ao ritual de purificação, era conduzido para junto das fontes. Ao beber da fonte de Lete, ele esquecia-se de tudo de sua

vida humana e, semelhante a um morto, penetrava nos reinos da Noite. A água da fonte de Mnemosine doava-lhe o privilégio de guardar a memória de tudo o que havia visto e ouvido no outro mundo. Agora, à sua volta, não há apenas o momento presente. O contato com o além confere-lhe a revelação do passado e do futuro.

⁴⁹VERNANT, J. P. Ibidem, p.109.

⁵⁰ Ibidem, p.109.

Vernant compara Hesíodo (Teogonia, 32 e 28) e Homero (Ilíada, I,70):

“A mesma fórmula que define em Homero a arte do adivinho Calcas aplica-se, em Hesíodo, a Mnemosyne: ela sabe – e ela canta – “tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será”.

⁵¹ *João* 1,1

⁵²GUSDORF, G. Ibidem, p. 307.