



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Julio Stéphanos Rosa Braz

SOBRE AS VERDADES DA FICÇÃO

Rio de Janeiro
2008

Julio Stéphano Rosa Braz

SOBRE AS VERDADES DA FICÇÃO

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sílvia Regina Pinto

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

B827 Braz, Julio Stéphanos Rosa.
Sobre as verdades da ficção / Julio Stéphanos Rosa Braz . – 2008.
114 f.

Orientadora: Sílvia Regina Pinto.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Análise do discurso literário – Teses. 2. Ficção – Teses. 3. Buarque, Chico, 1944- . Budapeste – Teses. 4. Sant'Anna, Sérgio, 1941- . Tragédia brasileira – Teses. 5. Sant'Anna, Sérgio, 1941- . O Monstro – Teses. 6. Subjetividade na literatura – Teses. 7. Literatura – Filosofia – Teses. I. Pinto, Sílvia Regina. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.085

Julio Stéphanos Rosa Braz

SOBRE AS VERDADES DA FICÇÃO

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 27 de março de 2008.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sílvia Regina Pinto (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Instituto de Letras – UERJ

Profa. Dra. Maria Inês Castro Azevedo
Instituto de Humanidades – Universidade Candido Mendes

Rio de Janeiro
2008

RESUMO

BRAZ, Julio Stéphano Rosa. *Sobre as verdades da ficção*. 2008. 114 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

A dissertação *Sobre as verdades da ficção* propõe um debate a respeito da relação entre os conceitos de *ficção* e *real*. Busca-se a defesa da hipótese de que a reavaliação desses termos contemporaneamente permite fortalecer a arte enquanto importante elemento formador da cultura. Para isso, constrói-se um caminho teórico que garante a base para uma análise crítica das dinâmicas da literatura brasileira contemporânea, fundada em regras que possibilitem a verificação de sua validade mas não em conceitos que limitem os horizontes de sua recepção. O caminho percorrido começa na análise do sujeito como conceito teórico fundamental para se pensar a linguagem e a construção de conhecimento. A literatura envolve diversas possibilidades de manifestação subjetiva, dentre as quais a construção da linguagem e do conhecimento que determinam a forma como lidamos com o mundo e como o construímos a partir das leituras que fazemos dele. Ao determinar-se o sujeito, se desenvolverá a importância e a evolução do conceito de ficção na construção literária e como a análise dos atos que a envolvem permite associá-la ao conceito de verdade e situá-la num quadro de valores que possibilita o livre movimento da criatividade mas mantém o objeto de arte inserido contextualmente. São analisadas três obras literárias brasileiras contemporâneas relevantes para o desenvolvimento teórico que se pretende: o romance *Budapeste*, de Chico Buarque; e o romance-teatro *A tragédia brasileira* e o conto *O Monstro*, ambos de Sérgio Sant'Anna. Cada uma das narrativas possibilita o desdobramento teórico das relações entre ficção e real através da análise das subjetividades presentes no texto, enquanto discurso, e no contexto de sua enunciação.

Palavras-chave: Ficção. Juízo estético. Kant. Chico Buarque. Sérgio Sant'Anna.

ABSTRACT

The dissertation *About fiction's truths* proposes a discussion about the relation between *fiction* and *real* theoretical concepts. The defense of the hypotheses that contemporary reevaluation of those terms allows to strength the art as an important culture foundation element is aimed. For this, a theoretical path is built to guarantee the bases for a critical analyses of the contemporary Brazilian literature, based on rules that aloud its own validity verification system instead of on concepts that limits its reception horizon. The path begins on subject analyses as a fundamental theoretical concept for the study of the language and the knowledge construction. Literature aloud many possibilities of subjective manifestation, as the construction of languages and knowledge that imposes the way as we deal with the world and how we build it following the interpretation that we do about it. As the subject is constructed, the importance and the evolution of fiction's concept in the literary construction is developed, and once that the analyses of its acts, aloud to associate it to the truth concept and insert it into a valuation's frame system that allows the free creativity's movement but maintain the art object inside a context. Three relevant Brazilian contemporary literary works are analyzed in the dissertation's ending: the romance *Budapeste*, by Chico Buarque; e o romance-theater *A tragédia brasileira* and the narrative *O Monstro*, both by Sérgio Sant'Anna. Each one of the stories allows to deep the complexity of relations between fiction and real beyond the text subjectivities analyses.

Keywords: Fiction. Aesthetic Judgment. Kant. Chico Buarque. Sérgio Sant'Anna.

Sumário

INTRODUÇÃO

1. CRITICA DO SUJEITO FRATURADO.....	17
1.1. A indagação do sujeito.....	17
1.2. O eu solar – a alforria do homem teológico....	19
1.3. O sujeito fraturado a partir de Kant – Uma revisão da relação entre sujeito e objeto.....	22
1.4. Apresentação e Representação – o redimensionamento da razão.....	25
1.5. Considerações sobre a faculdade do juízo a partir da crítica kantiana.....	28
1.6. A questão estética – representação-efeito e immanentismo.....	31
1.7. O sujeito fraturado a partir de Kant – fratura e fronteira.....	34
2. FICÇÃO SEM VESTES.....	42
2.1. A chave epistemológica.....	42
2.2. O argumento ficcional.....	44
2.3. Da bipolaridade à tríade.....	48
2.4. O real sem máscaras, o jogo sem jogadores.....	50
2.5. Ficção Literária: o nu artístico.....	52
2.6. A mimesis no ato de ficção: o flerte com o real	55
3. SOB A MÁSCARA DA SOFÍSTICA.....	61
3.1 Do ente ao discurso.....	61
3.2 Do texto ao contexto.....	66
3.3 A epistemologia dos circuitos contemporâneos do literário.....	69
4. CRÍTICA, FICÇÃO E ARTE.....	74
4.1 O monstro.....	74
4.1.1. <u>Crítica, arte e verdade</u>	74
4.1.2. <u>Ficção e mentira</u>	77

4.1.3. <u>Ordem e desordem – a fratura, o recorte e a montagem da verdade</u>	78
4.1.4. <u>Considerações finais - Intencionalidade monstruosa</u>	81
4.2. A tragédia brasileira	83
4.2.1. <u>O jogo livre da imaginação autoral em seu expoente absoluto</u>	83
4.2.2. <u>Realização (apresentação): a morte do objeto</u> ...	87
4.2.3. <u>O Autor-Diretor através do espelho da obra</u>	91
4.2.4. <u>O sagrado e o profano: breves considerações sobre o epílogo</u>	93
4.3. Budapeste	96
4.3.1. <u>Ficção como metalinguagem</u>	96
4.3.2. <u>O eixo duplo das ficções</u>	97
4.3.3. <u>A figura do fantasma</u>	99
4.3.4. <u>De caso com a língua</u>	100
4.3.5. <u>Considerações finais – a inversão do ponto de vista</u>	103
5. CONCLUSÃO	106
BIBLIOGRAFIA	112

Introdução

Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications. (SAINT-EXUPÉRY, 1997: 10)

a. Abordagem e relevância temática:

O primeiro capítulo da narrativa de *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, traz a reflexão sobre uma capacidade inerente à criança que costuma se perder com os hábitos e as rotinas da vida adulta: a surpresa diante do mundo. Contudo, desde a infância, aprendemos que há questões com as quais devemos nos resignar. Perguntas que geram aquelas respostas que as “pessoas crescidas” dão às “miúdas”, deixando-as sem opção de argumentação: “É assim porque eu quero!”; “Isso é assunto de gente grande...”; “não adianta, você ainda não tem maturidade para essas coisas”. Respostas que, via de regra, os adultos dão quando ficam sem palavras diante da surpresa de uma inocentemente bem colocada pergunta, ou quando simplesmente não sabem o que dizer e querem se livrar do incômodo da ignorância. Descartadas as intenções didáticas com uma evasiva dessa natureza, podemos traçar um paralelo com questões de difícil resolução e que desafiam a filosofia humana: o que é o homem? O que o determina? De que é parte? Entre um conjunto de tantas outras que preencheria muitas páginas, possibilitando sempre outras reformulações a cada nova formulação. O homem busca responder a essas questões pelos mais diversos enfoques, procurando estabelecer relações com o mundo, decifradas e codificadas de modo a criar padrões universalmente válidos, eventos comprováveis por qualquer outro homem. A busca por um caminho literário para o desenvolvimento dessas questões não pode prescindir do aspecto da surpresa infantil diante do mundo. Só mergulhando como criança no “encantamento” da literatura, só acreditando na fantasia que ela propõe, seremos capazes de nos comunicar com ela e de reconstruir suas mensagens e verdades.

A construção do conhecimento leva ao estabelecimento de procedimentos-padrão: ao se descobrir algo novo, codificá-lo e catalogá-lo, cria-se uma teia de relações com tudo o quanto se faz presente para a observação do sujeito. Assim, a relação que estabelecemos com

o meio é sempre marcada por um acúmulo de experiências antecedentes, por um lado individuais e pelo outro coletivas. A formação de conhecimento e de arcabouço cultural de cada indivíduo consolida o trânsito de informação através dos tempos, determinando as atitudes, os movimentos e as ideologias do coletivo de que é parte. Enquanto se forma o arcabouço de experimentações com o mundo, se forma, talvez simultaneamente, um questionamento e um novo arcabouço oriundo das relações do indivíduo com esse material acumulado cultural-historicamente. Esse procedimento alimenta o intenso movimento de negação e resgate daquilo pelo que passamos, e aquelas questões motivadoras são recriadas e solucionadas de acordo com as crenças e conveniências de cada momento e espaço histórico, hábitos comuns às comunidades apócrifas, mas que ganham certa materialidade com o surgimento da escrita.

Determinado pelo espaço e pelo tempo, o homem vive os dilemas que herda sócio-culturalmente, tem o pensamento delimitado pela perspectiva de sua cultura, num plano amplo e, num plano mais restrito, pela perspectiva de sua subjetividade. Uma vez que o objeto literário ocupa justamente o terreno limítrofe entre o individual e o coletivo no espaço de construção do pensamento, estudá-lo passa a ser fundamental para consolidar uma visão do indivíduo e de sua relação com o meio ao seu redor. Tanto o sujeito quanto o objeto literário possuem a característica comum de representarem simbolicamente, ao mesmo tempo, uma individualidade e uma coletividade, já que além de sua singularidade evidente, o sujeito sempre se insere numa dinâmica social e o objeto literário sempre se insere numa dinâmica cultural. Ressalte-se que, por motivos óbvios, social e cultural são aspectos indissociáveis nos grupos humanos.

Contudo o termo literatura não se restringe aos ambíguos limites impostos pelas questões filosóficas ou mesmo pelo aspecto ficcional. A conceituação de ficção sofre retificações a cada esquina do percurso contemporâneo. A literatura é parte da cultura, age como determinada e determinante, é fruto da reflexão do homem sobre o mundo ou sobre si mesmo. Se o homem é determinado pela, e determinante da cultura, através da literatura e das outras formas de expressão que possui – das ciências aos esportes e costumes, passando certamente pela arte – é criado este movimento: negação-resgate; determinante-determinado. Cada sujeito é fruto de sua exposição ao meio, mas cada qual responde de maneira diversa aos estímulos do ambiente; ao responder, inevitavelmente, comunica-se com seu meio e o determina de forma mais, ou menos, intensa. A literatura pode ser vista como uma resposta de alguém que se propôs a escrever. A definição ainda é muito ampla, mas serve a este panorama

inicial. A abordagem de Ítalo Moriconi, que debateu, em suas aulas na pós-graduação da Uerj, no segundo semestre de 2006, o conceito de *circuitos do literário*¹, permite fazer um recorte do qual se tratará ainda nesta introdução, no item *c*.

A análise da relação entre os conceitos de realidade e ficção através da noção de subjetividade é fundamental para a literatura brasileira contemporânea. Apesar dos avanços recentes no estudo das relações entre os conceitos de real e ficção no campo das humanidades, ainda é muito forte o senso comum que estabelece o primeiro como pertencente ao universo da verdade e o outro ao universo da mentira. Essa concepção força uma oposição equivocada entre esses termos que, para afirmar a objetividade do real, negam a ficção, causando prejuízos na construção e na percepção desses elementos. Entretanto, afastada a possibilidade de um contato estéril com o que denominamos comumente por real, admitir-se-á que tanto real como ficcional partem de processos interpretativos semelhantes que se fundamentam na “leitura” que o sujeito faz do objeto, literário ou não. Uma leitura que parte de representações concebidas seja a partir de elementos denominados reais, ou, seja a partir daqueles denominados literários. É uma tese que faz sentido à luz da teoria kantiana, cujas considerações – mesmo as que são relacionadas posteriormente à arte, como aqui faremos – são produzidas segundo observações, principalmente, de fenômenos naturais, ou convencionalmente reais.

Não quer dizer que o senso comum está completamente inadequado, mas, talvez, investigá-lo à luz da teoria nos permita outros olhares sobre as relações estabelecidas entre a realidade e o sujeito que a interpreta e a transforma. Assim, entender o processo de ficção passa a ser condicionante para entender a importância da arte e da literatura nas dinâmicas socioculturais. Não foi através do mascaramento romântico da ficcionalidade da literatura que se aproximou o universo literário da realidade, mas sim pela percepção da influência do imaginário no que se define por real. Para tanto, esta dissertação pretende investigar a hipótese de que a interpretação de ficção e real como categorias, ou conceitos, semelhantes, e não opostos, permite valorizar a literatura como elemento fundamental das dinâmicas socioculturais e reestruturar as possibilidades de interpretação do conceito de verdade.

Dessa hipótese pretende-se pensar o papel da literatura, inclusive como hipônimo da arte, na constituição da cultura contemporânea, especificamente nas relações que a literatura engendra na cultura, mas sobretudo, pensar o produto da arte na constituição da própria realidade, enquanto *constructo* de um sujeito, ou ainda, de uma coletividade. Supondo-se que

¹ O termo, ainda não publicado, foi apresentado por Ítalo Moriconi no simpósio *Cultura y Mercado en el Capitalismo Latinoamericano*, realizado na Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 11-12 de agosto de 2005.

a ficção e a realidade não mais se opõem mas se interdeterminam, é louvável que o literário reclame um lugar mais adequado para si nessa reformulação.

O trabalho presente se faz relevante por sua pretensão de analisar as dinâmicas culturais contemporâneas e reavaliar os conceitos que fundamentam essa análise e permitem colocar as práticas literárias num lugar importante nesse contexto. Abordar o contemporâneo, fazer juízo crítico de uma época representando uma perspectiva interna, é potencializar as chances de cometer atemporalidades. Contudo é fundamental, inclusive pelo que este trabalho defende, perceber que todo crítico está sujeito às determinações de seu tempo e espaço, ou seja, de sua cultura e de suas relações sociais, das mais restritas às mais abrangentes. A contemporaneidade é um estado inerente a qualquer tempo e espaço. Se todo olhar é determinado subjetiva e culturalmente, os cuidados a serem tomados pelo estudioso das épocas clássicas devem ser os mesmos dos tomados pelos estudiosos de suas próprias épocas. Então, se, pretensiosamente, se quer renovar o olhar sobre o conceito de sujeito, como deverá ser construída a subjetividade deste texto? Se a relação escritor-obra-leitor está em questão, como assumir aqui neste objeto essa relação? O enfrentamento, ainda que arriscado por expor as próprias inseguranças dessa subjetividade a ser construída pelo texto, será o caminho mais honesto nessa tarefa, mesmo se, ao terminá-la, verificar-se que não se chegou a nada mais preciso do que já se possuía. Ou justamente, que se constate a incapacidade humana de transgredir um limite de precisão, de realidade, que será, possivelmente, muito mais subjetivo do que gostaríamos que fosse. A não ser pela própria ficção.

b. Objetivos:

- Discutir a concepção de sujeito fraturado em Kant e suas implicações e reflexões para uma consideração da arte no contexto contemporâneo. Com isso, repensar as relações entre os conceitos de real e fictício pelo prisma da semelhança.
- Analisar as dinâmicas que essas concepções estabelecem entre si como formadoras do horizonte cultural coletivo em que o homem se insere.

- Fazer um breve levantamento histórico-bibliográfico do conceito de ficção passando por Bentham, Vaihinger e Iser e relacionar esse percurso à acepção do termo hoje.
- Retomar a construção sofisticada da verdade, partindo da análise da primeira e da segunda sofisticada.
- Relacionar o atributo fundamental do *literário* às dinâmicas culturais contemporâneas através do enfoque dos circuitos e estabelecer um paralelo entre o método de abordagem sofisticado e uma leitura da teoria dos *circuitos do literário* (MORICONI: 2005).
- Baseando-se nas questões teóricas abordadas, propor a interpretação de textos literários brasileiros através do eixo teórico das subjetividades.
- Avaliar, através da análise de obras literárias brasileiras e das críticas sobre o tema, a hipótese de que a interpretação de ficção e real como categorias, ou conceitos, semelhantes, e não opostos, permite valorizar a literatura como elemento fundamental das dinâmicas socioculturais e reestruturar as possibilidades de interpretação da verdade.

c. Metodologia, fundamentação teórica e *corpus* literário:

A metodologia básica para quem se propõe a estudar as manifestações literárias é a revisão crítica do estado da arte e a produção textual acadêmica. Por isso neste item da introdução pretende-se anunciar o caminho argumentativo a ser percorrido ao longo da dissertação, pontuando-o com as principais obras que consolidarão esse rumo e outras que o indicaram.

O caminho será analisar o sujeito enquanto intérprete do mundo – da realidade e da ficção – e como produtor desse mundo. Depois, perceber as relações subjetivas estabelecidas entre realidade e ficção, entre o real e o fictício e, finalmente, entre verdade e mentira. Ao se construir outra relação entre esses elementos, inevitavelmente, se permite outro espaço para a realização artística, particularmente a literária. Então, sob a perspectiva dos circuitos do literário, indicada por Ítalo Moriconi, pode-se traçar um panorama da posição do literário nas dinâmicas socioculturais contemporâneas, imagem que se fortalece na argumentação de Luiz

Costa Lima a respeito dos flertes entre mimesis e ficção, supostamente responsáveis pelo arraigamento do ato ficcional no substrato da cultura.

Na primeira parte do trabalho, a argumentação atravessará a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant (2005), concentrando-se especificamente na discussão a respeito do juízo estético e dos mecanismos de operação da razão subjetiva em relação a um objeto qualquer. A discussão tange os seguintes temas: a importância do conceito de sujeito fraturado, antagônica à de sujeito solar proposta por Descartes; os reflexos dessa fratura para a arte, a incoerência da apropriação do conceito de “beleza livre” com arte não-figurativa; o papel da imaginação no jogo realizado entre razão e entendimento; as reconsiderações de representação e conseqüentemente de mimesis, ficção, imaginário, realidade. A abordagem desses temas é suporte para a operação que se fará depois, o juízo estético de obras colhidas do cânone contemporâneo de acordo com a proposta literária de elaboração ficcional. É suporte inclusive para a discussão daqueles conceitos, sobretudo os de ficção e realidade, a partir dessa leitura que se fará de sujeito (escritor, narrador e leitor) e objeto (obra-literária).

Karlheinz Stierle (2006) resgata a história do termo ficção e constata sua transformação até sua percepção contemporânea. O termo vem do latim *fictio*, que está ligado tanto à raiz latina *fingere* quanto à *figura* . Da primeira, surge a relação do termo ficção com a mentira, ou fingimento mesmo, e da segunda, já derivada da primeira, surge uma relação com a idéia de imagem e conseqüentemente de imaginário, conceito que será fundamental em Iser, o formulador da mais importante teoria da ficção do século XX, segundo Luiz Costa Lima (2006). Contudo, antes de explorar os dois campos herdados pelo termo, Stierle busca o correspondente terminológico grego. Há, pelo menos, três termos gregos que relacionam-se com a *fictio* latina: *poiesis* , *mimesis* e *plasma* . Então, pode-se explicar tanto sua raiz relacionada ao campo semântico da mentira, através do *fingere* , quanto à sua relação com *figura* e conseqüentemente imagem. Do grego *plasma* para a família latina *fictio/fingere/figura* , o termo ficção chega ao português carregado tanto pela pecha do fingimento quanto pelo brilho da imagem, iluminada pela centelha da criação. De *plasma* deriva plástico, que também está relacionado ao universo da forma. Plástico é algo a que se pode dar forma.

À teoria literária contemporânea, com o objetivo de alçar a ficção à categoria epistemológica de primeira linha, tem sido incessante a busca pela permeabilidade das oposições entre o universo ficcional e o real. Portanto, a abordagem panorâmica do conceito de ficção, ainda que oculte várias discussões valiosas, permite, além de mostrar a sua relação

com a criação, justificar a frequência do termo na categoria do não-real, imaginário por excelência. O descolamento do ficcional, que antes era percebido geminado àquele imaginário, ajuda a enfraquecer a oposição entre real e fictício num movimento de deflagração das ficções da realidade, ou ainda mais radicalmente, de como a própria realidade e seus fundamentos essenciais podem ser determinados pelo imaginário, alimentado fundamentalmente por processos ficcionais e miméticos. Pode-se começar pela análise das diversas linguagens com as quais é possível se comunicar.

Uma confusão potencial neste caminho que se constrói é a diferença entre ficção e mímesis, essas duas importantes categorias tanto para a epistemologia quanto para a estética, fundamentais pois, para as teorias da ficção a que se fará referência. Tanto uma quanto a outra são processos de formação e atualização do imaginário, e por ele, reciprocamente, se alimentam e determinam. Para se entender melhor a questão, se recorrerá à análise de Costa Lima (2006) a respeito das teorias ficcionais desenvolvidas pelo conhecimento ocidental. Segundo o autor, a despeito de a história do termo *fictio* remontar aos primórdios da Antigüidade grega – à qual se resgata aqui, sobretudo com a sofística – uma teoria do ficcional só começa a ser rascunhada indiretamente no século XVIII, com Jeremy Bentham, que buscava parâmetros para os estudos do Direito. No início do século XX, Vaihinger analisa a ficção, mas ainda visando à legitimação da ciência, ou seja, da descrição da realidade. Segundo Costa Lima (2006), apenas com Iser a ficção é teorizada como fundamento para a percepção da Literatura para além da fábula, do universo não-real: a ficção poética.

Então, retorna-se à questão da abordagem do literário, agora pelo viés proposto por Ítalo Moriconi. Definidos os critérios interpretativos pretendidos, pode-se procurar a inserção da literatura nas dinâmicas culturais contemporâneas. Mais atributo do que matéria determinada, contemporaneamente, o termo *literário* ultrapassa muito as fronteiras das capas duras dos livros embibliotecados. Por isso a pertinência de se pensar o literário pelos circuitos que o determinam, numa tendência de análise dinâmica, de algo em intenso fluxo: a cultura.

A primeira obrigação a que nos leva a expressão *circuitos do literário* é a de definir o que se entenderá por literário. Literário é atributo de quê? Segundo Moriconi, em sua conferência em Buenos Aires, os circuitos do literário “determinam as molduras, os *frames* discursivos a partir dos quais se pode analisar mais de perto cada obra ou trajetória autoral em particular. (...) o circuito se refere à interface entre o dentro e o fora.”(MORICONI: 2005) E assim, na era da sociedade do virtual e do eletrônico, “o literário de um texto é efeito de um circuito. O literário é mais atributo do circuito do que do texto.”(idem) São propostos “três

circuitos fundamentais: o circuito midiático (ou do mercado maior), o circuito crítico (ou universitário, ou canônico), e o circuito da vida literária propriamente dita.”(idem) O suporte livro não define mais o que é literário.

Se por um lado os circuitos do literário inserem-se no circuito dos livros, e esse no circuito dos produtos culturais, e todos eles estão ancorados no mercado, por outro pretende-se relacionar essa perspectiva ou conceito de circuito, enquanto moldura ou recorte, em contraste com as possibilidades de abordagem de um circuito fora de um substrato mercadológico, não previsto nas indicações de pesquisa do professor para os “Circuitos contemporâneos do literário”. Para Ítalo Moriconi, “um dos desafios colocados à teoria da literatura hoje é liberar o conceito do literário de uma vinculação exclusiva ou excessiva a problemáticas do conhecimento”, dando espaço para outras abordagens, a buscar o elogio do literário enquanto fruto dessa conjuntura que determina os circuitos, o literário enquanto determinante, enquanto “atributo”, do circuito. Entretanto, ainda se pretende, aqui, buscar uma compreensão da literatura, da arte, enquanto eventualmente possuidoras de um aspecto alheio, ou mesmo soberano, aos circuitos; um aspecto que talvez os considere, mas sem os levar muito a sério. Um aspecto de relativa autonomia do objeto, ponte para uma compreensão do sujeito que, independentemente da sua genética cultural e dos fatores externos que nele influem, interpreta e relaciona-se com os elementos e fenômenos que lhe circundam.

Parece que a abordagem da questão sofisticada se fará de modo muito interessante a esse objetivo de, diante de uma leitura marcadamente sociológica do fenômeno literário, observar a possibilidade de leituras que indiquem o "atributo" literário, também, como um possível atributo transcendental do objeto, fundamentalmente o texto. Transcendental por analogia ao sujeito transcendental imaginado por Kant. Hipotético, o sujeito transcendental carrega as características, exclusivas ou não, inerentes a todo e qualquer ser humano.

Na análise comparada a outros animais, o ser humano desenvolveu uma habilidade bastante complexa e peculiar de comunicação, a ponto de nos questionarmos sobre a existência de algo além dela. Ao longo do texto se procurará justificar um deliberado afastamento dessa linha argumentativa. Pretende-se uma investigação de como se abordar literatura hoje, levando em consideração a importância tanto dos aspectos extra-textuais quanto dos intra-textuais, por assim denominar tanto os elementos externos e internos que compõem o texto. Se a sofisticada defende a incoerência da hipótese ontológica, aí apoiado, tentar-se-á dizer que o texto pode ser compreendido numa esfera epistemológica, mas não essencialista, ou seja, vinculado às relações do sujeito e do conhecimento humano, mas sem a

pretensão de encontrar uma resposta definitiva atemporal, "soberana aos circuitos", para as questões filosóficas fundamentais aludidas no princípio desta introdução, que são muitas vezes motivadoras de grandes obras de arte, obras que, ainda que sem essa fonte motivadora, também são capazes de estimular em quem com elas interaja, questionamentos que levem à construção e revisão das suas próprias ideologias.

Para tanto, o percurso engendrado nesta parte do texto deve seguir três movimentos: um breve debate sobre um pretense resgate do olhar sofisticado para a questão do conhecimento, da realidade e do discurso, do real e do simulacro, em relação à ideologia racionalista platônico-aristotélica dominante; a partir do que for levantado, em contraste com os capítulos antecedentes, propõe-se uma discussão sobre o literário, seja ele atributo de um circuito ou de um objeto; e a indicação de algumas possibilidades de abordagem da literatura como reveladora tanto do homem, enquanto transcendental, a despeito da retórica sofisticada contra a essência das coisas, quanto do sujeito, enquanto singularidade.

Todo esse aparato teórico, de fato, só se justifica pela operação que se fará depois, o juízo estético das três obras escolhidas sob um enfoque intrínseco determinante: o do narrador, espécie de identidade múltipla. É suporte também para a discussão sobre os conceitos de realidade e ficção a partir dessa leitura que se fará de sujeito (escritor, narrador e leitor) e objeto (obra literária). A ordem natural da pesquisa começa na leitura do texto literário, que suscita uma investigação, que suscita uma releitura, que deixa este ciclo inesgotável. Aqui parte-se da investigação para a leitura, por já se querer apresentar uma leitura crítica.

A partir do conto *O Monstro*, de Sérgio Sant'Anna, se trabalhará a construção de um narrador ideal para a situação proposta pela narrativa: um professor de filosofia que comete um crime passionai e cuja razão é a única fonte para descobrir-se a verdade sobre o crime. Há no conto uma preocupação desse professor com a verdade. Ao conceder a entrevista (estrutura do conto), o homem quer explicar e buscar razões para os fatos, mas sem eximir-se da culpa que lhe cabe, sem se justificar. De fato, analisando com mais cuidado o texto, podem ser percebidas outras dimensões dessa situação que nos é colocada por Sant'Anna. A partir da análise, sobretudo da forma e da estrutura do conto, e ancorada na discussão teórica que o trabalho propõe, pretende-se buscar uma percepção de como podem ser relacionados real e ficcional através da prosa brasileira contemporânea.

Em *A Tragédia Brasileira* (2005), também de Sérgio Sant'Anna, o narrador transcende a dimensão convencional que lhe cabe no processo literário e cria, como um autor teatral, um espaço cênico ambientado na própria cabeça do leitor. Assim, é como se o narrador guiasse o

leitor pela sua imaginação. E aqui a ambigüidade do pronome *sua* é amplificadora de sentidos, já que pode referir-se tanto ao narrador quanto ao leitor. O leitor é conduzido em seu próprio imaginário pelo narrador. A partir da imaginação desse, aquele é convidado a reconstruir a sua, formando um terceiro campo de interseções entre os dois imaginários: o do leitor e o do narrador/autor. Esse processo, por si, já implica uma perspectiva de questionamento daquelas fronteiras, e mais, de interferências diretas de um noutro, culminando numa nova possibilidade de interpretação dos fenômenos ficcionais e daquilo que se convencionou chamar de real.

Já em *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, o narrador é um *ghost writer* desiludido que procura sua identidade nas idas e vindas que faz entre uma ficção que se realiza e uma realidade que se ficcionaliza. A perspectiva em que se coloca o autor, diante de sua própria obra, permite repensar as barreiras comumente estabelecidas entre realidade e ficção, universo real e universo literário. No romance, é através da linguagem que, por um lado, o narrador atravessa as fronteiras de seu mundo real, mas é também a linguagem que o deixa perdido entre dois universos aparentemente paralelos e misteriosamente dependentes. As peculiaridades da habilidade humana de comunicação determinam a forma como o homem se vê e se relaciona com o mundo ao seu entorno. Os diferentes espaços ficcionais desenvolvidos na narrativa são determinados pelo imaginário subjetivo, que por sua vez se forma por parâmetros miméticos que supõem algo pré-estabelecido: a cultura.

Capítulo 1 – Crítica do sujeito fraturado

1.1. A indagação do sujeito

Retorne-se àquelas questões fundamentais da filosofia às quais se aludiu por duas vezes na introdução. Elas fazem parte de um universo complexo ligado aos limites tanto daquilo que se pode perceber enquanto sujeito, quanto das relações que se estabelecem a partir desse posicionamento diante do mundo. Parece ser a curiosidade o primeiro impulso responsável por levar o homem à teorização e à formalização do conhecimento. As dúvidas, as questões que surgem ao ser humano o motivam a criar respostas, relações racionalmente lógicas entre eventos, fenômenos. Pensar no próprio desenvolvimento das linguagens e processos comunicativos, no princípio das complexas relações estabelecidas na sociedade, é buscar esse impulso fundamental a motivar as respostas humanas. Ao estabelecer códigos lingüísticos complexos o homem se permite intensificar, pela abrangência, seu poder criativo, sua capacidade de interpretação do mundo e, fundamentalmente, sua habilidade comunicativa.

Quando o ser humano, através de seus questionamentos subjetivos, começa a buscar a independência de seu pensamento em relação às esferas divinas – movimento que o ajudou a construir, séculos depois, a visão reformista, relativizadora do discurso católico –, começa a admitir o aparecimento de ideologias que passaram a buscar o entendimento do homem dentro da sua própria lógica, e, portanto, fora da esfera das explicações ancoradas na vontade de Deus, ou das forças soberanas da natureza. O que não podia ser explicado era culpa de uma entidade inquestionável, soberana às leis humanas e quase sempre punitiva, castradora e feroz. Já aí os homens demonstravam sua grande aptidão para a ficcionalização, do que são prova não só a mitologia grega como toda a construção do ideário mitológico de qualquer sociedade humana, inclusive as contemporâneas. Se algo é inexplicável, logo surge uma série de “teses” explicando-o, e assim construindo os seus significados. Se os aedos já tinham um alcance enorme com suas errâncias a promulgar a *aletheia*, verdade absoluta, imagine-se o que se pode fazer com uma emissora de rádio ou com a internet. O homem continua a alimentar-se de ficções mitológicas intensamente. Talvez haja algum valor absoluto a fazer, por exemplo, as peças teatrais gregas sempre tão atuais.

Contudo, os próprios gregos iniciaram, no ocidente, este objetivo de construir seu pensamento calcado em justificativas racionais. “Só sei que nada sei”, frase atribuída a Sócrates, é uma prova de, pelo menos, três aspectos: que o homem pode saber alguma coisa, que o homem é curioso e que tem noção de sua ignorância. Não que com essa intenção de entender o homem independentemente de Deus, esses *sujeitos*, pensadores gregos, quisessem negar a existência Dele, como se fez mais tarde. O que se procurava era a compreensão daquilo que se podia determinar enquanto *sujeito* de uma experiência.

Nessa edificação de uma unidade subjetiva, de onde emana toda a representação do que se nos coloca, está o que Luiz Costa Lima identifica, em seu *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), minimamente, como um erro de perspectiva. O próprio sujeito do *cogito* cartesiano apresenta-se, séculos depois, como uma unidade cindida, uma fratura que se mostrará tanto maior no sujeito kantiano quanto esse sujeito consegue, em Kant, as prerrogativas filosóficas de uma independência maior do aparelho cognitivo em relação à presença do supra-sensível, aquilo sobre o que se pode apenas supor. Kant não declara o desejo de negar Deus, mas, segundo Costa Lima, esse pode ser um pensamento depurado de sua estrutura argumentativa. Em outros termos, procurar identificar uma “essência” do sujeito, de quem emanam as categorizações e regulamentações do aperceptível, pode ser como querer apoderar-se de um entendimento do que quer que seja “em si”, uma tarefa tão inglória quanto de realização improvável através dos mecanismos da razão. Como se verá, uma representação qualquer já não guarda os traços do objeto, senão das percepções do sujeito a que está atrelada.

Entretanto não se pode negar que, do universo que o rodeia, ao menos de alguma coisa, o homem é capaz de aperceber-se. Em Kant, pode-se desvincular o *cogito* da necessidade de um Deus, para apresentá-lo como aparato inerente ao humano, sem com isso estar justificando suas percepções senão enquanto subjetivas. Sendo assim, ser intérprete de si, ainda mais, equivale a transformar-se em objeto de si, o que torna inexplicável procurar aniquilar totalmente essa subjetividade, já que se admite, a princípio, alguma unidade a ser extinguida: o conhecimento de qualquer objeto passa pela sua subjetivação.

Contrapomo-nos deste modo a toda uma corrente do pensamento contemporâneo, bem ou mal chamada de desconstrucionista, cuja leitura radicaliza o ostracismo do sujeito e suas representações. A atitude desconstrucionista básica consiste em: mostrada a falácia das propriedades que davam primazia ao sujeito unitário e suas representações, não mais considerá-las, a não ser para destruí-las. O texto não remete ao mundo senão para irrealizá-lo. Ou, em termos heideggerianos, não remete ao ente senão para nele descobrir o ser que se eventual e historicamente desoculta (Lima, L. C., 2000: 152-153).

Baseando-se no pensamento de Costa Lima, pode-se opor a análise do *sujeito solar* cartesiano à do *sujeito fraturado*² kantiano. Tal oposição sugere uma concepção de sujeito que permite ampliar a importância do fenômeno estético, o que é resultante de uma revitalização da *mimesis* para além das fronteiras da *imitatio*, e resulta numa perspectiva capaz de iluminar as interferências entre realidade e ficção. Assim, pretende-se desenhar o sujeito fraturado com sua determinação espaciotemporal, suas poderosas habilidades de criação e comunicação e as conseqüentes implicações desse contexto no campo da estética. Diante desse novo foco de luz, filtrado pelo conceito de sujeito fraturado e por suas resultantes, como podemos atualizar os conceitos de ficção e realidade? Se a realidade não é tão objetiva e o real é inalcançável, como a ficção pode assumir o papel de veículo para a verdade?

1.2. O eu solar – a alforria do homem teológico

Em sua pesquisa, para chegar à reconsideração da *mimesis*, Luiz Costa Lima continua ressaltando os aspectos paradoxais das indagações filosóficas acerca do sujeito a partir de teóricos como Schopenhauer, Nietzsche e Freud. Ao propósito deste texto, fica a árdua tarefa de *apresentar*, com toda a amplitude que o termo assume na teoria kantiana, este revelador contraste entre sujeito solar e sujeito fraturado. Não na busca de desconstruir uma pseudo-unidade do sujeito, mas de mostrá-la fabulosa – no duplo sentido que se permite com o substantivo fábula –, e possuidora de “espaços”, ou fraturas, complexificantes. A discussão é bastante prolífera; contudo, enquanto subjetividade, deve-se também, saber *sujeitar* ao corte, à *fratura*, sem com isso comprometer sua lógica, o complexo do pensamento. Depois se verá que um debate, em termos contrastivos, do sujeito do *cogito* em relação ao sujeito *fraturado* gera possibilidades de se pensar em perspectivas *atualizantes* da arte e da literatura contemporâneas.

Observe-se o percurso do pensamento cartesiano, fundamentado no *cogito*, admitindo-o, *a priori*, forma de acesso à verdade. A partir da percepção do “pensar”, Descartes depreende a *verdade* que fundamenta sua teoria filosófica: penso, logo existo; independentemente de forma e espaço, já que o pensar não é físico. Daí associar-se o pensar à

² Termos retirados de *Mimesis: desafio ao pensamento* (LIMA, 2000).

alma, ao além-corpo. Entende-se que o pensar não fosse percebido como físico em Descartes, mas hoje se pode avaliar de outra forma essa atividade cerebral, já que há aparelhos capazes de medir o impulso elétrico gerado pelo homem quando está pensando, ou mesmo sonhando. Por isso mesmo, vestindo um suntuoso manto sagrado, esse pensar, na ideologia cartesiana, é o que garante a existência do homem. Colocá-lo em xeque é questionar a própria possibilidade de conhecimento. Uma vez que conheço, ainda que apenas ilusões manipuladas por um *mauvais génie*, não posso duvidar de que penso; e suponho que, de meu pensamento, posso inferir os limites entre o “falso” e o “verdadeiro”. O pensar é nobre, está associado à alma, à imaterialidade e é o caminho direto para o contato com o divino. A alma encontra-se com Deus pelo pensamento, mas não qualquer pensamento. Obviamente, o pensamento deve estar educado pelos parâmetros da verdade, estipulados pela tradição histórico-cultural e, por outros momentos, manipulados ao prazer das minorias detentoras do poder econômico ou militar. Tudo isso muito bem fundado na concepção de que seria muito mais verossímil que o desvendar de verdades partisse de um sujeito do que da coletividade (LIMA, 2000: 86-87), o que também não é uma afirmação tão evidente para o pensamento contemporâneo.

Contra a insegurança desse mundo escravizado às impressões enganosas dos sentidos, contra essa parafernália de aparências, com que poderei contar senão saber-me verdadeiro em minha constância? E onde tal constância se encontra senão em ser eu “*une chose qui pense*” (Descartes, R.: 1673, 24)? A certeza pois de ser “uma coisa verdadeira” “de modo algum depende das coisas cuja existência não me é ainda conhecida; nem, por conseguinte, e com mais forte razão, de nenhuma daquelas que são fingidas e inventadas pela imaginação” (idem, 22). Essas, com efeito, são ociosas mesmo que “eu imaginasse ser outra coisa, pois imaginar não é senão contemplar a figura ou a imagem de uma coisa corporal” (idem, ibidem). É com base nessa certeza que se formulara o *cogito* (LIMA, 2000: 87-88).

De maneira resumida e objetiva: o *sujeito solar* parte de duas prerrogativas: o *cogito* independer da matéria, ainda que esteja fisicamente atrelado a ela – o que reforça a dicotomia corpo/alma; e a inquestionabilidade do *cogito* enquanto acesso à verdade. Já se sugere uma penumbra sobre algo de que esse sujeito não pode duvidar, ou cogitar. Se só existo porque me indago sobre o mundo, ao não poder indagar-me sobre um assunto qualquer, deixo de existir: prova cabal de que o sujeito de Descartes possui uma fratura, no mínimo, considerável. Do lugar privilegiado que o *cogito* assume nessa epistemologia, estabelece-se a racionalidade das coisas, a lógica cartesiana na qual se pôde fortalecer todo o pensamento cientificista ocidental.

A partir da primeira prerrogativa que se impunha, Descartes começava a investigar os limites do sensível e do supra-sensível. A idéia da alma, ligada a uma idéia de Deus, justifica e

integra o pensamento cartesiano em outra dicotomia: a do finito em relação ao infinito. É de perceber sua investigação contida no parâmetro do tempo que o sujeito pode inferir sua finitude. Na alma, enquanto inapreensível ao espaço/tempo científico, estariam as questões das quais a razão seria incapaz de tratar, sem que isso incorresse no enfraquecimento do poder da razão. Razão atrelada ao entendimento, ao desvendamento da verdade construída, ou minimamente, semeada por uma força criadora inexplicável e inquestionável, à qual o homem estaria destinado a unir-se ou desvendar. Razão portanto poderosa, desde que garantido seu limite, comprovada sua alçada. O que lhe foge refugia-se na alma.

No campo do fenomênico, em que são fundamentais os parâmetros de espaço e tempo, tudo se explica na razão desde que não se questione a validade do próprio *cogito*, através do qual toda a racionalidade se constitui. Costa Lima revela, em Descartes, os indícios do *sujeito fraturado*, que ele faz emergir dos Clássicos para sua reconsideração da *mimesis*: “(...) fazendo do infinito, (...), uma propriedade do finito, nossa meta é apenas assinalar como é possível descobrir-se sob o *cogito* solar um sujeito fraturado” (Lima, 2000: 93).

Por conta desse estado de coisas, a afirmação da razão forte seria forçosamente comprometida caso não estivesse acompanhada da afirmação de um sujeito central. (...) Por essa frente então não teríamos como questionar a concepção cartesiana de um sujeito solar: ela se impõe seja porque esse é seu pensamento, seja porque o contexto não lhe permite solução menos firme. (...) Considerando-se a diferença dos critérios de conhecimento, o realce da física só podia se cumprir pela afirmação da dualidade finito/infinito, em que a razão, agora, sem se confessar fraca, podia e devia não dispor de todo o território. O que antes não era estrategicamente desejável – estabelecer limites para a razão -, agora, ao invés, se torna necessário, i.e., reconhecer que seu agente, o sujeito, é atravessado por uma fratura (idem, ibidem).

Equivale dizer que os dois pressupostos da teorização a respeito do sujeito no pensamento de Descartes garantem a presença de elementos fundamentais desse sujeito sobre o qual sua racionalidade é incapaz de discorrer sem ferir seus parâmetros internos de funcionamento. Entretanto, em Costa Lima, o posicionamento centralizado do sujeito, apesar de mostrar o ponto de fratura de sua capacidade cognitiva, não é realçado por seu poder de enfraquecer o sujeito, mas pela força do papel que empresta à razão que ele opera. É também a partir daí que se chegará a uma problematização do conceito de representação: uma vez que aquele papel tem sua força comprovada, as operações fundamentais da razão passam a ter maior importância e gerar diversas análises, das quais se recorrerá à de Kant.

Entretanto, o que permite chegar ao aprofundamento da razão é a figura central do sujeito solar cartesiano. Ao citar um ensaio de Étienne Gilson (LIMA, 2000: 96), Luiz Costa

Lima nos chama atenção para o contraste entre as propostas de Agostinho e Descartes para o *cogito*, o que permite perceber a importância do movimento executado pela teorização do segundo. Se as doutrinas se aproximam ao optarem pela “metafísica do inteligível” platônica, em contraponto à “metafísica do concreto” aristotélica, divergem, uma vez que, em Agostinho, a metafísica conduz à “prova da espiritualidade da alma”, cuja concepção busca o sujeito Deus, uno, através da fé. Em Descartes, conquanto não se negue a espiritualidade, a busca é pelo sujeito humano através da razão. “Daí a secundariedade que esta ocupa em Agostinho, e a força que, em contraste, assume em Descartes (idem, *ibid.*)”.

1.3. O sujeito fraturado a partir de Kant – Uma revisão da relação entre sujeito e objeto

Da força que assume a razão, surge a necessidade de investigar o aparato cognitivo, e é então que o pensamento cartesiano se esgota para as necessidades do questionamento que se pretendeu em *Mímesis: desafio ao pensamento* (LIMA, 2000) e que também se pretende aqui. Com isso Kant permite à razão o acesso a um novo espaço, e o percurso dessa conceituação na obra kantiana permite um interessante enfoque sobre o fenômeno estético. Antes, cabe percorrer a ponte que ligará Descartes a Kant. Investigue-se para isso o conceito de representação. Esse conceito, sob a luz cartesiana, está associado às idéias, configuradas pelas imagens das coisas, que, com ressalvas, fazem-se no espírito. “(...) não chamo com o nome de idéia as imagens que são pintadas (*dépeintes*) na fantasia; (...); mas chamo genericamente com o nome de idéia tudo que está em nosso espírito (DESCARTES, *apud.* LIMA, 2000: 97).”

Enquanto, conforme era de se esperar, associa as imagens com os produtos da fantasia, as imagens não ingressam no recinto nobre das idéias. Por isso, então estariam as imagens excluídas da representação do sujeito? (...) Assim como o valor contraria a inflexibilidade e a constância da representação científica, assim também a imagem corporal apresenta um obstáculo ao louvor da representação por excelência do *cogito*, a idéia (LIMA, 2000: 97-98).

Desse novo paradoxo de idéias sem imagens que se apresenta, salienta-se a dupla acepção do termo *representação*. A primeira associa representação à idéia clássica da *mímesis* como *imitatio*, a idéia de que nossas representações nos permitem reproduzir e inferir certezas e verdades a respeito daquilo sobre o que nos debruçamos. A segunda segue a linha de uma concepção da *mímesis* enquanto uma equivalência, produtora de uma resposta *subjetiva* a

partir de uma cena primeira que a provoca (LIMA, 2000: 98). A primeira pode ser associada à concepção cartesiana de sujeito solar, em que a função da razão é um (re)ligar-se com verdades absolutas e supra-sensíveis; e a segunda ao pensamento kantiano, ainda que, nem um nem outro estivesse realmente preocupado com as questões que motivam esse encaminhamento que pretende valorizar o papel da arte nos mecanismos racionais, pelo estudo dos *atos de ficção*³ e sua relação com os conceitos de real e, subseqüentemente, de verdade.

Há um detalhe de enfoque a ser observado no percurso das três críticas que escreve Kant: admitida a possibilidade de afastamento entre as esferas do sensível e do supra-sensível a partir da lógica cartesiana, Kant desfaz a relação de causalidade entre o *cogito* e o existir. Para isso, Luiz Costa Lima mostra que, em Kant, o conceito de idéia se liberta da existência do espírito, sem que, com isso, se negue tal conceito. Ou seja, se, em Descartes, há uma divisão entre a esfera do conhecimento humano e a do sobre-humano, mas se mantém uma relação direta entre as idéias e o espírito por sua imaterialidade, em Kant, aquelas idéias tornam-se independentes do supra-sensível. Passam a se justificar no aparato cognitivo de que todo homem está involuntariamente imbuído. Com isso a subjetividade começa a indicar uma intenção de sair de seu lugar e forma *una*, solar, centralizada, para admitir a possibilidade de uma subjetividade fraturada, complexa e múltipla. Esse movimento funda as bases para que hoje se possa entender a verdade também como algo fraturado, posto que subjetivo. Por um lado, conhecer independe de uma vontade maravilhosa do sujeito e passa a ser atributo do humano, por outro, mais tarde, desdobra-se a subjetividade capaz de assumir um novo papel produtor, requerido pela reconsideração do conceito de *mímesis* e das relações entre o real e o fictício.

Em Kant, o conhecimento opera inicialmente pela intuição. Essa intuição oferece uma síntese – já uma representação – ao entendimento que a categoriza e conceitua, gerando um universo experimental. Experimental porque a intuição supõe a experiência travada entre sujeito e objeto. Essa experiência apercebe-se desde a intuição. Portanto, de forma objetiva, a razão pré-supõe a existência daquilo que lhe é oferecido a princípio: sujeito e objeto. Para que eu – sujeito – possa operar a razão, não deve haver dúvidas sobre minha existência e sobre aquilo que a mim se interpõe, uma vez que tudo se apresenta no fenomênico. A diferença com Descartes faz-se justamente nesse ponto. Era conveniente ver o pensar como causa do existir, mas Kant emancipa o pensar ao encará-lo como mecanismo transcendental, comum a qualquer sujeito, independente, portanto, de uma subjetividade centralizadora e privilegiada. Pensar o

³ O termo foi pesquisado na obra de Wolfgang Iser. O próximo capítulo tratará mais demoradamente sobre sua concepção e importância.

mundo é condição de toda subjetividade, assim como também o é a existência de um mundo a ser conhecido. Assim, Kant realça a fratura que compõe a relação entre o sujeito e o divino – que, já em Descartes, delineava, com fraco grafite, seus contornos –, ao mesmo tempo em que reconstrói a fratura que comprometia a figura do *sujeito solar*.

A crítica das faculdades de conhecimento a respeito daquilo que elas podem realizar *a priori* não possui no fundo qualquer domínio relativamente a objetos. A razão é que ela não é uma doutrina <*Doctrin*>, mas somente tem que investigar se e como é possível uma doutrina, em função da condição das nossas faculdades e através delas. O seu campo estende-se a todas as pretensões daquelas para as colocar nos limites da sua correta medida (KANT, 2005: 20).

Segundo esse fragmento, o objetivo kantiano é claramente conhecer o sujeito e suas doutrinas, ou crenças, condicionadas pelas suas faculdades, ou habilidades, cognitivas, como a ficção e a mimesis, por exemplo. Seu artifício é recortar o campo de abrangência de seu objeto, mais uma vez, reconhecendo os limites de sua voz. A razão produzirá antes impressões que determinado objeto causa no sujeito – o efeito de sua contemplação –, do que qualquer afirmativa dando conta do objeto em si. Bem como não será capaz de inferir sobre si, senão os efeitos de sua auto-percepção.

A intuição puramente sensível é apenas receptividade. E, conquanto sua forma possa residir *a priori* na capacidade de representação (*Vorstellungsvermögen*) de cada um, pela qual cada um se habilita a colher o diverso das representações, ela não indica senão como “o sujeito é afetado” (Kant, I.: 1790, B129). Dizer-se que a forma da intuição é anterior à experiência empírica e pontual, i.e., que é *a priori*, não indica senão que é pura receptividade (*Empfänglichkeit*). (...) a certeza do conhecimento (...) não pode ser agora afirmada sem a prévia captação doutra propriedade, muito menos evidente e já não garantida por qualquer esfera divina. (...) o diverso das representações depende de uma ligação (*Verbindung*), que não é produzida pelos sentidos e, portanto, sendo deles independente, não pode estar contida na forma pura da intuição sensível (idem, *ibidem*)(LIMA, 2000: 100).

Surge na relação entre sujeito e objeto um terceiro elemento, independente dos sentidos: a *Verbindung*. E configura-se um cenário diverso daquele cartesiano. Enquanto o *cogito*, em Descartes, “pode ser visto como produto do embate de uma mente privilegiada com costumes e instituições afeiçoadas a cômodos hábitos e velhos dogmas”, as “condições transcendentais (...) supõem um ato de espontaneidade e, portanto, transindividual” (LIMA, 2000: 101). Ou seja, pensar suporia um ato espontâneo que afetasse todo indivíduo diante de um objeto.

Essa reformulação acentua o limite das possibilidades de conhecer que a razão dá ao sujeito, na medida em que se estabelecem os parâmetros transcendentais para o conhecimento por uma justificativa fenomênica. Ao racional, mecanismo inerente ao sujeito, engendrado intuitivamente, sem a necessidade de uma motivação singularizada e inexplicável; a essa razão, cabe a compreensão do fenomênico. Intensificam-se as limitações do sujeito, que agora não pode mais, racionalmente, almejar a determinação do supra-sensível, e enquanto restringe-se a sua potencialidade, aumenta a clareza em relação à “capacidade operacional” do mecanismo, o que revela a intensidade de sua força objetiva. Em outros termos, a razão mostra-se tão fraca a nós, quanto nos iludimos em relação à sua abrangência. Concomitantemente ao delinear mais preciso dos contornos do entendimento e, por extensão, da razão – ou daquilo que ela será capaz de determinar – se nos revela sua força, como se pretendeu demonstrar. Entretanto, esse delinear sugere um contra-campo ao campo fenomênico muito mais amplo e muito mais impassível de crivo racional. Essa argumentação serve bem ao que pretendeu demonstrar Luiz Costa Lima: a fratura do sujeito aumenta em Kant, ainda que, e porque, ele consegue limitar a razão, ou ainda melhor, o entendimento, especificamente ao sensível. Contudo a razão prática descrita na Segunda Crítica dará conta do supra-sensível, atenuando a fratura da unidade subjetiva, pela explicação confortável e verossímil, para a época, que lançará as bases da sua filosofia prática. Esse caminho será deixado de lado, há outros mais profícuos para quem queira pensar sobre o literário, como a importância das representações nessa sistematização.

Assim, a teoria tradicional do sujeito, que não levava em conta a fissura que já se insinuava em Descartes, ainda é menos apropriada no instante áureo de sua formulação kantiana. Parece pois impróprio manter-se a dicotomia entre a afirmação unitária da concepção tradicional do sujeito, que teria Descartes e Kant como seus agentes, e sua decomposição *a posteriori*. (...) O que se diz quanto ao sujeito vale com idêntica razão para suas representações. Em Kant, elas não se dão naturalmente, nem têm o caráter pontual que mantinham na mecânica do *cogito*. (LIMA, 2000: 109).

1.4. Apresentação e Representação – o redimensionamento da razão

O que se sugeriu com o título do capítulo anterior – outro olhar sobre a relação entre sujeito e objeto – se justifica definitivamente na distinção que o título deste capítulo sugere. A princípio, deixa-se suspenso o juízo da dimensão teológica imposta ao sujeito kantiano para

salientar a independência das operações do entendimento e da razão em relação ao supra-sensível, já que, nesse caso, uma dependência impõe assumir conceitos inexplicáveis racionalmente. Sujeito, objeto e as relações que decorrem desse enfrentamento estão desatrelados de qualquer justificativa que fuja ao campo do entendimento, o fenomênico.

Concentremo-nos, pois, uma vez instituído o campo de aferição da razão, na investigação atenta dos limites e mecanismos relativos ao processo racional e à constituição do conhecimento. Ao garantir a relação entre sujeito e objeto, enquanto fenomênica, como aferível pela razão, Kant vai buscar, enquanto sujeito, as especificidades determinantes dessa operação, já que se convence de que, ao falar de um objeto, não pode senão falar do efeito que esse causa em si. A palavra efeito não é despropositada, remete aqui a uma nova consideração que Luiz Costa Lima faz a respeito do sentido de representação (LIMA, 2000: 98). Pelo que já se afirmou, a primeira, e mais clássica, acepção do termo, estaria ligada à idéia de *imitatio*, como se a representação fosse capaz de estabelecer uma equivalência entre uma cena primeira, enquanto geradora, e uma cena segunda, enquanto reprodutora, ainda que essa operação não faça referência exatamente a uma idéia de semelhança. A segunda acepção do termo representação será a de *representação-efeito* (LIMA, 2000: 201), e será justamente essa que, no âmbito da Terceira Crítica kantiana, permitirá atrelar a reconceitualização e o conseqüente redimensionamento da *mimesis* e da relação entre realidade e ficção, diante do fenômeno estético. Nesses termos, a representação é o efeito que determinado objeto provoca no horizonte de expectativas do sujeito. Essa conceitualização permite inclusive perceber todo e qualquer ato de interpretação como singular, porque marcado pelo horizonte de expectativas específico de cada indivíduo. Assim, na primeira acepção, representação tem um caráter de aspecto, enquanto na segunda, de efeito.

Ao passo que, na Primeira Crítica, a representação, enquanto sintetizadora dos dados empíricos, dava a largada e a imaginação, porque reprodutiva, dava condições à apresentação de uma produção *obediente* às propriedades do objeto conceituado, aqui (na Terceira Crítica), porque produtora, a imaginação dá a primazia à *Darstellung* (apresentação), subordinada à representação, fazendo-a referir-se a “uma outra natureza”. (LIMA, 2000: 113).

A citação além de reforçar o que se havia dito, remete diretamente à questão que se pretende discutir neste item do capítulo. Na *Crítica da Faculdade do Juízo* (KANT, 2005), a apresentação inverte seu papel com a representação. Na Crítica da Razão Pura a apresentação, subordinada à intuição, criava uma síntese ao entendimento. Então, a representação determinava-se dentro de conceitos para a operação do entendimento. Para o juízo, parte-se da

intuição à representação e dela a uma nova síntese, a apresentação, que conceitua, não mais para tratar do objeto, ou de características dele, mas para tratar do sujeito enquanto afetado pelo objeto. Se no primeiro momento havia o seguinte desencadeamento: intuição, apresentação, representação; agora, em sua conseqüência, cabe outro: intuição, apresentação, representação. “A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal” (KANT, 2005: 23), contudo a possibilidade de conhecimento sobre esse universal é tão grande quanto a capacidade que se tem de processá-lo individual e sócio-culturalmente.

Antes de detalhar como essa virada nos importa, vale ressaltar a diferença entre aquela segunda acepção de representação e o que definimos por apresentação. A pergunta só se faz coerente a partir da Terceira Crítica, uma vez que é nela que apresentação e representação assumem novos papéis. A diferença básica reside na relação com o objeto: enquanto tal, a representação, mesmo que mimética – segundo o conceito de Costa Lima a respeito da *mimesis* –, está indissociavelmente ligada a um efeito do objeto, ainda que se entenda esse efeito como subjetivo. A *representação-efeito* seria, segundo essa hipótese, uma resposta direta ao efeito que o objeto causa no sujeito e, portanto estaria fundamentalmente marcada pelos conceitos e referências de que esse sujeito se utiliza para entender o mundo. As representações, interpretadas dessa maneira, permitem os juízos determinantes. Na apresentação, dá-se um produto ligado a esse efeito, mas que o transcende e o atualiza. Esse produto não se restringe aos conceitos daquele objeto, senão que os renova e transforma. É a competência humana da apresentação que permite o juízo reflexivo, aquele que parte de um dado particular para a postulação de uma regra geral.

Só a faculdade de juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante), nem prescrevê-lo à natureza, porque a reflexão sobre as leis da natureza orienta-se em função desta, enquanto a natureza não se orienta em função das condições, segundo as quais nós pretendemos adquirir um conceito seu, completamente contingente no que lhe diz respeito (KANT, 2005: 24).

Expandem-se os horizontes da razão quando se destrincham seus mecanismos operacionais capazes de levar ao entendimento, e a um tempo, descobre-se uma explicação para a natureza produtora dessa razão. O desdobrar-se da apresentação sobre a própria representação, possível segundo uma visão que salienta fraturas no sujeito, cria as condições para uma análise do fenômeno estético dentro da estrutura da razão, desenhada por Kant e

articulada pelo professor Luiz Costa Lima, que veio anunciando-se e enfim pode ser *realizada*.

A *Darstellung* não se limita a assinalar o papel ativo que agora terá o receptor – por efeito de uma imaginação que se tornou produtiva – como, simultaneamente, assinala a experiência doutro tipo de objeto –, aquela que não admitirá a subsunção de seu objeto na generalidade de uma lei. (LIMA, 2000: 204).

Resumidamente, o caráter produtor que a apresentação assume no juízo reflexivo, em contraste com aquele primeiro reproduzidor, atrelado diretamente às sensações provocadas pelo objeto, permite a compreensão da *liberdade produtora* do sujeito – que interessa à produção estética –, e permite sugerir, ainda que involuntariamente, a figura de um sujeito receptor, igualmente interessante para a estética. As teorias que exploraram a literatura e as artes do ponto de vista de sua recepção o fizeram considerando a recepção estética um elemento produtor de relações e significados na obra, por isso essa construção semântica erguida em torno da obra pode ir além das intenções e motivações do autor sem comprometer sua integridade.

Assumindo esse desdobramento como um dado importante para a reconsideração da arte, não se quer invalidar ou hierarquizar as causas e conseqüências da fratura do sujeito para a estética; nem tampouco se quer deixar de passar pela força que ganha a consideração da arte que nos permite a Terceira Crítica ao debruçar-se sobre o juízo de reflexão, mormente o estético. O que se seguirá é uma análise da faculdade do juízo reflexivo estético em Kant, para daí reforçarmos ainda mais a importância da arte enquanto trampolim para o mergulho nas fraturas do sujeito, emissor e receptor, tanto mais justificável quanto à relação entre esses dois pólos subjetivos estabelece-se nos fundamentos da própria arte. Um mergulho, a um só tempo, para dentro e para fora daquelas fraturas. Uma linha que une e divide o sujeito singular e o coletivo, o cultural. Antes, como caminho a percorrer, volte-se à compreensão do processamento do fenômeno estético no pensamento.

1.5. Considerações sobre a faculdade do juízo a partir da crítica kantiana

As três Críticas kantianas traçam um caminho curioso. Da primeira partiu o posicionamento que permitiria ao sujeito diante do objeto, e inclusive de si, construir o

conhecimento, o horizonte de expectativas do entendimento. Pela maravilha de um mecanismo transcendental, portanto inerente a todo homem, o sujeito é capaz de construir o entendimento do sensível. Esse mecanismo, como vimos, pela própria indicação de Kant na Terceira Crítica, deu conta de tudo que era passível de ser subsumido a leis, em termos mais genéricos, tudo que pudesse ser categorizado. Havia idéias das quais, nesse sistema, leis não davam conta. Eram conceitos como os de *liberdade*, *causalidade* e *vontade*. Foi preciso a sistematização da Razão Prática, da qual, para o percurso que se constrói neste texto, não interessa maiores aprofundamentos.

Na Terceira Crítica, o que se estabelece de maneira mais cuidadosa é um novo campo de atuação da razão: o campo da Faculdade do Juízo. O campo em que a apresentação (*Darstellung*), se transforma no elemento chave, sem menosprezo dos demais elementos das operações da razão, criando a válvula de escape deste mecanismo que opera sob alta pressão – o aparato cognitivo humano.

Na família das faculdades de conhecimento superiores existe ainda um termo médio entre o entendimento e razão. Este é a *faculdade do juízo*, da qual se tem razões para supor, segundo a analogia, que também poderia precisamente conter em si *a priori*, se bem que não uma legislação própria, todavia um princípio próprio para procurar leis (KANT, 2005: 21).

A analogia construída, em Kant, a partir daí, é de que assim como a faculdade do juízo é termo médio entre entendimento e razão, o sentimento de (des)prazer será o termo médio entre a faculdade de conhecimento, “relacionada com a natureza, a respeito da qual apenas (como fenômeno) nos é possível dar leis, mediante conceitos-de-natureza *a priori*, os quais no fundo são conceitos de entendimento puros” (idem, 22), e a faculdade da apetição, segundo a qual pelo “conceito de liberdade apenas a razão (na qual somente se encontra este conceito) é legisladora *a priori*” (idem, 23). A relação entre o conhecimento e a apetição fica marcada, então, pelo caráter subjetivo do prazer fundado na experiência particularíssima da razão. Daí, admitir-se o juízo de gosto como relativizado pela individualidade do sujeito, uma vez que não se funda em conceitos, juízos determinantes, mas em sensações, juízos reflexivos. A noção de gosto é fundamental para o estudo do juízo estético, que se fará adiante.

Até aqui, operou-se uma tentativa de estruturar o pensamento kantiano, acentuando seus limites, ampliando a força argumentativa de sua teoria dentro de seu próprio sistema, ao mesmo tempo em que se admitiu que nem tudo é passível de entendimento, já que “existe (...) um campo ilimitado, mas também inacessível para o conjunto da nossa faculdade do

conhecimento” (idem, 19). Ou seja, mais uma vez, fortalece-se aquele aparato cognitivo delimitando-se sua amplitude.

Ao escrever a Terceira Crítica, Kant dá margem a uma leitura do juízo não apenas como intermédio entre entendimento e razão, como já se podia intuir das outras duas críticas. Como à *apresentação* dera-se um novo lugar na filosofia do conhecimento humano, ao juízo deu-se novo espaço no funcionamento da razão. Esse novo espaço é fundamental para aquele que se volta ao entendimento da arte e da sua teorização. É nesse novo espaço que se construirão considerações que estejam à altura das problematizações que a arte nos traz. É o espaço, não mais apenas, do juízo determinante, aquele que orienta e atualiza o jogo entre entendimento e razão; mas é também espaço para o juízo reflexivo, que se espraia para além desses limites determinados pelos *a priori* tanto do entendimento – o sujeito transcendental, por exemplo – quanto da razão – o conceito de liberdade – e estabelece para si um *a priori*⁴ próprio, como tal inquestionável, que é a capacidade do juízo de subsumir o particular a uma lei universalizante. Cabe ao juízo, portanto, categorizar e submeter a leis os objetos. Cabe ao juízo inferir-lhes uma finalidade. Ao longo de sua produção bibliográfica, Kant complexifica sua percepção das interações a que a razão obriga o homem. Voltemos pois a uma citação de Kant já referida:

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é *determinante*. (...) Porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente *reflexiva* (KANT, 2005: 23).

O juízo reflexivo trata de operar uma manobra perspicaz: justificar-se com algo que é intuído da sensibilidade, mas não é passível de entendimento: o princípio da conformidade a fins que fundamenta o argumento do juízo de reflexão, e segundo o qual a tudo na natureza dá-se uma finalidade. “A conformidade a fins da natureza é por isso um particular conceito *a priori*, que tem a sua origem meramente na faculdade de juízo reflexiva” (KANT, 2005: 25). Essa definição implica uma solução e um problema ao mesmo tempo, o que talvez reforce mais as fraturas do sujeito, uma vez que, como se viu, somente à faculdade de juízo reflexiva será permitido “dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante)” (KANT, 2005: 24). O que esse detalhe traz de interessante é a centralização da questão do juízo reflexivo no conceito de conformidade a

⁴ Esse *a priori* é um aspecto do juízo reflexivo – e não um conceito seu –, ao qual, de alguma forma, podem ser submetidos tanto o entendimento – a lei científica –, quanto a razão – a lei ética.

fins. Pois se o juízo teleológico reflexivo preocupa-se com a atualização dos fins da natureza, assim como também o faz, embora de maneira mais branda e inversa – do dado geral para a análise do particular – o juízo determinante, o juízo estético coloca-se justamente no contraponto, fundamentado no gosto – prazer e desprazer –, em algo próprio à sensibilidade intuitiva e portanto, em primeiríssima análise, sem propósito, ou fim, demarcado. Cria-se um problema: como regular um juízo que está fundado em um critério estritamente subjetivo, já que exclusivamente oriundo de uma resposta racional indeterminável, o gosto.

A faculdade de juízo estética é por isso uma faculdade particular de ajuizar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos. A teleológica (...) é (...) somente a faculdade de juízo reflexiva em geral, na medida em que ela procede, como sempre acontece no conhecimento teórico, segundo conceitos, mas atendendo a certos objetos da natureza segundo princípios particulares (KANT, 2005: 38).

Então, cabe uma ressalva importante: a Kant interessou mais o juízo que estava ligado estritamente ao campo do determinado, inclusive enquanto reflexivo, o juízo teleológico. Note-se que, como reiterou o professor Luiz Costa Lima em inúmeras aulas e também em *Mimesis: Desafio ao Pensamento* (LIMA, 2000) e em *Limites da Voz* (LIMA, 2005), Kant dá importância menor ao juízo estético justamente porque ele é fundado senão em critério subjetivo. Para a arte e para sua concepção contemporânea, talvez seja esse um fator de interesse determinante, sobretudo quanto às novas dimensões que pode assumir diante da hipótese das fraturas do sujeito.

Chega-se a um ponto crucial para a questão estética. De um panorama bastante amplo estamos conseguindo restringir-nos aos limites do fenômeno estético enquanto passível de análise pela razão. Mas nem tudo que Kant engloba como juízo de reflexão estética cabe-nos enquanto parâmetro da arte. A arte estará restrita ao conceito específico da “finalidade sem fim”, que se pode entender melhor com a diferença entre o bom e o belo, que será definitivamente, para este trabalho, analisada no item 7 deste capítulo.

1.6. A questão estética – representação-efeito e imanentismo

Ao procurar-se a *representação* de determinados conceitos desejou-se criar um arcabouço teórico, munido do qual se poderia lançar novos olhares sobre o fazer artístico, em

seu aspecto amplo, e, especificamente, sobre o campo da arte-literária, em que se discutirão questões relativas ao triângulo cujos vértices são simbolizados pelas seguintes subjetividades: narrador, autor e leitor. Até agora, quis-se estabelecer alguns pressupostos que permitem: uma interpretação para os mecanismos de que o homem se utiliza para conhecer; relacionar esses mecanismos com aqueles pelos quais o homem expressa sua necessidade de criar e consumir literatura ao longo de sua história; e apresentar os aspectos que sustentam a leitura pretendida da arte enquanto potência do real. Enquanto possibilidade de realce das fraturas do sujeito e, portanto, de contrastes capazes de estabelecer contornos aos limites da razão. Insistiu-se na compreensão de arte enquanto mecanismo da faculdade de apresentação e também enquanto exposição daquilo que o homem não pode dizer de si mesmo através dos mecanismos determinantes da razão. De arte enquanto exposição dos paradoxos pelos quais o homem é composto, sem poder explicá-los, a não ser por convenientes artifícios autoritários.

Para que a arte tenha a possibilidade, sempre mínima é verdade, de escapar de um lugar impositivo, os que a pensam devem entender que ela sempre está em um enfrentamento apaixonado com a realidade. Encerrar sua vocação no ato de irrealizar é, paradoxalmente, castrá-la. A arte irrealiza, sim, a unidade do sujeito. Mas a irrealiza para mostrar o sujeito como exposto às suas fraturas (LIMA, 2000: 161).

Se Kant preconizava os juízos determinante e teleológico por estarem ligados aos dados do objetivo, criava, ainda que involuntariamente, um mecanismo capaz de justificar a arte enquanto reveladora da singularidade que reside nas fraturas do sujeito. Escreve-se algo com que, supõe-se, Kant não poderia mesmo se importar, provavelmente por estar preocupado em apresentar um sujeito unificado. Também, provavelmente, pelo seu percurso, que busca sempre identificar a idéia de sujeito com a de cidadão. Aquilo que se quer buscar, até o fim deste capítulo, são as explicações que podem cercar essas fraturas do sujeito. Para além, quer-se identificar não o que a massa de indivíduos tem de comum, mas o que cada um deles pode apresentar de singular.

Se Kant criou um sistema em que a razão é um mecanismo transcendental humano pelo qual o sujeito pode entender o mundo, como seria possível a expressão da singularidade através dele? Justamente pelo juízo estético, especificamente aquele caracterizado pela “finalidade sem fim” a que nos referimos no final do item anterior, é que a razão acaba de comprovar sua capacidade de trilhar caminhos para além do entendimento enquanto restrito à lógica da conformidade a fins, o determinado.

Para essa tarefa é fundamental que se delimite nitidamente o posicionamento necessário diante do objeto de juízo reflexivo estético. Esse posicionamento deve afastar-se de uma concepção imanentista do objeto que acabaria mesmo por emudecê-lo, como um tiro pela culatra, já que esse é justamente o contrário do objetivo da literatura. Como já se reconheceu anteriormente, o juízo da arte em Kant, apesar de partes especialmente dedicadas a ele na Terceira Crítica, não foi o ponto determinante para a escolha da filosofia kantiana como alicerce de uma reconsideração do fenômeno estético. Para Kant, a arte deveria comportar a determinação do belo e portanto, segundo sua própria teoria, paradoxalmente tornar-se, assim, referente ao campo do juízo determinante e não mais daquele reflexivo, uma vez que o objeto estaria sempre sob o crivo de padrões – de belo – determinados previamente. A tese surge de outro resgate da relação que destrinchamos no quarto item deste capítulo entre apresentação e representação e, inclusive, ultrapassa a questão determinística de um conceito de belo que impossibilita, por exemplo, a arte figurativa.

Em termos kantianos, uma representação que viabilizasse a correspondência a uma cena natural anterior teria por consequência provocar o mecanismo próprio a um juízo determinante e terminar na regulação de uma lei (LIMA, 2000: 114).

Dessa forma, não se podem justificar as causalidades e os determinismos impostos a obras literárias enquanto objetos de apreciação estética. Se cabe ao sujeito da interpretação a suspensão do juízo, o desligamento da lógica de conformidade a fins, não nos caberá, enquanto intérpretes, senão inferir sobre as representações-efeito da obra, jamais sobre o objeto em si ou sobre as intenções de seu criador, sob pena de não estarmos mais sob a batuta do juízo de reflexão e sim do determinante. A experiência na arte, portanto, não almeja algo universal que se extraia de uma obra, que deva ser dela apreendido; supõe haver uma reflexão singular sobre a experiência. A universalidade da representação-efeito fundamenta-se não no objeto, mas no horizonte de expectativas do sujeito da aprecepção, ou seja, na fixação desse objeto no substrato cultural, sobre o que ainda se falará adiante, sobretudo no terceiro capítulo.

todo efeito se atualiza a partir de um “horizonte de expectativas”⁵, i.e., um quadro (não necessariamente figurativo) representativo. Dito com maior precisão: *o efeito é a precipitação (atualização) em um receptor de uma organização representativa. (...) representação-efeito não significa algo privado, mas sim que é um fenômeno que liga, não deterministicamente, o sujeito receptor com a coletividade a que se integra, por seu horizonte de expectativas* (LIMA, 2000: 115-116).

⁵ O conceito já foi explorado, mas para maior aprofundamento, ver LIMA, 2000, 115.

Assim não há sustentação para uma idéia de arte que assuma, em si mesma, uma conformidade a fins, uma causalidade que dela se determine, algo que seja imanente nela e aguardando para ser desvendado por um sujeito regredido à concepção, agora já ultrapassada aos nossos conceitos, de sujeito solar. Pois era solar, agora também é mudo, se o objeto que produz possui uma significação autônoma e imanente, ou se tudo o que se deve dizer a seu respeito já estiver previamente estipulado.

a negação do valor artístico das representações, como subproduto de uma categoria historicamente datada, o sujeito, converte aquilo de que se fala – o quadro ou poema – em um sujeito que, mudo, legitima o que dele diga alguém dotado de voz, inteligência, persuasão e... legitimação institucional.(...) Como, para Kant, a *Darstellung* era a faculdade da imaginação (Kant, I: 1790, B146), a ênfase na representação, i.e., nas figuras ou situações artisticamente expostas, implicava o descaso pela produção do objeto. É o que mostraria a análise das chamadas histórias da literatura, onde a produção do objeto ou é subordinada à intencionalidade do autor (o esquema “vida e obras”) ou ao condicionamento de uma época. (...) eis que o sujeito volta negado. Volta como quadro, escultura, ou poema; volta mudo e sem meios de reagir ao que dele diz o filósofo ou crítico de arte, *a priori* respaldado pela afirmação de que sua concepção é imanentista (LIMA, 2000: 156 - 157).

O que se buscou com esse posicionamento diante do objeto foi afastar essa idéia de imanetismo na obra de arte e o reforço da concepção de sujeito fraturado, diante do sujeito solar “legislador”. O fundamental para isso é que primeiro se considere tanto o fazer quanto a recepção da obra enquanto operados pela apresentação e, portanto, referentes aos juízos de reflexão, mas não sem assumir a importância da representação-efeito, enquanto tal, ligada ao horizonte sócio-culturalmente formado de expectativas. Assim, sem negarem-se ou calarem-se estão apresentadas as faces individual e universal do fenômeno estético, da arte literária, especificamente, para nós. Estão presentes sem negarem-se: ficção e realidade, ambas determinadas tanto por representações-efeito quanto por apresentações. Antes de se aprofundar o conceito de ficção, ainda cabe um último movimento que este enfoque sobre o sujeito permite.

1.7. O sujeito fraturado a partir de Kant – fratura e fronteira

Os limites da arte no campo da razão e vice-versa

Ao tratar-se da reflexão estética, de forma ainda bastante ampla, no item passado, impõe-se, para que se encaminhe o próximo movimento, discutir a literatura enquanto fenômeno estético motivador de dinâmicas culturais, delimitar, então, o campo investigativo do juízo de reflexão estético ao qual associamos tal fenômeno. Kant, na sua analítica da faculdade de juízo estética, lança mão de exemplos retirados mais da natureza do que da arte. O que o filósofo postulava a respeito do juízo estético cabe tanto nas considerações da arte quanto da natureza. Como o objeto que se nos interporá será a arte da literatura, esqueçamos o aspecto geral do juízo de reflexão estético, para concentrarmo-nos naquele nela referenciado. Da analítica kantiana e depois da sua dialética da faculdade de juízo estética, se destacará a arte enquanto ligada aos conceitos de belo e sublime e afastada dos conceitos de bom e agradável. Será a partir desses conceitos que se reiluminará uma nova possibilidade de espaço para os fenômenos artístico-literários.

A diferença é realçada justamente por outro conceito primordial, com o qual já trabalhamos, que agora faz-se fundamental resgatar, que é o da conformidade a fins. Enquanto o bom e o agradável são regidos pelo interesse, o belo e o sublime o são pelo desinteresse. Esse não é um parâmetro simples: o interesse, em relação à conformidade a fins, diz respeito às projeções do sujeito diante do objeto, ou seja, como esse sujeito relaciona previamente o objeto de sua apreciação com seu horizonte de expectativas. Tendo em vista o que já se discutiu em torno do conceito, afirme-se que é o “interesse desinteressado” – interesse enquanto forma, sem o qual o sujeito sequer se motiva a interpretar o objeto, e desinteressado enquanto finalidade – que permite reforçar tanto a perspectiva da criação artística quanto de sua recepção como fenômeno ligado à imaginação e à razão – aparato essencialmente universalizante do particular, mas capaz de fundamentar também uma operação diametralmente oposta: a particularização de uma experiência universal, mesmo que sob as condições da representação-efeito.

se o juízo vale para tudo o que está contido sob um conceito dado, então ele vale também para qualquer um que represente um objeto através desse conceito. Mas de uma *validade universal subjetiva*, isto é, estética, que não se baseie em nenhum conceito, não se pode deduzir a validade universal lógica, porque aquela espécie de juízo não remete absolutamente ao objeto. Justamente por isso, todavia, a universalidade estética, que é conferida a um juízo, também tem que ser de índole peculiar, porque ela não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto, considerado em sua inteira esfera lógica, e no entanto estende o mesmo sobre a esfera inteira *dos que julgam* (KANT, 2005: 59).

Acentua-se o “inteira” como posicionamento de Kant em busca do sujeito solar e, talvez, reforçando as fraturas do sujeito, como uma forma de atingi-las. Surge desse contraste

entre o caráter universalizante da razão, como capacidade de subsumir a conceitos a multiplicidade da experiência, e a singularidade da expressão artística, uma leitura fortalecedora da arte enquanto reveladora das fraturas, e portanto, como possibilidade de contato com elas. Esse é outro aspecto a um tempo universalizante, já que tendemos a uma busca por auto-conhecimento, e particularizante, já que a individualidade exprime senão o seu contato único com a experiência através da criatividade, ligada à imaginação que na crítica da faculdade do juízo abandona um papel meramente reprodutor para um produtor.

A criatividade possibilita um contato com o desconhecido e o singular de cada sujeito, seja pela fantasia maravilhosa, ligada às ficções artísticas, seja pela construção e interferência do homem no mundo que o cerca. Uma voz que está atrelada ao juízo reflexivo, e opera exclusivamente em relação à razão subjetiva e não aos conceitos do objeto e às leis naturais, com as quais se relaciona senão enquanto formadoras do horizonte de expectativas. Através do juízo reflexivo, cujo expoente máximo é a arte, podemos intuir e construir aquilo que está para além do entendimento, para além dos juízos determinantes da razão.

o juízo de gosto traz consigo uma *quantidade estética* da universalidade, isto é, da validade para qualquer um, a qual não pode ser encontrada no juízo sobre o agradável. Só e unicamente os juízos sobre o bom, conquanto determinem também a complacência⁶ em um objeto, possuem universalidade lógica, não meramente estética; pois eles valem sobre o objeto, como conhecimentos do mesmo, e por isso para qualquer um (KANT, 2005: 60).

O advérbio “meramente” marca um juízo de valor declarado da lógica sobre a estética na razão de Kant. Contudo, tratando da questão da universalidade, espera-se ter comprovado a validade do juízo estético de gosto cujo fundamento é o sentimento, enquanto para o juízo lógico – teleológico ou determinante – o fundamento são os conceitos do entendimento. Inevitavelmente constata-se a racionalização como ponto indispensável para construção, interpretação e transmissão da experiência. Se se pretende, dentro desse “campo de forças”, conceber a recepção artística enquanto fenômeno universal, ainda que particular, a parte do juízo estético que não lida com esse aspecto deve, para nossos intentos, ser abandonada. Pode-

⁶ O próprio tradutor admite a complexidade da tradução do termo *Wohlgefallen* para o português (KANT, 2005: 49, nota 22). Kant refere-se ao termo como “tomar um interesse por” (Idem: 54). A palavra complacência apresenta uma conotação pejorativa no Brasil, o que faz com que os estudiosos brasileiros busquem termos alternativos à tradução portuguesa. Luiz Costa Lima sugere que se adote *comprazimento*, contudo essa palavra não consegue resolver o problema de carregar morfemas valorativos a transformarem a experiência que o termo expressa em algo apazível, confortante, condizente com a idéia de *belo*, mas não com a de *sublime*. Entretanto, em alemão, tanto *wohl* quanto *gefallen* são marcados por valores positivos. Pode-se considerar que, em Kant, o sublime, apesar de não causar a satisfação prazerosa e regozijante do belo, causa uma espécie de satisfação, ainda que estranha ou mesmo desagradável; portanto, apesar de se manter a palavra complacência nas citações, no texto, se fará opção pelo uso da palavra *satisfação*.

se determinar o juízo do bom como não relacionado ao campo da arte, isso porque o bom deve respeito às imposições da vontade, do interesse a fins alheios ao objeto, a moral. Já o agradável, não serve ao juízo estético que se pretende aqui por estar ligado a conceitos particulares de aspectos universais. O que se quer com o juízo estético da arte são conceitos universais retirados de experiências particularizantes.

Mas, a despeito de toda esta diversidade entre o agradável e o bom, ambos concordam em que eles sempre estão ligados com interesse ao seu objeto, não só o agradável (§ 3), e o mediamente bom (o útil), que apraz como meio para qualquer amenidade, mas também o absolutamente e em todos os sentidos bom, a saber, o bem moral, que comporta o máximo interesse. Pois o bom é o objeto da vontade (KANT, 2005: 54).

Entretanto, não se abandonarão os juízos do bom e do agradável tão simplesmente. A união do bom com o belo gera, em Kant, o conceito de beleza aderente cuja *satisfação* estaria atrelada à idéia de perfeição do objeto dado. Por exemplo, julgar a beleza de uma mulher segundo os padrões socialmente determinados contextualmente para o sujeito. Buscamos, desde já, o tratamento da beleza-livre que, contudo, não será confundida com o não-figurativo, já que, mesmo enquanto juízo de reflexão estético, ela está ligada à representação e ao horizonte de expectativas que atualiza, figurativo ou não.

Resta, então, já que se busca entender a arte independentemente de vontades ou de uma sensibilidade subjetiva privilegiada, concentrarmo-nos na *satisfação* do belo, especificamente da beleza-livre, e do sublime enquanto juízos estéticos que pertencem ao campo que viemos procurando delimitar como relativo à arte em sua consideração contemporânea, a saber: o campo da criatividade e da imaginação, livre de imposições conceituais pré-determinadas. Uma liberdade que presta, entretanto, certa reverência à tradição, mesmo quando a denigre. O fundamento singular que interessa sobremaneira à nossa leitura do fenômeno artístico-literário é o conceito de “finalidade sem fim”. Convém explicitar esse conceito tão confuso quanto aparentemente paradoxal, com o objetivo de melhor contrastar o belo com o sublime, já que é na relação da *satisfação* com aquele conceito, que se funda esse contraste. Como já se disse, o conceito supõe a finalidade enquanto forma, contudo não determinada, e ausência de fim enquanto justificativa de existência. Concebe-se a partir de parâmetros e com base na experiência, mas de uma forma tão singular que seja inédita, e também tão universal que não seja um mero devaneio do ego.

Portanto, unicamente uma conformidade a leis sem lei, e uma concordância subjetiva da faculdade da imaginação com o entendimento sem uma concordância objetiva, já que a

representação é referida a um conceito determinado de um objeto, pode coexistir com a livre conformidade a leis do entendimento (a qual também foi denominada conformidade a fins sem fim) e com a peculiaridade de um juízo de gosto (KANT, 2005: 86).

Dito ainda de outra forma, a arte deve dar conta de um objeto que – ainda que não possa ser determinado por leis, normas ou conceitos; senão que seja fundamentado numa sensação imediata e subjetiva – deve ser passível de uma dedução racional, porquanto determina-se que sua formulação é fruto da produção de uma subjetividade. Daí a presença de uma finalidade, ainda que sem fim, indicando a possibilidade de comunicação universal. Esses aspectos garantem à obra de arte sua autonomia relativa, sua voz e a liberdade da recepção que refutam a idéia de algo determinado a ser apreendido da obra, bem como a idéia de regras de produção ou interpretação para o fenômeno artístico.

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetivo, que determine através de conceitos o que seja belo. (...) o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante (KANT, 2005: 77).

Pode-se portanto afirmar que a *satisfação* – em termos kantianos, impulso involuntário de interessar-se por algo – a *satisfação* da arte é a *satisfação* do belo. A recíproca não procede já que também pode haver *belo* no objeto ordinário⁷.

O bom e o aprazível, ainda que estéticos enquanto motivados por uma sensação e não por um conceito, por realizarem-se segundo a conformidade a conceitos, diferem do belo e afastam-se da conceituação de arte pretendida no percurso deste texto. O último elemento que se tomará da crítica kantiana para propósito da dissertação é, pois, o, já mencionado anteriormente, sublime, encerrando as considerações pretendidas sobre a limitação do campo da arte na razão. Resumidamente, “O sublime, kantianamente entendido, é o oposto de um *paradis artificiel*. Ele só pode ser identificado com uma atividade compensatória por quem não o tenha compreendido (LIMA, 2000: 191)”, o que a princípio já distingue o sublime do belo, e resulta em desdobramento fundamental para a concepção que se pretende da arte. “Se a arte, portanto, veio a ser vivenciada como compensatória foi porque excluiu o sublime de si ou porque seus receptores previamente o neutralizaram (idem, ibidem).” A passagem não carece de explicações, salienta o posicionamento do autor diante da arte enquanto produto,

⁷ O uso do adjetivo ordinário quer apenas contrapor a idéia de artístico, enquanto fruto de uma contemplação de um objeto de arte. Certamente podemos referir-nos à “arte” da natureza, já que a natureza é produtora de objetos que geram reflexão estética tanto quanto objetos de arte. A diferença é que o ordenamento lógico do belo na arte nos é *apresentado* como produto do homem. Enquanto o ordenamento lógico da natureza quer ser percebido como produto de uma força alheia a seu entendimento a qual pode apenas ser intuída, nunca explicada (Deus?). Daí a razão ir além do entendimento e apresentar-se fraturada.

apresentação (*Darstellung*) do sujeito e objeto da crítica. E do sublime enquanto produto poderoso justamente pela característica a que Kant atribui sua fraqueza, a não compensação no sujeito pela conformidade a uma forma *bela*.

Se a *satisfação* pelo belo está ligada às sensações de harmonia que inebriam o homem enquanto reconhecedor de um ordenamento racional em seu objeto, ainda que esse ordenamento não possa ser referido a uma finalidade racional daquele objeto; a *satisfação* pelo sublime estará ligada justamente a uma sensação de desarmonia em relação às expectativas de ordenamento admitidas pela razão. Ou seja, é o choque da conformidade, o choque da forma, o choque da razão com o seu próprio parâmetro operacional. O juízo de reflexão estético gerado pela *satisfação* com o sublime nos deixa intuir e criar, enquanto produtores de objetos de arte *sublimes*, possibilidades de ordenamento além dos limites do entendimento. Certamente esse aspecto é o que fortalece o senso comum de que ninguém é o mesmo após uma apresentação artística que se possa prezar.

Mas a diferença interna mais importante entre o sublime e o belo é antes esta: que, se, como é justo, aqui consideramos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza)⁸, a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de complacência; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime⁹ (KANT, 2005: 90-91).

Objetiva e racionalmente, podemos, por isso, supor que, inserindo-se no campo da razão, em termos kantianos e à nossa conveniência, a arte ocupa os limites internos e externos da razão do sujeito fraturado, contorna suas fraturas e fronteiras. A *satisfação* pelo sublime

⁸ Com esse comentário comprova-se a falta de intimidade de Kant com a arte, referida por Luiz Costa Lima e, sobretudo, de acordo à teoria do homem no tempo, de Marc Bloch (BLOCH, 2001: 51-68), com algo a favor de que o filósofo não poderia saber que sua teorização do sublime trabalharia: a arte não-figurativa, que não se poderia conhecer no século XIX.

⁹ O enfoque negativo do sublime em Kant, para a análise do contemporâneo, não se justifica. O paradoxo a que o sublime expõe o sujeito comprova sua força, e não sua fraqueza. Por isso pode-se discordar da relação que Kant estabelece entre sublime e arte. Entretanto a passagem nos é utilíssima já que, apesar dos desacordos, podemos nela contrastar os conceitos de belo e sublime. Mesmo que Kant, na citação, negue em relação à arte a validade do que postula, comprova-se que, hoje, os parâmetros em questão, lhe são mais que adequados. Em termos kantianos, o comprazimento do sublime na arte é o comprazimento de um objeto que possui uma lógica interna à razão do sujeito. Lógica da razão, enquanto apresentação ligada a uma representação-efeito de sua fratura, algo indeterminável ao entendimento. Por tanto uma lógica racionalmente compreensível de existir, mas racionalmente inexplicável. Esses são fundamentos kantianos para uma arte sublime, ainda que Kant, como vimos, formalmente rejeitasse sua possibilidade.

comprova a ordem – da natureza ou artificialmente criada pelo homem – que o sujeito não pode conceituar ou formatar. Em outras palavras, sem invalidar seu sistema de certificação científica do mundo, o sublime impõe outra vez limites ao sujeito e intui a presença do que lhe está alheio. Comprova suas fronteiras externas. Mas se é também dado ao sujeito produzir objetos capazes de provocar a satisfação pelo sublime, por tanto produzir ordenamentos subjetivamente não-racionalizáveis, ainda que passíveis de juízo, pode-se inferir racionalmente, segundo os termos kantianos que trouxemos à baila aqui, que esses objetos são produtos da razão, mas lhe são alheios. São, portanto, apresentações geradoras de desinsatisfação, enquanto sublimes, mas fundadas em representações-efeito ou de juízos reflexivos ou de juízos determinantes, conseqüentemente, fundadas nos efeitos da própria razão, mas que por meio dela não concebem¹⁰. Assim, sabe-se que existem espaços internos que, sem por isso invalidar seus mecanismos, a razão não pode explicar. O sujeito se impõe novos limites, agora internos. Comprova, outra vez, suas fraturas. O sublime força o sujeito a escolher entre dois caminhos: o mais simples é abandonar o entendimento e ignorar o que não tem explicação direta; e o outro é mudar a perspectiva de observação, criar possibilidades interpretativas.

Chega-se à fundamentação que se pretende para a arte, enquanto expressão particular da subjetividade; e sua recepção – portanto, sua crítica – enquanto particular e fundada em *critérios objetivos da razão*, e que se preze a subjetividade que reside no termo pela idéia de representação-efeito. A arte sublime é a possibilidade da razão de exprimir-se além de seus limites. Ao delimitar-se a que campo da razão pertencia o juízo da arte, pôde-se entender, através da idéia de algo que não pode ser entendido, o sublime, os próprios limites da razão. Arte ganha força e importância, pois ao ligar-se, sempre racionalmente, a esses limites da razão pelo par opositivo belo/sublime, expõe as fronteiras do sujeito. Ganha mais força e importância quando, considerada em sua produção, a arte sublime exprime os limites da razão em relação ao entendimento do mundo e expõe as fraturas do sujeito em relação ao entendimento de si.

A partir dessas constatações, o próximo capítulo segue através de uma retomada da teorização filosófica do termo ficção para uma abordagem do termo pelo seu potencial estético

¹⁰ No *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa (FERREIRA, 1999), “2. (...); criar pela imaginação; (...) 6. Compreender, entender”. De onde podemos convenientemente inferir criação, pela imaginação, que leva a um entendimento. Assim, opta-se, inclusive, por considerar o verbo intransitivo e suprimir o objeto direto *entendimento* que nos acabaria soando pleonástico. Se o fez-se, foi porque também cabe a relação com a acepção do mesmo dicionário Aurélio de que *conceber*, intransitivo, é dar a luz. No caso a algo, paradoxalmente, inconcebível. Ou seja, pelo sublime, o sujeito pode conceber (enquanto emissor) o inconcebível (enquanto receptor).

e pela sua associação com uma idéia de verdade relativa. Tentamos aprimorar o entendimento do homem e sua relação com a arte e com o conhecimento. Agora buscaremos a relação do conceito de ficção, que, naturalmente, transforma-se no tempo, com o conhecimento epistemológico e com a razão kantiana, para transformar a percepção desse conceito em relação àquele de verdade, que agora ganha forças, se percebida como fraturada.

Capítulo 2 – Ficção sem vestes

2.1. A chave epistemológica

A leitura de Kant permite avanços fundamentais na compreensão dos mecanismos humanos para o conhecimento e na concepção da arte como poderoso veículo de expressão, inclusive para além dos limites da razão humana, criando aquilo para o que a mente não possui referências e se obriga a construí-las. Suas considerações, ainda que respeitassem os padrões ideológicos de sua época, apresentam grande lucidez mesmo a olhos contemporâneos. Como se pôde constatar no primeiro capítulo, o pensamento de Kant permite, ainda que não o faça, valorizar a arte e oferecer-lhe o parâmetro da inconformidade a fins ou a formas. Segundo esse critério, a arte será capaz de conceber o racionalmente inconcebível, de recombinar o estabelecido, criando-lhe novas formas e exaltar o que, talvez, o homem tenha de mais fascinante: sua capacidade de transcendência, no sentido de ir além do que está posto. É provável que Kant visse a realidade como algo oposto à ficção e talvez tenha sido isso que o tenha impedido de avaliar a arte como hipônimo de discurso. O discurso que estabelece tanto a realidade quanto o ficcional, através dos juízos de qualquer natureza (determinantes, reflexivos, teleológicos, estéticos).

A literatura como forma de arte (juízo estético), mas também como um objeto ordinário do cotidiano, permite a interpretação e análise do real e da ficção como eventos similares em diversos processos. Similares sobretudo quando representados e assimilados por discursos, verbais ou não. O discurso, segundo o que se aprendeu com Kant, por ser produto do homem, será sempre subjetivo, pois determinado pelo horizonte de expectativas do sujeito. Entender a ficção, e relacioná-la com a arte, reforça a perspectiva que se pretende a respeito desses conceitos e permite reavaliar os parâmetros para considerar a verdade, já que realidade e ficção não serão critérios bastantes para estabelecê-la. A realidade já não pode mais ser vista de uma forma tão objetiva como se gostaria.

Segundo Wolfgang Iser (1996), o homem, inicialmente, cria ficções para explicar aquilo que não consegue. É o esforço de um ser finito dentro de uma perspectiva infinita criada por ele mesmo. A percepção histórica afirmativa dos eventos contrasta com a impossibilidade de uma percepção completa a não ser por recursos ficcionais. O homem

preenche os vazios de sua existência com a ficção. Seja porque já não se lembra mais, seja porque não sabe, seja por outro interesse qualquer. As fraturas do sujeito estão cobertas por suas crenças, frutos de sua identidade cultural, do substrato que o compõe e sustenta. Portanto, desde o início, a ficção almejou um estado de realidade. Os mitos e as lendas religiosas, por exemplo, ainda hoje, continuam sendo encaradas como verdades absolutas por fiéis de todas as crenças. Um evento, real ou ficcional, não tem força se simplesmente acontece. É o homem que o transforma, construindo um imaginário simbólico potencialmente inesgotável em seu entorno.

A ficção artística também se estabelece no substrato da cultura, ajudando a consolidá-lo e renová-lo a cada movimento. Entretanto, desde que o pensamento platônico banuiu a arte e o aristotélico relegou-lhe um lugar de mera imitação de segunda ordem, a arte procurou estar associada ao campo da realidade, seja pela religião, seja aperfeiçoando suas técnicas e assumindo-se imitativa. Ainda não se podia perceber o quanto de autêntico há numa representação, por mais fiel que seja ao objeto representado, e no que sua leitura provoca enquanto consolidação de processos identitários. Um longo percurso até que a arte houvesse produzido objetos independentes tanto na estrutura físico-formal, quanto na sua possibilidade de perspectivação de conteúdo. Estabeleceu-se uma sólida base de sustentação para o sistema literário, que se transforma segundo as tendências sócio-culturais e garante a viabilidade mercantil do bem de consumo que produz.

Ficção e arte tendem, enquanto conceitos em processo histórico, a buscar a legitimação de sua parcela de realidade. Enquanto a arte, grosso modo, seguiu tentando ocultar a porção ilusionista e imaginária de sua ficção, alguns estudos filosóficos buscaram o sentido oposto: perceber as pontes entre a ficção e o real, ou, mais diretamente, perceber o ficcional como chave para o epistemológico, enquanto parâmetro para o conhecimento. Esse movimento valoriza a arte, permitindo-lhe acesso a um reino do qual fora alijada, o da verdade.

Bacon e Locke denunciaram a ficção como embuste, engano de si mesmo e loucura, sem afirmar contudo que os ídolos e as idéias fantásticas fossem mentiras conscientes ou loucura perversa. (ISER, 1996: 138)

Assim, parece comprovar-se o aparente caos dos movimentos entre o conceito de ficção, o de real, a arte e o campo subjetivo da verdade. A ficção, assim como a arte, busca associar-se ao real para requerer o estado de acesso à verdade. Em contraponto, o real mostra-se cada vez mais influenciado por ficções, o que, pelo senso comum ou pela teoria tradicional, o tornaria cada vez menos verdadeiro.

2.2. O argumento ficcional

Costa Lima nos alerta para o passo importante dado por Jeremy Bentham na pesquisa do conceito de ficção. O filósofo inglês sugere que o real seja mediado pelas linguagens e relações que criamos a partir de estímulos sensíveis. Apesar de suas conclusões trazerem marcas temporais que as desatualizam bastante, para os rumos atuais da pesquisa sobre as teorias da ficção, essa parte de sua teoria jurídica é fundamental, porque pressupõe que a linguagem é a detentora de um canal pelo qual o homem formula e constrói, apreende e reconstrói a realidade a sua volta.

Bentham (...) toma a linguagem como ponto de partida; na verdade, mais do que isso a linguagem será seu constante ponto de amarração: a linguagem é o meio pelo qual o mundo é formulado. No que concerne ao estrito mundo humano, não há interesse em saber como materialmente o mundo fora formado. Importa saber que sem a linguagem ele é, para nós, indisponível. (LIMA, 2006: 263)

Bentham, apesar de teorizar o ficcional apenas fragmentariamente em sua obra, teve a percepção aguda de que a linguagem não é um espelho plano do mundo, refletindo o real com precisão absoluta. A linguagem, operada pela razão subjetiva, formula o mundo que o sujeito percebe e comunica. A ficção, fenômeno da linguagem, é responsável pela mediação entre racionalidades e, portanto, ao seu campo está relacionado todo o universo de parâmetros da realidade. Da relação espaciotemporal à mecânica dos corpos. A teoria de Jeremy Bentham nos permite afirmar, mais uma vez, que toda a ciência e toda a epistemologia fincam bases em conceitos mediados pela linguagem, ou seja, todo o conhecimento produzido pelo homem é estabelecido em fundamentos ficcionais, por sua vez estabelecidos sob parâmetros mais ou menos rigidamente determinados de acordo com o contexto. Parte-se, então, da linguagem como detentora do canal pelo qual o homem “formula” ou constrói e apreende ou reconstrói a realidade. “Eis o canal de comunicação e o único. Daquele canal, a linguagem toma posse e o emprega.” (BENTHAM *apud* LIMA, 2000: 263)

A teorização de Bentham se desenvolve a partir da idéia de entidade, para daí distinguir as perceptivas das inferenciais. “Uma entidade perceptiva real é, em suma, um corpo. As entidades inferenciais, por sua vez, são as que derivam de uma cadeia reflexiva”(idem, 263/264) A entidade perceptiva fornece elementos que são interpretados através das ficções necessárias. Em última instância, o que se pode perceber é, tão somente, o

ser, a substância, e só a partir dele, sua matéria, ou seja, sua quantidade, qualidade, tempo, espaço e demais categorias. A entidade fictícia, ligada aos juízos determinantes kantianos, é portanto, fundamental para que a linguagem possa traduzir e inferir o mundo.



Ao observar a figura 1, pode-se perceber que o contato entre duas racionalidades gera automaticamente dois campos, um inferencial, onde a linguagem, o discurso e a comunicação se estabelecem e outro perceptivo, que condiz apenas à entidade real. A ficção fornece elementos para que se estabeleça a comunicação através da linguagem e para que o sujeito possa consolidar, além de transmitir, o conhecimento.

“Bentham procura determinar o que é real por si e em si, para então precisar que a atualização do pensamento carece de algo mais que a natureza; o que vale dizer que ele não opera sem ficções” (LIMA, 2000: 267)

No filme *Vanilla Sky* (2001), de Cameron Crowe, o protagonista – o rico, charmoso e bem sucedido editor David Aames – é seduzido por uma empresa que promete fazê-lo mergulhar num sonho doce como baunilha. O que acontece é a personagem perder a referência da realidade e mergulhar num inferno, aprisionada dentro de seu próprio imaginário, enquanto seu corpo físico está congelado. O filme confunde seu espectador ao mostrar o protagonista preso e acusado de um assassinato de que ele não se lembra, misturando a cenas de memórias que estão sempre confusas e recortadas. O universo real se confunde com o onírico até o desenlace do clímax narrativo. O que fazer se a realidade se mostra “fora de padrão”? Para Bentham, o real “é apenas a entidade que se impõe independentemente de uma atividade mental”, restando, para fins discursivos, apenas uma entidade real cuja “existência é realmente imputada” (idem, 264). Se dentro da mente, no imaginário, toda a existência é imputada, não há como a personagem de *Vanilla Sky* saber que

parte das suas lembranças é real, assim como muitos dos sonhos só são percebidos como tal – em alguns casos nem se tem certeza –, alguns instantes depois de se estar acordado. Por isso mesmo, como declara Costa Lima, a teoria ficcional de Bentham se enfraquece quando o filósofo a subjugua à imperiosidade do real. Naquela época, não se poderia, por exemplo, afirmar a ficcionalidade do divino, assumir a parte humana de Deus. À ficção continuava-se a negar o direito à verdade.

Do ponto de vista epistemológico, a ficção é um lugar vazio; sob o aspecto prático, contudo, e só através dela se manifesta algo que é de fato real: a realidade discursiva. (...) Desse modo, a designação ficcional sempre fala simultaneamente sobre a ausência daquilo que presentifica como qualidade, representabilidade e finalidade. A *fictitious entity* se põe, portanto, entre o pensamento e a coisa que, apesar de toda a polaridade, têm algo em comum: a certeza de serem inacessíveis ao conhecimento. (ISER, 1996: 155)

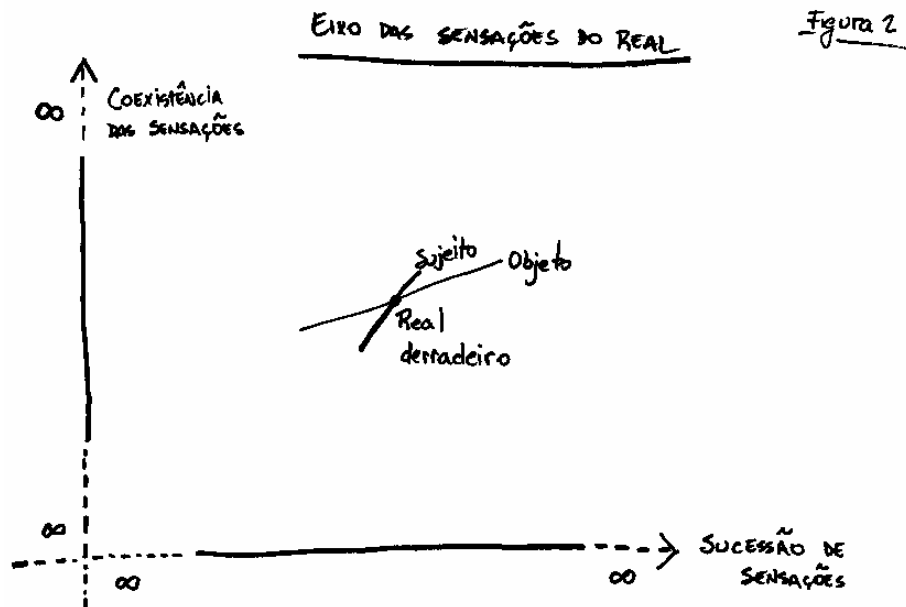
Bentham acredita que há uma verdade maior sobre a qual não se pode falar. Se a ficção “se funda naquilo que produz” (idem, 154), ela não haveria de se habilitar a falar de algo soberano ao seu horizonte restrito. Outra vez o homem finito tentava explicar a dimensão infinita, sem ainda perceber tê-la criado. Entretanto, ressalta-se que, nesse pensador da virada do século XVIII para o XIX, já estão os fundamentos para se pensar a ficção como mecanismo constituído e constituinte tanto do imaginário, estudado mais tarde, a partir dos reflexos da teoria freudiana, quanto da realidade, uma vez que, mesmo sem assumir diretamente, a teoria de Bentham permite dizer que “o fictício poético se acerca da verdade não por se manter próximo da realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real.” (LIMA, 2006: 269)

A linguagem, então, deixa de ser apenas mediadora para engendrar não só ficções necessárias, fundadas no contato com o real, mas também ficções fabulosas, voltadas para o divertimento, ligadas à arte, capazes de torcer as noções da realidade, e também voltadas às más intenções. Bentham não desenvolve a ficção poética, apenas faz a distinção entre o fabuloso enganador e o *pure on insincerity* do poeta, exclusivo para o divertimento, ao qual se poderia traçar um paralelo com a *finalidade sem fim* do juízo estético kantiano, também uma espécie de “pureza de intenções”.

Esse ponto é ideal para que se avance na direção da teoria de Hans Vaihinger, que se vangloriou de ter dado o “passo diante do qual Kant recuou” (idem, 270), ou seja, admitir o caráter de ficcionalidade dos processos lógicos. Pode-se considerar que Kant não o tenha feito, mas, assim como em Bentham, tudo indica para que essa discussão estivesse próxima de seus pensamentos. A grande diferença entre Vaihinger e Bentham é que enquanto no segundo o

ficcional era ferramenta, ainda que importante, para compreensão das teorizações jurídicas, o primeiro cria a teoria do *como se*, cujo foco central é a ficção, que se apresenta e na qual cremos *como se* fosse o real.

Por isso mesmo, esse passo é apenas um novo desvio na caminhada a que Vaihinger instaura novos rumos. O que parece mais importante em sua teoria é o conseqüente redimensionamento do real, e do que podemos perceber dele, a que ela obriga. A análise das sensações é feita a partir de dois eixos: o das sucessões; e o da coexistência. O real se poderia definir por esses dois eixos cujas extremidades, ou seja, o começo e o fim, não se podem precisar. O homem tem acesso a uma ínfima parte desse real infinito e absoluto, Vaihinger chama essa parte de “real derradeiro”, o momento em que coexistem no mesmo espaço e tempo duas linhas sucessórias, o homem e o objeto de sua observação. (ver figura 2)



Passado o instante efêmero do encontro entre o homem e o objeto, de maneira geral a experiência, o que resta do real derradeiro são as sensações e portanto, tudo que o homem formula a respeito do real são as impressões que lhe restam das sensações que o real derradeiro lhe proporcionou. Em termos sumários, percebe-se que toda a experiência consolidada e transmitida pelo homem é fundada em operações ficcionais, o que permite trazer, definitivamente, a ficção para o campo da verdade, já que só a ficção pode fazer o homem concebê-la.

2.3. Da bipolaridade à tríade

Em última instância, todo discurso é ficcional. A diferença está na forma de resposta que ele apresenta às motivações que o provocam. Uns respondem, com maior ou menor precisão, aos parâmetros que o homem criou para a realidade e outros podem até buscar não responder a parâmetro nenhum, o que de alguma forma já seria um parâmetro. Como na analítica do sublime, em que se experimenta a inconformidade a fins e a formas, de modo a causar uma incapacidade de entendimento lógico. Em termos kantianos, toda experiência dos sentidos é confrontada com o horizonte de expectativas do sujeito. Por isso, todo o juízo, determinante ou reflexivo, é significativamente subjetivo, ainda que haja outras diferenças entre eles, como se detalhou no primeiro capítulo. Vaihinger mostra como o conceito de ficção se insere nessa perspectiva de um real que Kant já mostrara problemático para a perspectiva da razão. Já no pensamento kantiano, um juízo diz mais das percepções do sujeito sobre um objeto, do que de qualquer objeto em si.

Assim, admite-se que a mente opera basicamente por ficções, ainda que não se tenha tratado especificamente da ficção poética. No entanto, se elas assumem-se fundamentais para o estabelecimento da realidade, parece imperiosa uma volta para a análise de seu terreno de excelência, a arte, e para a perspectiva da construção de pontes ligando as ficções poéticas ao real e à verdade. Basta a analogia fácil da arte como metonímia dessa ficção que flerta com o real, uma vez que realmente assumimos a arte enquanto potência máxima da ficção.

(...) do ponto de vista da ficção poética, o exame das reflexões de Bentham e Vaihinger apresenta um resultado paradoxal: se elas próprias pouco ou nada dizem da espécie poética, foram contudo fundamentais para a grande teoria da ficção poética que o século XX afinal produziu. (LIMA, 2006: 277)

Então, a realidade coalhou-se de ficções: o que se poderá postular como condicional para que se diferencie aquela poética das demais? Apesar de toda a clareza do pensamento de Vaihinger e Bentham a respeito das ficções para a compreensão dos processos epistemológicos, ainda fica claro no segundo a oposição entre a realidade, fundada na substancialidade objetiva do *ente*, e a ficção, uma criação do homem para realizar o objeto lingüisticamente. No primeiro, a oposição se dá na concepção de que a ficção seria o meio do caminho entre uma hipótese que nunca se confirmará e um dogma jamais comprovado. Se ambos já assumem a ficção como engendradora e criativa, à moda dos juízos kantianos,

furtam-lhe o poder de verdade, sobretudo nas ficções poéticas ou fabulosas, ao afastá-las dessa suposta e improvável¹¹ essência real intangível, senão através de mecanismos ficcionais. É em Wolfgang Iser que essa oposição definitivamente se desfaz, dando lugar à tríade real-fictício-imaginário.

Os componentes da tríade se diferenciam na medida em que possuem funções distintas, cabendo porém ao ato de fingir, enquanto modo operatório decisivo destas relações recíprocas, um significado crescente; isso porque ele se determina como a transgressão de limites daquilo que organiza e daquilo de que provoca a configuração. (ISER, 1996: 15)

Uma vez determinado que a ficção não seja uma repetição diretamente espelhada da realidade, já que não se esgota em sua descrição, impõe-se um imaginário que se atualiza na realidade e projeta nela uma resposta subjetiva e também ficcional. Estabelece-se um movimento duplo e recíproco entre real e imaginário definido pelo fictício.

A ficção, irrealizando o real e realizando o imaginário, transgride o limite entre os campos para: dar condições de reformulação do mundo; possibilitar a compreensão do mundo reformulado; permitir que tal acontecimento soberano seja experimentado. (BERNARDO, 2004: 90)

Na reconfiguração dos conceitos que estabelecem esse panorama, é necessário estabelecer precisamente como Iser define os três vértices de sua tríade. Se, por um lado, o senso comum deixa marcada a oposição entre real e fictício, é esse mesmo senso comum que, muitas vezes, classifica como bons os discursos ficcionais artísticos que remetem a fortes sensações de realidade. Não raro julga-se um filme bom ou ruim por conta de seu *realismo*. Na verdade esse realismo amplia a capacidade catártica da obra, mas o processo se dá no campo dos sentidos, pela identificação do sujeito com a experiência, e não apenas por uma qualidade ou característica determinada do objeto. Portanto ao se enfraquecer a oposição entre o real e ficcional, o primeiro aspecto é que o próprio senso comum reivindica do ato ficcional, inclusive do artístico, seu vínculo com a realidade, sua capacidade de engendrar relações com o cotidiano. O problema é que, como não há meios de precisar exatamente o que seja o real e como se define a ficção pelo não-real, acaba-se sem definir com precisão nem uma coisa nem outra. A idéia de imaginário surge justamente na opção de Iser estudar a ficção não com um

¹¹ Aqui não se está querendo fazer um juízo sobre o conceito de essência real, ou verdade absoluta, apenas se quer dizer que esse conceito não pode ser nem comprovado, nem experimentado, por parâmetros não-subjetivos absolutos.

ente, mas como um ato. Os *atos de fingir* estabelecem e interdeterminam tanto o território do real quanto do imaginário.

2.4. O real sem máscaras, o jogo sem jogadores

Antes de se avançar propriamente aos atos de fingir, já que se inseriu um novo elemento para a análise do real – o imaginário – e mudou-se a perspectiva sobre o seu elemento de contraponto – a ficção –, faça-se uma pausa sobre as definições iserianas para os três elementos fundamentais envolvidos nos atos de fingir. Sumariamente, Iser (ISER, 1996: 34) define como real “o mundo extratextual, que enquanto faticidade, é prévio ao texto”. Esse real é entendido como campo referencial constituído por

sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade. Em consequência, o real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor, tal como mostrado pelo texto. (idem, *ibidem*)

Essa definição é problemática em vários sentidos. Há inúmeros exemplos em que o real não é prévio ao texto, ou, mais abrangentemente, ao discurso. A execução de qualquer projeto comprova isso. Assim como sua realização, provavelmente, não seguirá seu planejamento perfeitamente, nenhuma apresentação discursiva de qualquer fato pode reproduzi-lo objetivamente, como já se discutiu. Na literatura, basta o exemplo de Julio Verne. O real não é prévio ao texto já que o próprio Iser o admite determinado pelo “múltiplo dos discursos”. O real é simultâneo ao discurso, se concebe e se determina subjetivamente dentro dele. O real é a simultaneidade dos “reais derradeiros” vaihingerianos, é algo só concebível por conceitos fictícios, ou seja, discursivos, como infinitude e temporalidade. Esses conceitos são tão reais quanto o real é textual. Apenas não se pode concebê-los racionalmente sem recursos ficcionais. De alguma forma até Iser, que constrói seu pensamento para sublimar¹² a arte literária, se vê traído pela contaminação da oposição entre texto e contexto na relação entre real e ficção.

¹² Sublimar aqui faz referência ao uso comum de tornar sublime, ou seja, “magnífico, próximo à perfeição” segundo o Dicionário Aurélio. Bem diferente do uso que se fez da palavra referente ao pensamento kantiano.

Em termos contrastivos pode-se distinguir real de realidade, o que nos elimina uma confusão: o real é irrepresentável, está fora não apenas do discurso como está fora do sujeito. A realidade seria o fruto sensível de nossas interpretações do real, antes mesmo de exprimi-las, transformando-as em linguagem. Real e realidade são como faces de uma mesma moeda que possui um lado iluminado e nítido – o subjetivo – e outro obscuro – o objetivo. Tal ausência objetiva é tão impensável, uma vez que não se pode concebê-la nas medidas da razão sem subjetivá-la, que afasta o real daquilo que tomamos por verdade, conceito subjetivo, apesar de balizado por parâmetros predeterminados, mas, por sua vez, também subjetivos. Então, o conceito de real é ainda assim um recurso ficcional, como o infinito e o tempo, para, discursivamente, se definir o indefinível discursivamente, com o perdão da redundância mantida pela importância da ênfase.

Tanto real quanto imaginário não podem ser definidos racionalmente senão pelos efeitos engendrados pelos atos ficcionais subjetivos que os determinam. A diferença fundamental é que o imaginário justifica sua objetividade na própria discursividade subjetiva. Ele assume sua origem no sujeito, enquanto o real origina-se em algo que é alheio a esse sujeito. No imaginário, não há necessidade de algo como a realidade, que relaciona o sujeito ao real. O imaginário está diretamente ligado ao sujeito, tanto pela relação individual de cada um com seu imaginário particular, quanto pela relação com o imaginário coletivo. Iser tenta fugir das armadilhas que o pegam inconscientemente ao definir o real. Ele não quer,

face ao texto literário, definir o imaginário como uma faculdade humana, mas (...) circunscrever as maneiras como ele se manifesta e opera, com a escolha dessa designação aponta-se antes para um programa do que para uma determinação. Trata-se de descobrir como o imaginário funciona, para que, a partir dos efeitos descritíveis, abram-se vias para o imaginário (...) (ISER, 1996: 34)

Nesses termos, realidade e imaginário são campos fundados pelo mesmo tipo de ato, o fictício, que os relaciona e atualiza na razão subjetiva. O problema com a conceituação do real é justamente ele não poder fazer concessões à subjetividade sem se transformar em realidade, e nem essa salvaguarda garante sua objetividade. Nessa análise o real terá sempre caráter de hipótese, comprovada subjetivamente pelos seus efeitos. A ficção cria a realidade para legitimar o real, e cria o imaginário para legitimar a razão subjetiva, inclusive como forma de entendimento da realidade e de racionalização do real objetivo, que se insere perfeitamente na idéia de real derradeiro.

O fictício é, neste ensaio, compreendido como um ato intencional, a fim de que, acentuando seu ‘caráter de ato’, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável de ser. Pois, tomado como não-real, como mentira ou embuste, o fictício serve apenas como conceito antagônico a outra coisa, que antes esconde do que revela a sua peculiaridade. (idem, ibidem)

Portanto, apesar de se partir desses pensadores e da reverência que se faz ao seu pensamento, cabe uma reconfiguração que amplia ainda mais a importância e a abrangência dos *atos de fingir*: se o real não só é simultâneo aos discursos, já que determinado pela sua multiplicidade incomensurável, como também é hipotético, o real é parte da realidade e não possui nada além de um aspecto autônomo ao sujeito, mas determinável por ele pelas realidades subjetivas que o definem. Nessa perspectiva, o real não está indeterminável já que o sujeito tem acesso aos seus reflexos subjetivos. Se a tríade iseriana acaba com a oposição entre real e ficcional, continua a ver o real como algo sagrado e inacessível em sua objetividade. Assumindo o real como cognoscível através das múltiplas relações, por sua vez frutos, e sementes, de atos ficcionais, estabelecidas entre realidades e imaginários, mais uma vez, fortalece-se a idéia da verdade ligada à ficção e soluciona-se um grave problema em se admitir o real como um dado estritamente objetivo: toda a objetividade é relativa a uma subjetividade, ou seja, é difícil pensar um objeto independente, para o qual não haja sujeito.

Assim, reformulando o que se havia dito, para que se possa conceber o real racionalmente: uma vez que o conhecimento humano, ainda que subjetivo, guarda suas porções de objetividade, o real está externo ao sujeito mas definitivamente engendrado pelo texto a partir de seus aspectos, de suas realidades. O real objetivo é o conjunto das realidades subjetivas que o determinam. Cabe à ficção, necessária ou fabulosa, a dinâmica que estabelece os movimentos entre os campos do imaginário e do real.

2.5. Ficção Literária: o nu artístico

Uma vez estabelecido mais nitidamente o que se pode, hoje, conceituar por real e por imaginário, cuide-se agora do *ato* que instaura essa nova ordem. Os processos ficcionais agem por dois eixos: um em que, partindo daquele *real derradeiro* de Vaihinger, cria-se dele uma imagem referente que, associada a todas as outras, forma o imaginário – a irrealização do real; e o outro de sentido oposto, em que o *figmento*, ou o produto da ficção, é materializado

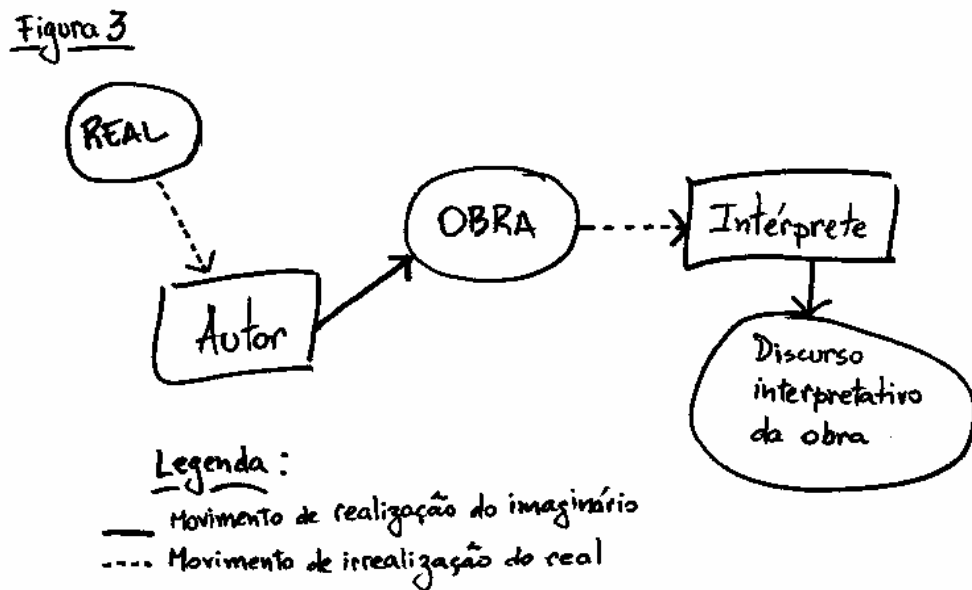
através da linguagem, tendo por referência o imaginário – a realização do imaginário. Em última instância, segundo essa tese, toda realização humana, artística ou não, traz por referente o imaginário subjetivo, e a reboque, portanto, o coletivo. Não se pode negar a forte constatação de que o homem é, portanto, um ser histórico.

Consolidada a associação entre a ficção e a realidade, a ficção poética, literária ou artística – como convenha chamar – ganha condições para aproveitar-se e assaltar os domínios do real, cobrando dividendos. As ficções literárias dinamizam o fluxo entre o real e o imaginário e, conseqüentemente, intensificam a reciprocidade do movimento existente entre os dois campos porque, ao enfraquecerem o vínculo com o terreno da mentira, permaneceram duvidosas do real e da verdade, deixando as certezas definitivamente às ficções chamadas por Bentham necessárias. Por outro lado, o imaginário e as ficções literárias que o constituem, ou que dele surgem, forjam-se mimeticamente tais quais as percepções que, tanto um quanto as outras, têm do real.

Iser define três operações para os atos de fingir das quais a que mais vai nos interessar é a terceira, por ser justamente a que diferencia as ficções literárias das demais. Mas antes se observe o que Costa Lima (2006: 288) fala das duas primeiras, a seleção e a combinação:

A transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagem e as ações que cumprem.

Em resumo, pode-se dizer que a seleção e a combinação são atos de fingir porque resultam de transgressões: irrealizações do real ou realizações do imaginário. Na concepção da obra literária, o autor seleciona os elementos do real, ou as faces dele que mais lhe convém, e irrealiza-os ao recombina-los e mimetizá-los na obra, realizando um novo objeto, uma nova face ou aspecto do real. Na outra ponta, o intérprete da obra procura refazer, em sentido oposto, o rumo apontado pelo objeto artístico, e com isso, inevitavelmente, percorre outros caminhos. No ímpeto de percorrer os passos do autor, somos fatalmente levados a ocultar as trilhas que o próprio autor não esperava que sua criação indicasse. Ao interpretarmos a obra procuramos relações que observam o contexto de enunciação autoral, mas permitindo expandir seus limites interpretativos. Como resultado, cria-se um discurso interpretativo da obra como resposta à experiência estética, mesmo que não expresso verbalmente. (ver figura 3)



Tão mais interessante será a obra quanto mais conseguir expandir os limites de seu intérprete bem como os seus próprios. É, sem dúvida, essa capacidade elástica de transformação que permite que certas obras sejam universais e atemporais. Não porque as coisas não mudem, mas porque as obras, ou melhor, sua recepção consegue transformar-se ao longo do tempo e do espaço.

Sob esse ponto de vista, revigora-se sobremaneira a tese de que a arte é a potência máxima do fictício. O que diferencia a ficção artística, ou poética, das outras é a sua capacidade de auto-desnudamento, o terceiro ato de fingir. Esse tipo de ficção é sábia ao ponto de conhecer seu campo de atuação e por isso fortalecer sua mensagem. Deixa claro ao interlocutor suas pretensões e despretensões e, sobretudo, permite-se reconhecer-se e reconstruir seus limites a cada momento.

A ficção literária se distingue daquelas que fundam o estabelecimento de instituições, sociedades e imagens de mundo porque, ao contrário destas, supõe que desnuda sua ficcionalidade. Entendemos esse desnudamento como tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante. (Idem, 289)

Também para Gustavo Bernardo, é a essa ficção nua e auto-consciente que toda ficção literária tenderia. Sua teoria, desenvolvida ao longo do livro *Ficção Cética*, descreve o mais importante princípio cético como a pretensão nunca alcançada de suspender o juízo. A literatura, então, ganha força, não apenas porque mantém a dúvida a seu próprio respeito, recriando-se a cada obra, mas principalmente porque reforça a dúvida a respeito do próprio real. A ficção atinge sua potência máxima no lúcido ceticismo inerente ao texto literário.

A ficção do romance, provocando suspeitas sobre a realidade de que parte, parece desde o princípio cética. O exercício dessa suspeita é paradoxal: quem lê um romance sabe de início que não se trata de realidade mas, para lê-lo “a sério”, precisa suspender momentaneamente esse conhecimento: precisa suspender sua descrença e então apostar na verdade da ficção. (BERNARDO, 2004: 140)

A ficção literária, de fortes tendências céticas, ao instaurar a suspensão, ainda que temporária, dos juízos da realidade, dando espaço para a renovação de padrões consolidados: aumenta sua força ao assumir seus próprios componentes ficcionais, irrealizando o real; e aumenta também a força de seus vínculos com a realidade, por exemplo ao promover a catarse, realizando o imaginário.

Retomando a narrativa de *Vanilla Sky* (2001), o final do filme, qual o antigo modelo dos detetives sherlockianos, apresenta uma personagem que explica ao protagonista toda a lógica para a confusão criada em sua mente, que transformara seu céu de baunilha numa chuva de canivetes. No alto de um arranha-céu, essa espécie de anjo oferece duas alternativas ao protagonista: reprogramar sua mente para que continue vivendo no sonho, sem relação com a realidade, ou enfrentar o mundo cento e cinquenta anos após ter sido congelado. O homem atira-se do alto do prédio, rumo à dureza do real e, quando abre os olhos, a cena se fecha derradeiramente. A trama narrativa do filme se revela ao espectador e, ao suspender-se, no fim, o deixa inquieto, cogitando que sua própria realidade possa se revelar um sonho a qualquer momento. Também permanece em suspensão como seria a realidade deixada para trás. Não seria melhor continuar sonhando? Mas se sua mente pode transformar um sonho em pesadelo, talvez ela possa ter esse mesmo poder em relação à realidade, afinal temos visto nesta dissertação o quanto o sujeito é responsável pela realidade que constrói em volta de si. Como se verá adiante, o romance *Budapeste*, por exemplo, consegue o mesmo efeito, quando força o leitor, ao se deparar com a ficção, a atualizar sua percepção da realidade.

2.6. A mimesis no ato de ficção: o flerte com o real

A última questão a que não se pode furtar na construção deste arcabouço teórico é a relação da mimesis com essa nova forma de enxergar a correlação de forças entre real, fictício e imaginário. Para Luiz Costa Lima, aí reside a carência da teoria ficcional iseriana, que não

consegue dar conta da questão da autonomia para o ato ficcional. Em termos claros, o que determinaria as operações de seleção e combinação da ficção? Por que selecionamos certas coisas e negligenciamos outras? Não se pode aceitar o fator aleatório simplesmente porque a arte, que é um dos interesses centrais aqui, é definitivamente deliberada. Entretanto, o aleatório, se houver, que fatores o determinam? Por outro lado, até que ponto somos poderosos e livres para recombinarmos os elementos que selecionamos? Afinal, o que determina os atos ficcionais do sujeito?

A princípio, constata-se que seleção e combinação pressupõem algo a ser selecionado e combinado. Portanto, a primeira operação do *ato de fingir* transgredir a realidade ao retirar dela um elemento e desligá-lo de seu contexto de apresentação. Entretanto, também é a seleção que pinça elementos no imaginário para realizá-los materialmente na expressão lingüística do sujeito. A combinação completa o ato ficcional ao reestruturar semântica e sistematicamente os elementos selecionados, seja da realidade sensível ou do imaginário. Assim sendo, constata-se que o ato ficcional não é aleatório, senão prescinde de algo “dado”, a partir do qual se estabelece, o que deixa nossa “liberdade” e “poder” criativos, por um lado, restritos ao que há. As teorias cosmológicas contemporâneas têm estabelecido que toda a matéria que compõe o universo é basicamente a mesma desde poucos instantes após o postulado científico hipotético do *big-bang*. O novo é fruto da seleção e recombinação dos elementos e das diferentes perspectivas que o sujeito estabelece para eles. Combinações e relações estão se rompendo e estabelecendo a cada instante, ampliando o tecido de significações lingüísticas que o homem constrói. Quanto maior a variedade de elementos na composição de um *horizonte de expectativas* – do sujeito singular ou de sua determinação coletiva, a cultura -, maior a possibilidade combinatória, a capacidade e a imprevisibilidade de resposta da subjetividade, tanto na constituição da realidade rotineira quanto na do campo do imaginário.

O que consolida a mais importante determinação da ficção literária, e também do artístico, é a terceira operação transgressora, inerente apenas a essa ficção, que se desnuda, suspende sua pretensão de verdade – na qual se confia, para *fins de interesse*; mas da qual se descrê, em termos absolutos, assim que se deixa de experimentá-la: a falta de *finalidade determinada*, sem a qual os horizontes da obra se restringem a algumas poucas, ou mesmo uma perspectiva interpretativa. Já se encaminha aqui uma postura que será explorada no próximo capítulo: tratar o literário não como objeto mas como atributo. Um reposicionamento bastante proveitoso para esta argumentação, como se verá.

Há lacunas inevitáveis nas respostas às questões que se propõem. Pode-se justificá-las: são as fraturas da razão subjetiva. É onde se guarda a imprevisibilidade do sujeito. Contudo procurou-se não deixar espaço para interpretações que tendem à negação total da realidade ou à aleatoriedade inexplicável, a criação autônoma, desvinculada de qualquer referencial, caminhos de que se desviou claramente, ao longo do desenvolvimento desse pensamento.

Além disso, o que, então, poderia explicar os imaginários coletivos e culturais, e numa hipótese radical, como seria possível transmitir e conceber imagens quaisquer? A comunicação exige uma linguagem, verbal ou não, que seja comum aos dois indivíduos, sem a qual a tarefa torna-se impensável. A consolidação dos mecanismos lingüísticos é fruto, também, de nossa capacidade de interpretar a linguagem *como se* fosse o real, já que ele próprio só pode ser interpretado *como se* fosse uma linguagem. Essa é uma tarefa da mimesis na razão do sujeito, muito bem definida em resumo por Costa Lima, responsável por uma extensa obra a respeito do conceito e cujas palavras não carecem reescritura:

A atenção à concepção orgânica da mimesis aristotélica tem a vantagem adicional de nos fazer entender melhor de onde parte sua desastrosa tradução como *imitatio*. Seu desastre dependeu de um pequeno deslocamento. A concepção orgânica supõe a correspondência entre algo maior, o estado de mundo, e algo menor, a obra, i.e., o mimema. A *imitatio* supõe subordinação entre o imitado, então modelo, e o imitante, a obra que então refletiria seu modelo. Correspondência, ao contrário de imitação, não implica repetição, reduplicação de partes, mas correlação, que, por ser orgânica, não é livre, senão que corre dentro de certos limites. (LIMA, 2006, nota 11: 398)

Assim como a ficção, também a mimesis delinea movimentos entre real e imaginário e, ambas, como determinantes das relações entre esses dois campos, determinam-se mutuamente, uma vez que toda ficção, para além de engendrar, requer operações miméticas; e toda mimesis, ficções e operações ficcionais.

A mimesis fixa a ancoragem do ato ficcional no interior de um quadro de usos e valores e, portanto, de referências vigentes na sociedade. (...) da parte da mimesis, sua articulação com o ficcional estorva a manutenção da prenoção do imitativo; da parte da ficção, sua abordagem impede que se encerre no próprio objeto sobre o qual reflete, ou que seu praticante seja forjado a entender a realidade como pura construção, a que o ficcional ofereceria uma (inconseqüente) alternativa. (LIMA, 2006: 291)

Neste ponto de contato entre esses operadores fundamentais dos mecanismos da razão Costa Lima aponta suas divergências, “muito menores que meu acordo (idem, ibidem)”, com a teoria de Iser. Ao pensador alemão faltou o desenvolvimento da relação da ficção com o “fenômeno da mimesis”, o que segundo o teórico brasileiro dificulta a compreensão da

rearticulação do literário com a realidade. Aqui não se tem a pretensão de preencher essa lacuna que Costa Lima delinea, mas procura-se reforçar um pouco mais seus contornos, justamente com as indicações que ele nos deixa. Até agora, procuramos estabelecer que a arte ressignifica o objeto ao recombina-lo e reestruturá-lo semanticamente sob critérios miméticos, com ou sem *finalidade determinada*, e, portanto, não aleatórios.

Em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), como se indica no primeiro capítulo, Costa Lima resgata o conceito de sujeito fraturado em Kant e o faz para fundamentar uma reconsideração da *mímesis*. Segundo sua teoria,

a *mímesis* tanto contém ecos do mundo das coisas – a representação-efeito como a ele se acrescenta. Ela não desvela a verdade, de maneira a servir ao ontológico, mas apresenta (produz) “verdades”. Neste sentido, a *mímesis* repensada difere por completo da *mímesis* antiga (...). Em vez da idealização do homem, antes dele exige algo diverso: o reconhecimento de sua obscura diferença. (LIMA, 2000: 326)

Volta-se, convenientemente, à questão da verdade e à possibilidade da arte fortalecida por uma ligação fundamental com essa questão. Outra vez se está falando de uma verdade relativa e desvinculada de seu aspecto objetivo inacessível, uma verdade construída e determinada por um imaginário individual, por sua vez, determinado e determinante de um imaginário coletivo. É no imaginário coletivo que se procura estabelecer a identidade subjetiva, numa busca inglória, apesar de indispensável, pelo conhecimento da fratura do próprio sujeito, sua “obscura diferença”, pelo conhecimento daquilo que parece alheio. Se a *mímesis* funciona pelo contraste entre semelhança e diferença, a artística está interessada justamente no potencial do espaço a ser construído para preencher aquela fratura interior ou remarcar as fronteiras do incógnito. Cada ponte estabelecida para cobrir uma fratura, faz com que inúmeras outras aflorem ou estabeleçam-se, gerando um inevitável movimento de construção constante de si. Cada nau que se lança para além das fronteiras da razão, as amplia vislumbrando sempre horizontes maravilhosos e inéditos. Cabe a cada sujeito a dimensão de seus horizontes e fronteiras; uma construção de si através de uma constante reconstrução desse mundo.

Rua de mão dupla, a *mímesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver doutra maneira, ela reconhece a existência do que dela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que, sem ela, não seria possível se obter. (idem, 328)

Nessa citação pode-se identificar a ressalva de Costa Lima à realização do imaginário: a mimesis não acrescenta substância ao mundo, que, entretanto, dela incorpora algo. O objeto representado artisticamente não ganha em substancialidade mas em significação. Essa ressalva quase pressupõe a polaridade entre substância e matéria que se abandonou¹³. Humildemente propõe-se uma revisão que realinha a teoria da mimesis de Costa Lima com as indicações de sua teoria da ficção. A mimesis considerada, assim como a ficção de Iser, enquanto ato, e não substância, jamais poderia acrescentar substância ao real. O ato da mimesis, sobretudo a artística, faria permitir uma perspectiva inédita sobre o objeto. Assim, esse “algo” indefinido incorporado pelo objeto a que o professor faz referência é a perspectiva, ou uma “veste significativa” imaterial. Há, contudo, pelo menos, uma situação em que ficção e mimesis podem gerar produtos substanciais: na realização de atos físicos ou na concepção de objetos concretos determinados por conceitos subjetivos. Ações que recombina elementos “substanciais” a partir de conceitos, determinantes ou reflexivos, da razão subjetiva.

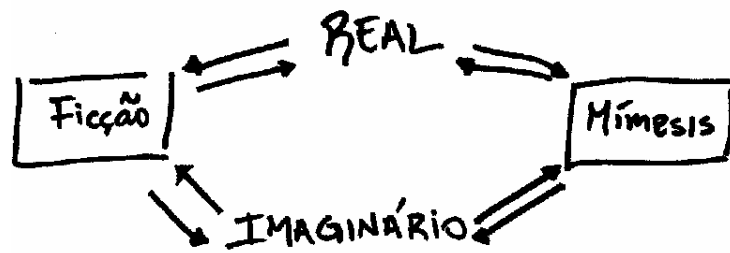
A ficção se ancora na mimesis que, por sua vez, se alimenta tanto de *mimemas* quanto de *figmentos* que formam o imaginário e o horizonte de expectativas do sujeito. Supostamente, o mimético é um ato¹⁴ anterior ao fictício, porque o homem teve de formar um imaginário antes de começar a apresentá-lo e transformá-lo continuamente. Hipoteticamente, primeiro houve a “mimesis da reprodução” para depois haver espaço para os “atos de ficção” e para a “mimesis da produção”¹⁵. Muito provavelmente, não fossem as relações epistemológicas entre mimesis e ficção, além de infinitos outros fatores, obviamente, e o homem não teria sido capaz sequer de ter deixado de ser um animal coletor. Segundo essa abordagem, considera-se que mimesis e ficção sejam operações psíquicas que operam simbioticamente para possibilitar o conhecimento como o temos percebido. (ver figura 4)

¹³ Uma vez que se assumiu anteriormente que a substancialidade do imaginário pode ser medida, já que também o pode o pensamento, através dos impulsos elétricos, pode-se avaliar o ganho de significação, também uma espécie de ganho de matéria.

¹⁴ Já que houve uma conveniência nítida em se estudar a ficção enquanto ato e não enquanto ser, parece ser bastante conveniente usar o mesmo critério para considerar a mimesis costalimiana.

¹⁵ A diferença entre as duas mimesis é seu nível de comprometimento com o objeto referido. A mimesis da reprodução também não se limita à imitação, mas estabelece uma forma racional sob parâmetros estabelecidos para o entendimento do objeto. Para maior esclarecimento sobre os dois tipos de mimesis referidos consulte-se *Mimesis: desafio ao pensamento*. (LIMA, 2000)

Figura 4



MOVIMENTO INTERNO: EIXO DA REALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO

MOVIMENTO EXTERNO: EIXO DA IRREALIZAÇÃO DO REAL

Ao tratar-se da ficção literária, ou artística por contigüidade, como se intensificam e tensionam as relações entre real e imaginário, também se intensificam e fortalecem os processos miméticos e ficcionais. Se a ficção arriscava-se a perder suas raízes de sustentação, lançando mão do conceito de mimesis, são afastadas as questões da autonomia, solucionando-as pelo menos em parte, e por outro lado, enfraquece-se a idéia da mente como simples reprodutora de respostas, condicionadas ou aleatórias.

Há um cenário construído desde as relações entre as idéias de razão subjetiva e conhecimento, até que se possa perceber, pelo contraste entre as idéias de real e imaginário, as relações entre o literário, enquanto ato de ficção peculiar, e a cultura, enquanto anteparo para consolidação e dispersão, identidade e diferença da subjetividade. O que se seguirá, no próximo capítulo, é um realinhamento deste percurso teórico pelo resgate inusitado de um pensamento que se estabeleceu na contracorrente dos fundamentos do racionalismo ocidental, que se pautou incansavelmente na verdade ontológica. Os sofistas desconfiaram da retórica filosófica e buscaram a estratégia do contraste: a não-filosofia, ou o discurso da negação do ser objetivo. Eles propunham uma defesa do *logos*, do signo lingüístico¹⁶, da palavra, já ali potencialmente criadora, e portanto, de uma teorização condicionada pelos sentidos e efeitos do discurso, então, como se indicou sucintamente, ainda não identificado com a idéia de ficção, mas com suas ancestrais *poiesis*, *plasma* e mesmo *mimesis*, ressaltadas sempre pelo seu viés pejorativo, ligado ao engano e à mentira. O pensamento sofístico permite executar definitivamente, para os fins desta dissertação, o movimento que se tem anunciado: a valorização epistemológica da arte enquanto potencialidade de acesso bastante intenso à verdade.

¹⁶ Ressalte-se o anacronismo aqui, já que só em Sausurre é que se desenvolve uma teoria para o conceito de signo lingüístico.

Capítulo 3 – Sob a máscara da sofística

3.1 Do ente ao discurso

Acostumados à razão linear imposta pela temporalidade e pelo encadeamento lógico centrado no princípio de causa e consequência, a princípio, pode parecer incoerente um salto para trás na história do desenvolvimento do conhecimento humano. Esse movimento justifica-se exatamente por pretender retomar o discurso que, então, se opunha ao que acabou dominante e, em linhas gerais, formou a base do pensamento ocidental. Filósofos e sofistas se batiam na *polis* grega em disputa pelo poder político, e os filósofos venceram porque, certamente, manejaram melhor as armas da peleja: a expressão do pensamento. Seu gesto brilhante foi o de usar a força de seu adversário contra ele próprio, usar contra os mestres do discurso o próprio discurso, de maneira a fortalecê-lo pela invalidação do outro.

Entender a Sofística, certamente, não é das tarefas mais fáceis. E pior, há um grande risco de muito se estudar e continuar sem entendê-la. Parece que isso é assim desde o começo da Filosofia e da História do conhecimento ocidental. Seremos nós, os contemporâneos da virada do terceiro milênio, que compreenderemos o significado da Sofística? Talvez o grande erro de nossos antepassados seja pensar que a Sofística esteja propondo um significado puro ou transcendental para o seu fazer, seus objetivos são cambiantes como as condições de enunciação e recepção de um discurso. Então, se podemos aprender alguma coisa com a Sofística, é que não estamos procurando as verdades ontológicas. Seria quase risível procurar um significado sob sua retórica. Contraditoriamente, poder-se-ia dizer que o significado sofístico esteja eternamente em construção através de seus textos e dos comentários a seu respeito. Talvez essa possa ser uma proposta sofística, que, diga-se de passagem, alinha-se à conceituação que se tem buscado para verdade e para arte.

O objetivo deste capítulo é fugir de uma abordagem meramente histórica, já que se pretende, afinal, um panorama crítico do contemporâneo. Ainda assim, vale a pena recorrer, inicialmente, a essa técnica mais uma vez, para entender-se o estigma que segue o termo *Sofística* e seus correlatos. O primeiro passo é entender a divisão entre dois momentos: a primeira e a segunda sofística. A primeira é a dos pensadores gregos pré-socráticos representados, entre outros, por Górgias, Protágoras, Antifonte, Zenão. A segunda é a

retomada desses autores por oradores latinos com Sextos Empíricos, Élio Aristides, Cícero, Quintiliano e Filóstrato. Segundo Barbara Cassin (2005), cada um desses momentos operou uma passagem importante na formação do conhecimento ocidental. Antes de chegar a eles, é interessante perceber que a retomada da Sofística impõe uma terminologia específica que surge ao longo da investigação dos textos. Trabalhar com esses termos é fundamental já que a entidade discursiva tem um papel fundamental para a Sofística.

Ainda antes de avançar na apresentação das duas sofísticas e das transformações que engendram, atente-se a uma característica do texto sofístico, sempre um texto segundo, um texto que articula textualidades e discursos; significações. É assim que o texto fundamental da Sofística, *O tratado do não-ser*, de Górgias, é articulado em cima do *Poema*, de Parmênides, fundador da Filosofia ontológica. A Sofística ocupa-se do *phármakon* platônico e, por isso, ao invés de buscar a verdade, ela quer torná-la melhor. Assim, ao ocupar-se de Parmênides, Górgias provavelmente confirma mais do que nega Parmênides. Prefere-se aqui uma abordagem que considera tanto um como outro, elementos determinantes da tradição de que fazemos parte. No *Poema*, Parmênides coloca a relação entre ser e pensar sob o pré-suposto de que "Precisa que o dizer o pensar o que é seja; pois há ser,/Mas nada não há; isto eu te exorto a indicar"¹⁷. Nesta afirmação estão colocados tanto o verbo ser, fundador do ente, ou do sujeito, aquele que é; quanto está se partindo de uma premissa de que há "ser". Um pouco antes disso, no trecho III lemos uma frase solta "...pois o mesmo é a pensar e também ser.", em que se colocam em par de igualdade ser e pensar de forma quase cartesiana. Ao mesmo tempo, chama-se atenção para a condição imposta no primeiro verso destacado. Está explícito que há uma relação, não apenas cartesiana, muito mais complexa entre dizer, pensar e ser. Sofisticamente, se "o dizer o pensar não for", então o esforço de dizer e pensar estará fadado ao fracasso. Górgias permitirá em seu Tratado, um pensamento que, contemporaneamente, pode-se dizer que relativiza Parmênides, já que em seu Tratado, algo que podemos garantir é que "dizer o pensar" é "alguma coisa"; é *logos*, discurso.

Sem atropelar etapas, volte-se então ao ente parmenideano, que decorre de ser - verbo. Parmênides versa a seu respeito na parte VIII. Ressalte-se que o que temos desse poema são fragmentos reunidos e arrançados pelos doxógrafos. Entretanto, já que não pretendemos uma interpretação minuciosa de Parmênides, não nos precisamos ater a rigores quanto a diferenças entre traduções. São diferenças sensíveis quando se compara, por exemplo, a tradução aqui

¹⁷ A fonte aqui é o poema disponível na internet na página <http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/cursosFS2004.htm>, numa tradução do Laboratório Ousia Phasis de estudos aristotélicos, ligado ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ.)

referida com outra, em francês, que se encontra em "<http://philoctetes.free.fr/uniparmenide.htm>", essa aparentemente mais completa. Mas ambas concordam nos elementos que nos disponibilizam, descrevendo o ente como absoluto, sem começo nem fim, não delimitado no tempo ou no espaço, quem sabe uma partícula sub-atômica pairando no universo há 12 bilhões de anos, ou se é possível, a idéia de algo que fosse uma e todas elas ao mesmo tempo. É também a idéia básica do Deus cristão, que tudo é. Semelhanças não são meras coincidências, o cristianismo bebeu das fontes gregas. E na abertura do *Tratado* de Górgias está a indicação da intertextualidade com Parmênides. Após afirmar que nada é, Górgias lança mão da condicional que revela sua fonte - "se é" - e joga com a própria hipótese parmenidiana para refutá-la. Ou seja, o ser cria o não-ser, tanto quanto o ente cria o não-ente. Observe-se o trecho em que Barbara Cassin propõe o movimento de transformação em Górgias:

Melisso substitui à esfera do ser e à sua autonomia centrípeta um "algo" ilimitado, sujeito de toda sequência de predicados; depois, ao "deus" de Xenófanes, que vem, por sua vez, ocupar o lugar do sujeito é, são atribuídos predicados antinômicos ("nem limitado nem ilimitado", "nem imóvel nem em movimento"), o que o torna mais próximo de um "nada" do que de um algo; a perspectiva está, então, toda traçada para que o "nada é" de Górgias substitua o "é" de Parmênides, e para que se desenvolva uma teoria do ser como efeito do discurso ontológico. (CASSIN, 2005: 271)

A teoria sofística se funda no aterra do eleatismo, escola fundadora do discurso ontológico. Parmênides proclama "é ou não é. Mas já está decidido, por necessidade, / qual deixar como impensável e inominado – pois é um / caminho não verdadeiro – e qual há de ser, por existir e ser verídico."(Parmênides, VIII), e assim deixa em suas palavras a possibilidade de leitura da existência do não-ser e, por conseguinte, do não-ente, aquele, ou aquilo, que é não-ser. Daí a problemática: haveria de se ser e não-ser concomitantemente, ou as duas coisas serem a mesma, ou seja, apenas uma. Górgias vai desestruturando as assertivas concernentes ao ser parmenidiano: é não-engendrado e está em devir; é imóvel e está em movimento; é contínuo e está dividido.¹⁸ Ao mesmo tempo, Górgias empresta os adjetivos antinômicos ao ente, e paralelamente ao não-ente, para, no movimento seguinte, roubá-los e negá-los, comprovando definitivamente o absurdo de se defender tanto o ser quanto o não-ser. Chega-se então à relação entre o ser e o discurso.

¹⁸ No português a oposição ser e estar permite brincar com os sentidos explorados pela sofística. "Estar" nega o "ser", criando com perfeição o efeito de movimento presente no Tratado do não-ser, inclusive indicando o estar como paradigma de apresentar-se. Ou seja uma palavra que estivesse tanto no campo semântico epistemológico quanto no campo discursivo. Ainda que em breve admitir-se-á que é no substrato discursivo a residência da possibilidade de epistemologia.

Essa relação que aqui aparece em Górgias remete à leitura que Luiz Costa Lima faz do modelo para a razão no pensamento kantiano em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), sobre a qual se discutiu bastante nos primeiros capítulos. Kant prevê uma realidade inconcebível pelo homem, com a qual ele se relaciona exclusivamente por instintos. Os cinco, conhecidos. O fato é que através dos sentidos, como já se afirmou anteriormente, somos capazes de conhecer antes as impressões que temos sobre as coisas do que as próprias coisas. Ou seja, como Górgias já antecipara, "se é, é incognoscível". Ao adicionarmos o elemento do discursar sobre essa experiência sensitivo-fenomenológica, estamos cada vez mais distantes da coisa à qual nos referimos. Quando descrevemos, não descrevemos senão o ponto de vista que nos é permitido proferir através dos sentidos e da razão. Toda a Ciência, no sentido mais amplo do termo, é ciência a partir do homem. O que não deixa de remeter ao suposto primeiro sofista, Protágoras, para quem "o homem é medida de todas as coisas(...)" (*apud* CASSIN, 1990: 15).

Toda a Ciência é constructo discursivo que diz mais das impressões humanas sobre as coisas do que das próprias coisas, e portanto mais de possibilidades discursivas do que das coisas, já que do homem só se pode inferir, para além dos sentidos, o discurso. Também para Kant, conhecer é interpretar e proferir discursos. A diferença entre Kant e os sofistas, neste aspecto, é que para Kant, ainda que não se possa defini-la há um realidade extra-sensorial, guardada sob parâmetros extra-rationais, enquanto para Górgias, segundo o texto *Adversus Mathematicos* (VII, 65-87), de Sexto Empírico, já na segunda sofística, o discurso funda a realidade, ele "não é "comemorativo" do de fora, é o de fora que se torna revelador do discurso"(CASSIN, 2005: 289). Depois, acentua-se a diferença entre discurso e o não discurso:

(...)não é possível dizer que é da maneira que as coisas visíveis e audíveis subsistem, que subsiste o discurso, de sorte que as coisas que subsistem e que são possam ser reveladas em função de um discurso, que subsiste e que é(...)O discurso não chega, portanto, a designar a massa restante das coisas que subsistem, da mesma forma estas não deixam transparecer, mutuamente, suas naturezas.(CASSIN, 2005: 290)

Parece uma definição muito próxima daquela que se tem buscado nesta dissertação: de uma realidade sobretudo discursiva e subjetiva. O que se segue na nota de Barbara Cassin é importante e caminha no mesmo sentido da leitura que Costa Lima faz de Kant.

"(...)ocorre, do ponto de vista do auditor, não uma passagem da palavra ouvida à coisa suposta, codificada ou referida (...), mas inferência do "de fora", formado ou transformado pelo discurso, agora ouvido e pleno de sentido."(idem, 291)

Outra diferença interessante, que acaba por marcar a influência do contexto discursivo no texto – discurso – de cada um, é que enquanto a Sofística, assim como toda a construção do conhecimento clássico, está centrada no objeto do conhecimento, Kant está fundamentalmente diante do espelho, voltado para o sujeito. Finalmente, ainda analogamente ao modelo kantiano, apesar das diferenças manifestas, pode-se dizer, pelas demonstrações que se sucederam, que ao sofista não interessa a verdade das coisas, já que delas temos senão vagas impressões flutuantes, mas a verdade dos discursos, pois deles podemos ter ciência. O que permite que até a Ontologia seja - o *ser* enquanto discursividade -, desde que se admitindo matéria discursiva, como Kant o faz.

É assim que, em seu *Elogio de Helena*, Górgias faz brotar ou mesmo cria a verdade sobre Helena, imagem popularmente execrada, mas exaltada e cantada por poetas. Logo no início do texto, o autor lança mão de comparativos que começam na ordem da cidade como excelência de seus homens; a beleza, excelência do corpo; até colocar a verdade como excelência do discurso, e no parágrafo seguinte revelar suas intenções de "mostrar a verdade e dar fim à ignorância". O sofista, portanto, não se nega a, ou é incapaz de, entender a verdade; apenas cria um recorte, limitando-se a falar da verdade que julga ter armas para conhecer, ou para criar, enquanto novo discurso. O detalhe interessante é que se discute aqui a verdade de Helena, uma personagem, até onde se sabe, tão ficcional quanto o próprio Homero. Górgias cria um jogo interpretativo, a que ele mesmo, no fim do texto, nomeia por "divertimento" ou "brinquedo", reconhecendo o potencial ficcional de todo discurso, sobretudo aquele que não almeja valores soberanos mas relativos, e uma tendência do sujeito à ironia pela própria natureza dos discursos, ou linguagens, que constrói para interpretar o mundo.

Já aqui temos uma associação latente da sofística com a literatura e com a arte, e uma percepção aguçada de que "(...)os textos ficcionais, à diferença do mundo e ainda quando ambíguos, explicitam uma margem muito clara de certeza"(BERNARDO, 2005: 20), o que Gustavo Bernardo vai afirmar em *Ficção Cética*, para depois concluir que é porque duvidamos da realidade que precisamos da ficção. Górgias refugia-se desse embate chamando tudo o que se pode conhecer de discurso, em certa medida, de ficção, já que se buscou entender o discurso como produto de atos de ficção e operações miméticas.

3.2 Do texto ao contexto

Pois se a primeira sofística transforma todo o ser em discurso, ou em termos contemporâneos, toda realidade em ficção, observe-se o movimento que deflagra a segunda. Depois de um movimento sincrônico, em que se alinham Sofistas, Kant e pensadores contemporâneos, voltemos à diacronia historicizante capaz de situar-nos nesse novo momento. A segunda sofística é um resgate do limbo em que foi confinado, por Platão e Aristóteles, o pensamento sofístico. Quem cria o movimento são os retóricos latinos, cerca de meio milênio depois. Se os sofistas são expulsos da República platônica dirigida pelos filósofos, eles saem acompanhados de poetas, retóricos e artistas, todos acusados de tratarem apenas das aparências, sem nunca poder alcançar a verdade, matéria exclusivamente filosófica. A famosa *kosmètikè* platônica relegou a segundo plano tudo que não tinha o objetivo ontológico de revelar as essências porque colocou a Ontologia como fim para todo o *logos* epistemológico: "(...)a Sofística é condenada por sua semelhança com a pintura e a pintura é rejeitada em nome de sua analogia com a sofística."(LICHTENSTEIN, 1994: 56) Além disso, Jaqueline Lichtenstein, na sua *Apologia da Cor* (idem: *ibidem*), trata de demonstrar como tanto Platão, quanto Aristóteles fizeram juízo inapropriado das artes, no caso, da pintura, para atingirem os sofistas. O jogo político, arena por excelência do sofista, foi jogado com maestria pelos filósofos. A manobra foi definir as regras de modo a desqualificar o adversário. Se num primeiro momento, anterior à Sofística e à Filosofia, simbolizado pelo *Poema* parmenidiano, havia a palavra do poeta, absoluta e incontestada porque advinda da verdade divina, e com a sofística aparece a possibilidade de contestação ideológica buscando a transformação, restrita ao campo discursivo; com a filosofia platônica, a busca será por uma verdade ontológica, essencial de todas as coisas, só alcançada através da Filosofia. Em termos gregos, a verdade, *alétheia*, é afastada da primazia da palavra, ligada ao pensamento, o *logos*, que também significa discurso.

É propriamente no contexto dos oradores romanos que se procura resgatar o lugar da Sofística, para que dois séculos depois o grego Filóstrato funde o que denominou por segunda sofística. A inversão de termos que institui é comparável àquela de Górgias em Parmênides. Por isso, se na lógica platônico-aristotélica a Sofística é acusada de falsa filosofia, Filóstrato faz questão de contrapor,

Sofista foi o nome que os antigos deram não apenas àqueles oradores que falavam excessivamente bem e resplandeciam de glória, mas também àqueles filósofos que davam livre curso à sua expressão(...), sem serem sofistas, mas parecendo sê-los, ganham o direito a esse nome. (FILÓSTRATO, 484)

Portanto, a Filosofia passa a ser proposta como falsa Sofística. O movimento impõe a/ é imposto pela¹⁹ transformação da investigação de uma ligação fenomênica do homem com a natureza para uma ligação fenomênica com a tradição cultural. O foco investigativo sai do objeto do conhecimento para o contexto em que ele se dá, e a Sofística passa definitivamente do domínio estrito do discurso para o do palimpsesto, bem mais amplo. A mudança reforça tanto a possibilidade da Sofística enquanto investigadora dos sentidos emprestados às coisas por meio discursivo, quanto indica a possibilidade da recriação palimpséstica: "com a primeira sofística, passa-se da natureza ao discurso - o ser é um efeito de dizer; com a segunda, passa-se do discurso ao palimpsesto"(CASSIN, 2005: 187).

Esse movimento acontece sob as influências, dentre outras coisas, de um aparente amadurecimento das metodologias para o conhecimento. Deixa-se de observar apenas o natural como fenômeno, e passa-se a enxergar também como tal o próprio conhecimento e sua história, bem como a história de todas as coisas. Pode-se estar fazendo referência ao que seria o fundamento de uma Ciência das humanidades, ou das coisas relativas ao homem, que engloba tudo, como Górgias parecia querer, inclusive as ciências da natureza, uma vez que toda ciência é antes de tudo humana. É com isso que se pode chegar à construção do paradigma entre Filosofia e Sofística; e Sofística e História, com a mudança de enfoque da "verdade ontológica" para o "fato narrado". É fundamental que, para não se matar o raciocínio enquanto sofístico, não se veja o discurso histórico como revelador de um acontecimento. Ao contrário, é o fato histórico que irá revelar os discursos dele provenientes. Não é, como procuraram fazer os filósofos, através do discurso, filosófico ou não, que se busca a essência das coisas, mas são as coisas que geram e formam-se pelos discursos.

A construção desse novo paradigma, que põe a história no lugar da filosofia em relação à verdade exterior, cria uma série de desdobramentos em que não vamos nos deter, mas é com esse movimento que

O pólo do verdadeiro não é mais representado pelos entes (onta), mas - e eis aí o efeito maciço da antiga sofística - por aquilo que advém, na medida em que se faz, em que se

¹⁹ O português não pode expressar o paradoxo por apenas um sintagma, apele-se para essa saída na falta de outra mais eficaz.

age, em que se produz , em que se utiliza(...). É assim que se passa, ao mesmo tempo, da sofística à literatura e da ontologia às ciências humanas. (idem, 239)

Dessa forma abre-se passagem para uma abordagem sofística do literário, enquanto fenômeno, fundamentalmente, já nos moldes do que se entende por literatura contemporaneamente, sobretudo com a chegada do romance, que se tornará o gênero literário por excelência. Se, para a sofística, abdica-se da verdade ontológica enquanto inferência para colocá-la como devir discursivo, o romance procurará erigir-se tendo em vista seus próprios objetivos internos, em respeito a seus próprios interesses retórico-discursivos. Por isso Cassin afirma que tomando "como ponto de partida as características do *logos* sofístico, compreende-se mais fácil e adequadamente a força da ligação entre sofística e romance."(idem, 245) O romance, como o discurso sofístico - o *Elogio de Helena*, por exemplo - é o texto que se vê como texto e não pretende ser nada além do que é discurso, no lugar de pretender-se um meio pelo qual se revelem verdades ontológicas. É um texto que opera o terceiro ato da ficção iseriana e "autodesnuda" sua ficcionalidade, um texto no qual acreditamos para lê-lo e do qual duvidamos ao final, inclusive para, palimpséstica e sofisticamente, recriá-lo.

Portanto, se a Sofística ganha força ao admitir seus limites epistemológicos e ater-se ao campo do discurso, o romance ganha força ao admitir-se *pseudos* "(...)e se dá como tal em uma *apate* livremente consentida, um discurso que renuncia a qualquer adequação ontológica para seguir sua demiurgia própria(...)"(idem, 245). Assim romance, e com ele, literatura entram definitivamente na matéria sofística e com isso acabam se permitindo uma abordagem em termos epistemológicos, via Sofística. Parece que já se tem, no próprio *logos* sofístico, o argumento que se buscava para pensar os circuitos contemporâneos do literário, e a partir da breve exposição a respeito da Sofística se está munido de elementos para uma teorização sofística, não em busca de uma essência mas de um processo de construção, e portanto epistemológica, dos circuitos.

De forma alguma aqui se pensa em ter-se esgotado a Sofística enquanto importante movimento na História do conhecimento e da Filosofia. Com este capítulo pôde-se reacender a matéria, ou esse *logos* sofístico, apresentando, parcamente, diga-se, seus dois momentos fundadores, como ponte argumentativa para a análise do fenômeno literário enquanto parte da cultura. Pôde-se também constatar que o pensamento que se pretende construir neste trabalho tem origens arraigadas na tradição do pensamento ocidental que foram abordadas por grandes teóricos como Nietzsche e Hegel. Percorrido esse caminho, há uma relação nítida tanto com a questão da mimesis em Costa Lima, quanto do Ceticismo em Gustavo Bernardo, o último

confirmado inclusive porque a própria Barbara apõe Sofística e Ceticismo. Mais do que encerrar questões e formular verdades, procurou-se "puxar fios", deixar pontas profícuas que façam render as possibilidades interpretativas que se explorarão adiante.

3.3 A epistemologia dos circuitos contemporâneos do literário

Chega o momento de falar-se do contemporâneo, executando um vôo panorâmico a percorrer alguns fatores importantes relacionados às questões aqui levantadas. Que momento traz à tona todas essas correntes do pensamento, que leva sendo levado a observar pelo enfoque humano, sócio-cultural? Se Platão, Aristóteles e quase todas as manifestações religiosas consolidaram no pensamento do homem contemporâneo a busca pela verdade inconcebível, através da fé ou da sabedoria, que no caso da Filosofia pode, inclusive, ser lida como exercício de fé, já que a hipótese fundamental da Ontologia é bastante improvável²⁰, esse homem contemporâneo traz também uma grande carga de humanismo, no sentido diretamente pleonástico de definir o *logos* construído mesmo pelo homem. Ao longo dos três milênios de história do conhecimento ocidental, o acúmulo palimpséstico de escritas e leituras discursivas nos obriga a olhar com mais carinho os que, na História, transformaram o discurso, ou contemporaneamente, a linguagem em fim para sua argumentação filosófica-epistemológica. As oposições que os sofistas nos colocam são interessantes nesse sentido, o *logos* no lugar do *onta*, no enfrentamento da Logologia com Ontologia. As Ciências humanas ou culturais no lugar das Ciências da natureza, ou melhor dito, abrangendo-as e fazendo-as tomar consciência de sua parcela de *logos* construído. Esse movimento provoca interessantes efeitos como o enciclopedismo, e as universidades na Idade Média e a humanística renascentista propriamente que preparou o homem para pensar-se sujeito autônomo, ainda que de uma enunciação. É evidente que a Ontologia ainda continua a exercer certa soberania, entretanto confinada, agora, à esfera do divino, deixada, pela Ciência, de fora da busca pelo conhecimento, convenientemente deslocada para um campo em que ainda se buscava a idéia do absoluto sob a figura do divino. Entretanto esse direcionamento permite, ao longo do último meio milênio, com o desenvolvimento das teorias de Montaigne, Descartes, Kant, Nietzsche, Freud e Barthes, entre outros, um amadurecimento frondoso para a questão da

²⁰ Resgatando o sentido etimológico da palavra, aquilo que não pode ser provado.

subjetividade, na perspectiva de um agente de contato com o mundo, com o exterior, uma preocupação grandiosa de construir instrumentos para a auto compreensão através de um arcabouço retórico e, portanto, sofisticado também, na medida que esse sujeito é entendido como emissor e receptor de múltiplos discursos, conforme o esquema de comunicação da lingüística formalista do século XX.

Com o voltar-se ao sujeito ganham força todos os movimentos que buscaram entender não só a construção pura do conhecimento mas a construção do social, daquilo que diz respeito ao conjunto, ou à massa, ou ainda melhor, à construção da unidade dos sujeitos. E assim, também ganham força os estudos das relações entre as diversas unidades de sujeitos, que culminaram contemporaneamente no termo *globalização*. A unidade dos sujeitos ganha escala planetária na era da rapidez e do acesso a informação, que hoje pode certamente caber no signo do *logos* grego.

A informação não é a reveladora da verdade dos fatos, mas a matéria prima de construção do mundo. Ela é o pensar e o dizer, é evidência de uma operação logológica de um sujeito que se constitui, seja por interpretá-la e interagir com ela ou seja por emití-la. Segundo uma visão sofisticada é assim que se pode entender a produção do conhecimento hoje: fruto de uma leitura, não só do reescrito, bem como do subscrito e de uma escrita que incessantemente sobrescreve-se. A informação se coloca no *logos* sofisticado contemporâneo, inclusive como um misto de meio e fim da linguagem, ou seja, meio pela qual ela - linguagem - se revela, e objetivo de sua concretude fenomenológica: como se poderá considerar o literário nesse universo? A pergunta é, obviamente, retórica, pois nosso objetivo já estava explícito na introdução deste trabalho. Para complexificar a questão, como se pode definir o literário num contexto em que o fenomênico trazido para o campo discursivo só ajuda a implodir as fronteiras entre realidade e ficção?

Mas dizer "ficção é realidade" continua a implicar contradição entre os termos. (...) Misturar os termos produz discurso meramente absurdo (dirá o realista) ou irracionalista (dirá o cientista). Entretanto, a mistura já aconteceu: políticos programam suas campanhas como POP STARS, guerras são transmitidas como espetáculos, cidadãos se tornam tão-somente ou espectadores embasbacados, ou comediantes histéricos que se tomam pelos próprios personagens. Há no ar "embasbacamento" generalizado - se podemos assim chamar a velha alienação. (BERNARDO, 2005: 26)

A dicotomia evidente na ontologia entre *alétheia* e *pseudos* não cabe mais no pensamento contemporâneo. É preciso descobrir-se um novo signo, um novo *logos*, que dê conta de uma ficção realística, de um *pseudos* verdadeiro porque assumidamente *pseudos*,

assim como o romance contemporâneo, que lida brilhantemente com esses termos, e a sofisticada clássica, ligada à tradição retórica e à prática política. Talvez a noção de construção social possa responder às necessidades de se alinhar literatura e verdade, realidade e ficção, contemporaneamente. É dessa forma que o literário pode, hoje, pensar-se entre os constantes movimentos da sociedade e do pensamento. Retoma-se a questão dos circuitos do literário. O que se pretendia era, dentro da abordagem sociológica indicada por Ítalo Moriconi em seu texto *Circuitos contemporâneos do literário* (MORICONI, 2005), fazer situar-se ainda uma teorização de caráter epistemológico, coisa que o professor sugere que não se faça, para que se possa ligar o literário antes a circuitos que a textos propriamente. Como já, ao menos, conseguimos negar uma abordagem essencialista, ou seja, que buscasse uma verdade literária ontológica subjacente ao texto, falta ainda a reversão capaz de deslocar novamente do contexto para o texto. Para que se aceite o literário como atributo do texto, do discurso ou da linguagem, para além de uma determinação do circuito em que se insere, pode-se seguir, pelo menos, dois caminhos: equiparar-se à idéia de circuito a de texto ou criar-se uma ideologia sofisticada para o sujeito do discurso. Seguiremos ambos, já que ambos são desafiadores.

Uma Teoria sofisticada do sujeito deve pensá-lo primordialmente enquanto discurso, e depois de todo nosso percurso até aqui isso já não parece mais tão absurdo. Ora, se a Sofística não nega que há algo para além da linguagem, simplesmente nota a incoerência da tarefa de expressá-lo discursivamente através dela, ficaria inicialmente difícil pensar no sujeito que emite ou recebe o discurso, e portanto, pode ser visto como elemento extra-textual. O receptor será resgatado do externo ao texto apenas sob a perspectiva de alguém que interage com ele através de novo discurso, criando o tal movimento palimpséstico das constantes reescrituras, ou seja, enquanto potencial emissor. Já esse emissor poderá ser inserido no discurso por filiação. Explique-se: por um viés sofisticado, a linguagem, o *logos* contemporâneo é a prova fenomênica de que o homem é. Verbo intransitivo. E também, antes de tudo, é construção do discurso que por ele se revela. O homem existe, enquanto fenômeno, por comunicar-se, por construir pensamento. Nesse contexto o homem é, não só também, mas sobretudo, o que fala e pensa. O sujeito é o *logos* que o representa, ou melhor, que o torna fenômeno natural. Aqui, o literário é epistemológico porque constrói e revela, não apenas o fenomênico do discurso, até onde o sofista por ele - discurso - se interessa, mas constrói e revela, também discursivamente, a evidência fenomênica do *logos* do sujeito enquanto emissor e enquanto receptor do discurso. O sujeito construído e revelado nos subscritos do suporte palimpséstico dos discursos, descoberto nas raspagens do emaranhado logosófico onde se estabelece o

conhecimento, a *epistheme*. Essa formulação não nega em nenhum aspecto os indícios sensíveis concretos da existência dos sujeitos, simplesmente considera que esses indícios só podem ser determinados por discursos subjetivos.

Percorrido esse caminho de criar-se um olhar sofisticado para o sujeito da enunciação lingüística, está aberta a avenida que confirmará a possibilidade contemporânea da hipótese do literário do texto: a analogia circuito e texto, que pretende desenvolver mais explicitamente algumas relações entre ambos. Trate-se de esmiuçar o conceito de discurso: creio que já se havia dito que o circuito é pensado, em Moriconi, sob o suporte do mercado. Segue-se a tradição de estudos sociais pelo viés econômico. Se seria bom para a Teoria da Literatura emancipar a Literatura das questões epistemológicas, seria interessante às sociológicas diminuir o valor emprestado ao aspecto econômico, inclusive para que ele, quem sabe, perca um pouco de importância. À idéia de mercado, contemporaneamente, podemos facilmente ligar a idéia de consumo, o que, para um sujeito das Letras, chega a ser entristecedor. Certamente aqui, mercado pode estar mais ligado a um esquema de valoração cultural mais amplo e complexo do que o meramente financeiro, mas fundamentalmente o signo refere-se a um *tropos*, como o *espaço*, de Leonor Arfuch, em *El espacio biográfico* (2005), e o *campo*, de Pierre Bourdier, em *As Regras da Arte* (1996).

Ou seja, circuito é lugar de circulação por excelência, que impõe ao literário um tempo e espaço, uma ligação fenomênica. É aí que os textos ou discursos, independente do suporte, constituirão através de sua circulação – leia-se aqui leitura e reescritura incessante – o que a segunda sofisticada tomou como discurso primeiro, a cultura. É nesse sentido que "comunicação é o conceito que hoje absorve e substitui os conceitos de cultura e espaço público" (MORICONI: 2005). Sofisticadamente, diga-se que o mercado – substrato dos circuitos, em que se articulam os valores sociais, além dos literários – deve ser pensado enquanto construção, enquanto *logos* inserido no substrato palimpsestico dos discursos culturais. Se o palimpsesto erige-se no espaço de circulação dos discursos, e esse espaço é, em si, portanto uma construção discursiva, o circuito é também, então, palimpsesto em que subjazem os discursos que o fundam como tal. E é segundo a caracterização desses discursos subjacentes como literários que o circuito pode assim ser denominado. Em suma, para que um texto possa ser literário deve estar inserido no espaço dos circuitos do literário, e para que um circuito seja literário devem estar nele inscritos discursos, ou textos, literários. Apesar de criar-se o velho paradoxo do ovo e da galinha, ao menos, pode-se afirmar, convenientemente aos propósitos deste trabalho, que, mesmo atrelado à idéia de circuito, o literário pode ser um atributo

absolutamente do texto, uma vez que, sofisticadamente, ele se funda em sua enunciação, que se dá forçosamente no espaço dos circuitos.

A Sofística, no viés contemporâneo a que se procurou alinhá-la, permite dizer, como se queria, que o literário não é atributo apenas ou preponderantemente do circuito. Abriu-se caminho para uma concepção epistemológica do literário dentro de um ideário sócio-cultural e histórico-econômico, um literário determinado por movimentos intra e inter circuitos, mas também determinante para a consolidação de regras e valores, inclusive literários e artísticos, estabelecidos socialmente em processos miméticos de identificação e individuação. Um literário que se basta para revelar o homem em si, e portanto, proferir verdades a seu respeito, porque não o vê fora do discurso. Sua parte não-lingüística também se revela e se funda no discurso, assim como toda realidade a sua volta. O real também é discurso, revelado pela profusão palimpséstica discursiva formadora da realidade.

Por fim, outro êxito deste trabalho foi o de se investigar e utilizar a Sofística enquanto método epistemológico. Hoje, da Sofística pode-se dizer, assumindo-a um tiro pela culatra da Ontologia, que subjugou a Filosofia, como ela o havia feito com tudo que lhe era alheio. A mesma Ontologia que garante à Filosofia a primazia platônico-aristotélica, de que ela goza até hoje, sem dúvida, é a que serve de motivo para o alijamento da Filosofia em relação às Ciências. A Sofística expulsa a Ontologia do campo do conhecimento e com isso a Filosofia é relegada ao terreno da fé, não necessariamente a religiosa, mas, no mínimo a fé numa verdade “por debaixo das farsas lingüísticas”. E, como se sabe, é nele onde vai manter sua soberania durante muitos séculos, até que o homem pare(?) de dar um valor tão ontológico à religião.

Depois do assassinato de Deus, que pode ter começado a arquitetar-se em Montaigne e Cervantes, de forma sutil, para ser executado dramaticamente em Nietzsche, a História do conhecimento, a Ciência, a Sofística e a própria Ontologia, parecem poder ser relacionadas e celebradas entre si novamente, uma vez que a Sofística não nega a Ontologia, mas a limita ao terreno sófístico do logos, inviabilizando seu projeto motivador. Por outro lado, a linguagem ganha condição de matéria prima do mundo que se apresenta e alça consigo à condição de reveladora de verdades a arte e a literatura, linguagens peculiares por realizarem o terceiro ato da ficção iseriana: o auto desnudamento. A ficcionalidade e o mimetismo da linguagem são responsáveis por estabelecer os jogos e movimentos internos e externos entre indivíduos e coletividades, que compõe discursos, circuitos, mercados, cultura, ou seja, ficção e mimesis estão aí colocadas como agentes para a constituição da cultura, não importando se tomam para si matéria prima de circuitos do literário ou não.

Capítulo 4 – Crítica, ficção e arte

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja.

Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *Kama-sutra*.
(BARTHES, 2004: 11)

Julgar é muito perigoso, na moral como na arte, já que se trata de um tiro que sai sempre também pela culatra. Diz, mais do que da obra, da alma do juiz. (BERNARDO, 1993)

4.1. O monstro

4.1.1. *Crítica, arte e verdade*

O conceito de verdade, como vimos, é problemático em diversos aspectos. A relativização decorrente das teorias a respeito do sujeito e as formas que constrói para interpretar e relacionar-se com seu entorno não podem justificar o extremo oposto de se determinar verdades absolutas. A relativização deve admitir-se certos limites e imposições para que a comunicação e o conhecimento humanos possam ser possíveis. De alguma forma a verdade acaba sendo um sinônimo para honestidade intelectual, no sentido de aceitação de seus limites subjetivos, ou seja: assumir os limites do conceito impostos pelo seu *sistema operacional*, a razão²¹. Pois como fica então a atividade crítica diante disso? Seria uma atividade racionalmente possível enquanto pretendesse anunciar verdades?

²¹ O termo sistema operacional é usado comumente referindo-se aos computadores. Não é nova a analogia que se faz deles com o cérebro. Contudo, numa análise ligeira, em termos kantianos, faltaria ao computador a faculdade da imaginação, que nos permite apresentar. O computador é pura representação-efeito, e com isso, não é capaz de juízos senão determinantes. Em última análise, mesmo a síntese imaginativa necessária para a possibilidade da representação-efeito ou a apresentação com que ele nos brinda, que prescindem da faculdade da imaginação, no computador são dadas pelo elemento humano já que opera segundo conceitos da razão humana subjetiva e não por conceitos próprios. Por serem fruto do nosso *sistema operacional*, a razão, os computadores podem ser operacionalmente assemelhados a ele. Falta-lhes um elemento complexificador fundamental: a imaginação.

A questão não é complexa. Para poder afirmar verdades a crítica deve ser honesta²², além de aferível racionalmente. Enquanto crítica de arte, deve garantir a autonomia relativa do objeto e por isso não apenas submetê-lo a juízos determinantes; deve buscar o juízo estético segundo considerações formais e não de finalidade, segundo regras e não conceitos. Os conceitos utilizados pela crítica, enquanto representações-efeito, somente servem de base para os juízos da forma desinteressada, e não para a criação de conceitos determinados da arte. Ainda que, a partir dos juízos reflexivos, frutos da crítica, se possam inferir regras gerais para a razão, para a arte e para a própria crítica. A crítica será tanto mais verdadeira quanto assumir os seus limites enquanto mecanismo da razão; e a subjetividade do seu objeto e das suas possibilidades de concepção.

Por isso, e por todo seu percurso teórico, esta crítica quer-se um juízo reflexivo estético fundado nas regras internas do seu objeto (múltiplo e fraturado; autônomo e engendrado²³), e dele enquanto objeto de arte inserido na dinâmica dos *circuitos do literário*. Repetindo: fundamentalmente em regras, não em conceitos. E, enquanto juízo de arte, não se pretende, portanto, contar as histórias em análise, pretende-se refletir sobre seus efeitos na subjetividade que se apresenta. Para contar a história, o objeto basta-se. A crítica é refletora de seus sentidos a partir das sensações de satisfação que o objeto de arte provoca, sem conceituá-lo. Discute-o. Amplia-o. Conceituá-lo seria um movimento vetorialmente oposto.

Imagine-se um pervertido cruel, impetuoso e assassino. Capaz de satisfazer seu ego com o abuso de outrem, um abuso letal; e pulverizar as evidências, retomando o curso de sua vida normalmente. Uma subjetividade descrita como impulsiva, intensamente motivada por sentimentos, mas racionalmente poderosa na conquista de seus objetivos. Imagine-se uma outra, oposta. Centrada, relativizadora, racional, uma subjetividade em busca de verdades kantianas²⁴, filosóficas, absolutas ainda que relativas. Entretanto que se mostre capaz de um momento de colapso racional e de perda de parâmetros. Esses são os protagonistas do assassinato descrito nas páginas do conto *O Monstro* (SANT'ANNA, 1997: 606-640), parte do livro homônimo de Sérgio Sant'Anna. Atentemos à forma, tanto interessante quanto sugestiva, do conto: uma entrevista jornalística com a segunda personagem, única testemunha e réu confesso, um professor de filosofia, auto-proclamado cético, e que justifica a entrevista,

²² Nos termos de uma verdade subjetiva.

²³ Autônomo pela sua concepção livre nos termos de juízos determinantes da razão, mas engendrado pelas imposições dos métodos de subjetivação do indivíduo tanto pela identificação quanto pela diferenciação.

²⁴ Agora permitindo um teor pejorativo ao adjetivo pela referência à preocupação de Kant com o estabelecimento de verdades absolutas alheias à razão. Postura que não lhe permitiu enxergar, por exemplo, a peculiaridade do sublime enquanto produto humano na arte.

logo na primeira resposta, pelo interesse “em chegar a uma verdade pelo menos relativa” (SANT’ANNA, 1997: 607).

A situação que o conto nos coloca cabe perfeitamente para nossa abordagem do conceito de verdade. Uma obra literária, um conto, que se apresenta “como se²⁵” fosse uma entrevista. Paradoxalmente, uma ficção²⁶ que se apresenta na forma de um dos principais instrumentos modernos de contato com os dados da realidade: o Jornalismo. O Jornalismo, assim como a História, tradicionalmente estabelece um profundo compromisso com a idéia de verdade ligada a uma reprodução fiel de uma cena da realidade. Um movimento de dessubjetivação da apresentação do objeto e mesmo de sua representação. Como vimos, isso é insustentável pela análise dos métodos da razão. Representação, e a reboque a apresentação, são indissociáveis do sujeito transcendental kantiano pela idéia de representação-efeito. A historiografia contemporânea já vem observando esses aspectos; o Jornalismo, pelo que se vê, ainda está muito acorrentado à idéia tradicional de verdade. Assim como procuramos fazer ao estabelecer a verdade ou a regra absoluta para arte, faremos com o Jornalismo. Tanto mais ele será verdadeiro quanto assumir seus limites. Tanto mais será verdadeiro quanto assumir-se incapaz de dessubjetivar, ou em termos correntes do jornalismo, impessoalizar, seu discurso. Forçosamente, constitui um discurso pessoal, enquanto subjetivo. O que ele deve almejar é a imparcialidade, que significa dizer juízos reflexivos – não só estéticos, fundados em sentimentos; mas sobretudo teleológicos, fundados em Leis da natureza. Ou mesmo juízos determinantes, quando fundados em conceitos do entendimento, mas assumindo sua subjetividade pela relação implícita do juízo determinante com uma representação-efeito e com sua apresentação conseqüente, geradora de novas representações-efeito. Essa imparcialidade manifesta-se em dois aspectos: no conhecimento que o juízo exige (seja de conceitos ou de regras) e da fidelidade desse juízo àquele conhecimento. Então o juízo jornalístico, determinante ou reflexivo, será verdadeiro. Resumindo: o discurso jornalístico ganha força quando assume sua parcela de ficcionalidade.

Essa afirmação se desdobra num outro contraste que, por analogia, se faz necessário: e a mentira, como pode ser considerada em relação à ficção?

²⁵ Em Kant, o “como se” cumpre papel fundamental na operação da apresentação. A imaginação opera conforme a regras da razão, mas não determinada por conceitos do entendimento. Daí ser capaz de operar livremente com o entendimento. Foi a semente para a teoria de Vaihinger, de que tratou-se no segundo capítulo. Aqui o termo fortalece o sentido de que um conto sempre se apresentará “como se”, conforme seus parâmetros internos, portanto a sua racionalidade.

²⁶ Como se constatou, o termo ficção é complexo justamente por flertar com os conceitos de verdade e realidade e com seus contrapontos.

4.1.2. Ficção e mentira

Nossa mente opera por associações, e isso se explica, em termos kantianos, no “como se” da imaginação. Se, corriqueiramente, somos levados a acreditar na relação direta entre realidade e verdade, nos é confortável a relação direta entre mentira e ficção. Já vimos como a primeira relação é problemática, e por fim pudemos concluir que a realidade permite verdades relativas, subjetivas. Não objetivas e absolutas. O que mostra a peculiaridade da declaração do filósofo Antenor, personagem do conto, que se declarava em busca de uma verdade relativa. A declaração permite que ele encontre para si a verdade que busca mais por sua presença nele enquanto intérprete, do que na compreensão e análise de seu objeto, a realidade. Enquanto filósofo e cético, pode-se supor que ele saiba que toda a verdade é relativa mas que o Jornalismo busca verdades absolutas, apesar do posicionamento diverso da Revista *Flagrante*, que o entrevista. Um trecho do texto introdutório à entrevista nos comprova o posicionamento da revista para a entrevista:

contribuir para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como esse, para os quais não pode ser encontrada nenhuma explicação de origem econômica e social (SANT’ANNA, 1997: 607).

O Jornalismo, em geral, é mentiroso ao vender algo a que não tem acesso: a realidade objetiva. Respostas que a sociedade parece pedir mas que não podem ser dadas. A revista retratada no conto não quer explicações determinantes que não possam ser encontradas, quer reflexão. Por isso, apesar de criticar o sensacionalismo da mídia, o filósofo se deixa entrevistar, anunciando ainda, aquela como uma entrevista definitiva. Que lhe interessa justamente para revisitar o caso racionalmente. A ficção nos apresenta uma possibilidade verdadeira de Jornalismo. A declaração é belíssima segundo os termos que colocamos até aqui. Sigamos para abordagem da mentira:

Há quem crie outras abordagens para a mentira, relevando-a justamente em seu contraste com a verdade objetiva.

a mentira, em sua origem, é mais produtiva que a verdade, pois sustenta a própria dinâmica do pensar (em alemão, *meinen*), que *veritas*, ao se consolidar, bloqueia. A estética da mentira, por sua vez, descreve a trama verossímil, a estetização e o seu desmascaramento (NUÑEZ, 2005: 34)

Essa estética da mentira só é possível se não considerarmos a questão dos fins. Apesar de assumirmos um posicionamento diverso, os dois encaminhamentos parecem buscar o mesmo efeito: a relativização, e revitalização, da estética diante do conceito tradicional de verdade. Apenas buscou-se outra saída: reconceituar a idéia de verdade para poder considerar o aspecto que nos é fundamental na arte: o interesse desinteressado. Se fizermos aqui apologia da verdade, será bem distante do conceito tradicional de *veritas*.

A realidade objetiva só apresenta-se subjetivamente e somente nesses termos pode ser verdadeira. A verdade racional é, como fruto da razão, uma verdade fraturada²⁷. A mentira é sua antítese, ou seja, algo que, deliberadamente – já que mentira ocasional não é mentira, é engano –, se passa por verdade para cumprir os interesses de alguém. A mentira não engendra o paradoxo da verdade pois não tem o compromisso objetivo com a realidade. A ficção, enquanto mecanismo artístico, não deve confundir-se com a mentira, já que não deve respeitar um interesse a fins, senão desinteressados. A mentira, conquanto a ficção seja relacionada ao fingir, a ela pode ser associada. Mas jamais o inverso, já que a arte suporia na ficção um fingimento desinteressado.

O conto é uma ficção, que se apresenta na forma de um pretense instrumento da verdade. Instrumento forte pois se assume enquanto relativo, subjetivo. Em primeira análise, opera-se um choque nos conceitos de verdade, mentira, realidade, ficção e suas correlações. Em última análise, pode-se inclusive caracterizar essa ficção enquanto sublime. Vejamos como podemos confirmá-lo.

4.1.3. Ordem e desordem – a fratura, o recorte e a montagem da verdade

O que Antenor procura fazer no conto é justificar o que fez, ainda que declare o contrário. A negativa da intenção é senão uma prerrogativa para rejeitar causalidades simplificantes como a de que tudo teria sido motivado pelo uso de drogas. Sua pretensão de não se justificar cai por terra definitivamente quando o filósofo deixa aparecer seu apreço pela jovem, mostra seu arrependimento e frustração, que o levam a entregar-se, apesar da execução bem sucedida do plano para sumir com os vestígios do crime. Sua racionalidade cético-

²⁷ Esse termo merecerá considerações mais cuidadas no próximo item deste capítulo. Por enquanto basta a associação direta à idéia de sujeito fraturado pois esse será o fundamento daquele termo.

filosófica o leva a se entregar. Não haveria, diante dos termos da razão, uma possibilidade de explicação que não trouxesse, ainda que velado, um intuito justificante. Explicação implica causalidade já que efetuada pela razão.

Antenor, ainda que não possa ser considerado um narrador clássico, opera no texto uma ordenação de fatos pretensamente ligados a uma realidade. Realidade que, no caso, é puramente ficcional, já que se trata de Literatura e não Jornalismo. Ainda que aquela se apresente na forma desse. Essa ordenação redundante, em vários momentos, é justificativa. Sigam-se dois exemplos do que estamos tratando:

FLAGRANTE: Sem intenção de ironizá-lo, onde o senhor reconheceria, nos atos que acaba de descrever, a dimensão espiritual que se deveria procurar na relação de vocês?

ANTENOR: (...) uma tal voracidade, um desejo tão desmesurado que beirava a loucura jamais poderia ser preenchido, só podia conduzir ao aniquilamento, ao vazio, abrindo sempre espaço para uma outra face dessa busca desesperada, que no fundo reconhecíamos. Foi a isso que me referi quando disse “espiritual” (SANT’ANNA, 1997: 625).

ANTENOR: (...) Que apesar de toda agressividade contida no meu ato, houve nele uma mistura de crueldade e amor, o que talvez a sexualidade sempre implique (SANT’ANNA, 1997: 626).

Ao ordenar as suas representações a respeito do evento e apresentá-las ao juízo do leitor, o narrador justifica-se. Quer submeter o fato às regras da razão para serem passíveis de reflexão e entendimento. Ao fazer isso, constrói sua subjetividade, que apesar da capacidade de uma racionalidade admirável, comete um ato inconcebível na razão. Duas reflexões: o sujeito narrativo apresenta-se fraturado, capaz de atos alheios à razão; o ato que se apresenta traz o sentimento do sublime.

Antenor é a única fonte de dados da realidade (imposta pela ficção de Sant’Anna), as outras duas fontes (Marieta e Frederica) estão mortas. Essa fonte busca o estabelecimento da verdade, ainda que relativa, fraturada. A verdade é fraturada justamente por abandonar sua independência do sujeito, por assumir-se além do objeto, por não cumprir seu papel unificante. É fraturada porque subjetiva. E porque subjetiva será ainda mais fraturada em relação à idéia tradicional de verdade.

Se for possível pensar hipoteticamente uma verdade absoluta – irrepresentável, como demonstrou-se – enquanto objeto do sujeito transcendental, ela será multifacetada. Isso explicaria ainda mais as variadas, inclusive antagônicas, possibilidades de representações-efeito dela oriundas. A linguagem seria capaz apenas de apresentar uma dimensão das múltiplas contidas nesse objeto, ou em qualquer outro.

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). (BARTHES, 2004: 22)

Portanto toda apresentação – a Literatura inclusive – provavelmente, é fruto de um, melhor dito, de vários recortes. Montados pelo sujeito da apresentação. O sujeito, na arte ou fora dela, pode montar a sua verdade de acordo com os efeitos das representações operadas na sua razão. Mais uma vez a tese da verdade fraturada ganha corpo. Ainda que haja uma verdade absoluta, jamais será apreensível ou apresentável pelos mecanismos da razão. Nas operações da razão subjetiva a verdade não pode senão apresentar-se como fraturada, recortada e remontada.

A sensação do sublime originada de *O Monstro* vem dos paradoxos a que ela nos expõe. O conto parte de uma cena grotesca (lembramos que para Kant o sublime é grotesco) que não pode, a princípio, ser concebida. Um assassinato incompreensível racionalmente é o início para uma desordem lógica maior: o texto é formado por elementos de contraste postos no mesmo plano, e enquanto desinteresse que a arte supõe, desierarquizadamente confrontados: Jornalismo e Literatura; verdade, mentira; realidade, ficção; sujeito e objeto.

Ao exorbitar, a imaginação perde o apoio do entendimento e necessita recorrer à razão. É assim que Kant, em suma, explica a especificidade do sublime. Ora como a razão não se contenta, à diferença do entendimento, com a experiência possível, e então se torna o reino das Idéias – daquilo que o homem procura compreender sem poder bem explicar – ela termina por oferecer à imaginação exorbitante a mais fantástica das idéias: o supra-sensível. Sendo o sublime por definição incomparável, não poderia adquirir um sentido por cotejo com algo da natureza. (LIMA, 2005: 123)

O supra-sensível da Literatura são as fraturas do sujeito-autor, de onde podem surgir paradoxais ordens sublimes, sem par na natureza. Os elementos textuais do conto de Sant'Anna apresentam-se confusos e indefinidos, operando o choque de conceitos e regras do horizonte de expectativas do entendimento do leitor. O texto põe-nos, leitores, a questionar seus/nossos conceitos, a refletir a partir dos sentimentos que ele, texto, suscita, a criar juízos estéticos a respeito de seus efeitos. Vai além: se questiona, questiona a subjetividade que apresenta (o narrador), questiona a subjetividade que o cria (o autor) e com isso faz questionar-se a subjetividade que o interpreta (o leitor). Propõe reflexões a partir da apresentação/investigação das suas próprias fraturas e das fraturas das subjetividades que com

ele se relacionam: autor, narrador e leitor. O texto cria sensações conceitualmente, pelos parâmetros da natureza, irrepresentáveis, portanto sublimes.

4.1.4. *Considerações finais - Intencionalidade monstruosa*

Não convém querer demonstrar, ou mesmo supor, intenções do autor presentes no texto. Fazê-lo, como já se repetiu aqui, seria acabar com as possibilidades de juízo estético, de intuir sensitivamente²⁸ o texto segundo suas regras internas. A interpretação deve ser livre das intenções do autor, pois funda-se no efeito subjetivo e não na objetividade do texto, e muito menos, em conceitos do objeto do qual o próprio texto é efeito. Então, não se questione a intenção da subjetividade subjacente ao texto. Questione-se a intenção da subjetividade que o texto apresenta. Ou seja, questione-se a subjetividade não para além das fronteiras do objeto, e de sua verdade estética, mas para dentro de suas fraturas internas. Parece que, desse modo, poder-se-á construir algo inimaginavelmente objetivo, já que consciente de toda sua subjetividade. Uma crítica da verdade do objeto, segundo os critérios subjetivos que se procurou estabelecer.

Questione-se pois, a figura do sujeito-narrador. Começemos por considerar Antenor um narrador apresentado de uma maneira fora do horizonte de expectativas da Literatura. Só poder-se-á percebê-lo por meio de juízos estéticos. Se o conto, numa análise bastante primária, apresenta-se num diálogo, poder-se-ia supor duas subjetividades concebíveis. Realmente, mas então por que Antenor nos parece muito mais narrador que Flagrante? Por aquele mesmo trecho que já analisamos e que vale a pena reproduzir para poupar o esforço de voltar páginas:

contribuir para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como esse, para os quais não pode ser encontrada nenhuma explicação de origem econômica e social (SANT'ANNA, 1997: 607).

Por esse trecho, vemos que a revista é representação de um Jornalismo hipotético, porque relativizador, pelos termos que tratamos. A revista se assume como subjetividade, ganha força e veracidade, e acrescente-se agora, permite uma condução intelectualmente

²⁸ Já que o juízo estético funda-se numa sensação.

honestidade da narratividade do sujeito Antenor. Em termos grosseiros: é Antenor quem conta a história do assassinato, mesmo que admitamos que haja nessa condução um teor de *interesse desinteressado*. Seria difícil supor o contrário sem fundamentar-se em intenções do autor. E em verdade, só podemos admitir essa característica num Jornalismo que não se comprometa com a verdade unificante²⁹. Outra vez estamos impedidos de questionar as intenções do sujeito: junta-se à inquestionabilidade da intenção do autor, a da intenção de Flagrante.

E o que nos permite questionar a intenção de Antenor? Ao fazê-lo expomos suas fraturas, sem com isso subjugar-lo a um juízo determinante ou teleológico, que forçosamente nos expulsaria, e conosco também o próprio conto, do terreno da estética. Se Sérgio Sant’Anna e Flagrante, em termos kantianos, apresentam em seu discurso um interesse somente desinteressado, sob o discurso de Antenor, nosso narrador, esconde-se uma intenção subjetiva. Seria ela também desinteressada? É o que a construção da personagem nos faz crer. “Professor de filosofia”; porém “cético em relação” a ela. “Se algum interesse podiam ter minhas aulas,(...), era justamente expor a fragilidade do pensamento puro como forma de conhecimento” (Idem, 612-613). Note-se que sua descrição está de acordo com o ideal kantiano de sujeito transcendental. Sua auto-descrição e o fato de a própria análise que se propõe a fazer ser oriunda de um “pensamento puro” – ainda mais porque esse termo já nos soa por demais bizarro – acabam criando uma forte contradição interna em seu próprio discurso. Ele se apresenta como o sujeito transcendental kantiano moderno, em busca, não mais, da verdade, mas de “verdades relativas”. Esse intuito caberia perfeitamente a um sujeito que diante da situação que o conto coloca não estivesse procurando se justificar, justamente o que Antenor, reiteradas vezes declara não querer fazer. Mas Antenor deixa, inconscientemente, escapar as fraturas de sua subjetividade ao justificar-se e portanto demonstrar seu interesse a fins. Ele anuncia sua mudança de postura, que é gradual à medida que ao longo do conto ele vai se justificando cada vez mais, e tentando sempre mostrar a sua coerência racional. Anuncia ao, outra vez, justificar-se:

FLAGRANTE: *O senhor já pensou que pode estar louco?*

ANTENOR: (...) Não, eu não estou louco. Estou certo de que o que se passa em minha mente, em toda mente humana, é natural a ela e passível de ser entendido por todas as mentes. (SANT’ANNA, 1997: 639).

Dizem que o primeiro sintoma do louco é negar a própria loucura. Admitindo toda a ironização que Machado de Assis faz do termo em *O Alienista* (ASSIS: 1961, 51-111). Mas a

²⁹ Termo antitético ao termo verdade fraturada.

questão vai além: pela sua resposta deduz-se que o pensamento não seria passível de compreensão plena, unificante. Nesse momento Antenor demonstra claramente não duvidar de sua razão enquanto instrumento de conhecimento de um objeto *uno*: sua própria mente. Ou seja, ele não admite suas fraturas, ainda que se deva admitir que ele o faça em outros momentos, o que só o enfraquece enquanto *uno* e o reforça enquanto fraturado. Talvez mesmo uma intenção inconsciente o tenha cegado. Pois não há como negar a demonstração de seus interesses relativos a um fim determinado:

Enquanto atravesso aqui o meu calvário, procuro aceitá-lo e vivê-lo ilimitadamente, na expectativa de que me leve à reunião com Frederica, à realização plena do sentimento que experimentei, de relance, ao contemplá-la enquanto ela secava os cabelos, a mais despojada de todas as criaturas.

Se não passar tudo isso de uma miragem projetada pelo desejo, resta-me o consolo de antecipar o vazio da morte sem memória de coisa alguma, como se nada disso, nunca, houvesse acontecido. (SANT'ANNA, 1997: 640)

O desejo, impulso causador do fim que o levou a atitudes irracionais e grotescas, poderia, porque não, conduzir, quem sabe inconscientemente, sua racionalidade na análise que faz do ocorrido. Seu desejo de reunião com Frederica é a fratura fundamental do sujeito Antenor. É o que nos permite, sem abandonar o terreno da estética, duvidar da intencionalidade do sujeito dentro da obra de arte. A volta é grande, mas na segunda parte deste capítulo queremos analisar como esse questionamento das intenções do sujeito-narrador que a Literatura nos permite traz consigo um questionamento do sujeito-autor e do sujeito-leitor que a Literatura, a princípio, nos negou. Para isso deixemos *O monstro* e passemos para *A tragédia brasileira*.

4.2. A tragédia brasileira

4.2.1. *O jogo livre da imaginação autoral em seu expoente absoluto*

Se já começamos a rever o trinômio clássico autor, narrador, leitor que a prosa-narrativa de ficção questiona a partir de *O Monstro*, *A tragédia brasileira* nos lançará a vãos mais distantes. O primeiro texto nos apresentava uma situação paradoxal que mostrava

aspectos sublimes, mas bastante sutis porque ainda ligados a uma forma totalmente palatável, e até saborosa para nossa racionalização: a entrevista. O sentimento sublime vinha da formulação da proposta estética do texto: sua abordagem de temáticas carregadas moral e eticamente; e seu questionamento a respeito dos conceitos de verdade, realidade, mentira e ficção. *A tragédia brasileira* causa um sentimento muito mais forte no leitor: parece querer pôr em xeque absoluto todos os seus próprios fundamentos enquanto fenômeno artístico-literário, conceituais ou legislativos. A desconformidade plena: um sublime absoluto.

Kant já definira o sublime como algo absolutamente grande (KANT, 2005: 93). Ou seja, algo que não pode ser maior, o que talvez negue a consideração de possibilidades de intensidade para o sentimento oriundo do sublime. Parece, a princípio, que, nos termos da Literatura, a intensidade dar-se-á considerando-se a amplitude e força do choque que a obra operará em seu intérprete. Pois no romance-teatro de que trataremos o choque é profundo. A começar por essa auto-classificação, constituinte da capa do livro. Proclamar-se um romance-teatro deixa em suspenso o seu leitor. Questiona seu horizonte de expectativas. Como ajuizar a obra, como entendê-la? Como um romance ou como um texto de teatro? Como lidar com as possibilidades desse hibridismo? Antes mesmo do sumário do livro, o autor procura indicar caminhos, mas sem atenuar a força do choque operado.

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado (SANT'ANNA, 2005: 5).

A explicação acaba sendo um tiro que sai pela culatra. Complexifica ainda mais os termos para concepção do objeto literário porque assume as subjetividades da relação entre autor e leitor. Sant'Anna, ao criar, literária e artisticamente desordena tudo que penetra seu texto. Tempo e espaço não são lineares; autor e leitor estão assumidamente inseridos na perspectiva criadora da obra, personagens se misturam, se confundem, aparecem, somem ao prazer da (ir)racionalidade criadora; o formato do texto é indefinível, é Literatura numa forma híbrida que contempla prosa ficcional, teatro, ensaio, crítica – e explora, concomitantemente, cada uma dessas possibilidades. A cena de que parte o texto é mítica e irreal, formada por elementos organizados numa ordem irracional. É absolutamente um texto sublime. Que expõe uma obra fraturada, apresentada por um sujeito que se assume fraturado e aprisionado na obra. Uma obra que cria no leitor a identidade com o autor, uma identidade não pela semelhança com o objeto, mas pela semelhança com a forma como o objeto é apresentado. A identidade

pela singularidade da fratura que o compõe. Sant’Anna opera diferentes fusões: autor e leitor; autor e obra; fusões e cortes espaciotemporais; fusões e esfacelamentos de subjetividades e conceitos determinados. Esses movimentos de contração e expansão, às vezes simultâneos, são operados por elementos textuais tanto objetivos quanto complexos e subjetivos.

O texto, em seu sentido tradicional, começa com a descrição da cena de abertura. Essa cena, como é descrita, reforça o hibridismo formal a que nos referíamos e é, ao mesmo tempo, uma descrição teatral, um ensaio sobre criação artística e uma narrativa auto-reflexiva do fazer poético. O próprio autor assume esse poético como algo abrangente, uma espécie de sinônimo de artístico, e se identifica com a idéia de criador, quando constrói esse poeta como uma possibilidade de imagem de si. A imagem se amplia com a possibilidade de lermos a personagem Roberto também como *alter-ego* do poeta e, conseqüentemente, do autor. Ao criar-se a cena, misturam-se sensações, exploram-se sentidos da interferência entre os gêneros: o som que se remete à palavra, à imagem, ao cheiro... num desvendar de sentidos só cabível nessa surpreendente forma. Já na abertura, insinua-se uma auto-escrita que acompanhará todo o texto, transformando-o num esforço primordialmente metaliterário. A literatura refletindo e explorando seu próprio fazer(-se).

Para isso, Sant’Anna busca elementos que relacionam a criação que principia a descrever-se e a criação na natureza. A criação convencionalmente divina, que se nos coloca pelos elementos bíblicos e naturais presentes na cena.

Clareia então tênue, quase imperceptivelmente, como um primeiro rastro luminoso na mais densa treva, Caos que antecede o Verbo. Essa luz, ainda tão esmaecida, nos dá a impressão de que gera a si mesma, como um fogo-fátuo (SANT’ANNA, 2005: 9).

Estão presentes aqui elementos-chave para toda a leitura do texto: a idéia de luz, ligada à criação; a idéia da força criadora (e divina) da palavra; e a idéia de realização artística como morte. A esses elementos somam-se, em seguida, outros também importantes para o texto: a consolidação do espaço em que o texto se assume, “o de um palco imaginário, elástico, com seus múltiplos círculos, labirintos, a nos remeter além – às vezes com a velocidade do sonho – , para outros espaços, aberturas... (idem, 10)”; e o debate sobre a relação entre o autor e sua obra, aqui determinados pela relação entre o Poeta e sua Musa. Ambos com sua luminosidade própria a clarear a cena que se desvela. Jacira é subjetivação do objeto poema, da obra, que “mais do que uma inacreditável beleza irradiará luminosidade (idem, 11)”. O Poeta, caracterizado por um “pequeno ponto luminoso, de brilho crescente mas quase opaco, num tom entre o branco néon e o azul de uma chama de acetileno (idem, ibidem)”, o Poeta será

“aquele que em primeiro lugar decifra, mergulha, (n)aquilo que ainda se encontra invisível para seus semelhantes (id., *ibid.*)”. Portanto, a cena de abertura é uma sorte de relançar de dados da objetividade de que a obra é feito. E ela se assume definitivamente o que, em essência, toda obra literária é: um estímulo verbal do autor para uma recriação dos elementos da obra no espaço do imaginário do leitor. O que impõe, através da obra, uma ligação determinante entre eles. Assim, a apresentação (da obra) assume o papel daquilo que, de alguma forma, representa (o autor), e somente nesses termos podemos atingir o autor pela crítica da obra, mas sem perder o horizonte do desinteresse. Autor e obra se confundem cada vez mais conforme a consolidação da obra.

Há outra questão que o texto levanta objetivamente, mas não responde senão por enigmáticas formulações como a que indica a Cena 6, a carta suicida de Roberto, personagem identificado a princípio com aquela imagem primeira do Poeta, e conseqüentemente com a própria imagem do autor.

Se não posso afirmar, orgulhosamente, que fui eu quem os dispôs ali, no cenário, é porque toda obra no Universo já se acha antecipadamente inscrita. Mas cabe ao artista sintonizá-la e cumpri-la. E, sendo eu o Artista, esta terá sido a minha obra magna, a que só falta uma pincelada de acabamento. (*idem*, 76)

O que falta é o que ele consuma logo depois: seu suicídio. Roberto, enquanto personagem, está, também, antecipadamente inscrito na obra literária. Ao destacar seu papel de artista – criador – fortalece essa contra-leitura de que a própria obra cria o poeta. E ao suicidar-se, torna possível, pela morte, realizar-se, autor-obra-de-arte. De quebra, ainda sugere a revitalização daquela discussão sobre imanentismo na arte. Aqui o imanentismo da obra não está em sua recepção, como se refutou, mas na sua criação. Seria, em termos absolutos, um cerceamento da liberdade criativa da imaginação porque a ligaria ao supra-sensível. Mas é justamente isso que Sant’Anna faz: coloca no mesmo plano, e misticamente ligados, o Poeta e Deus. E a reflexividade que a cena nos apresenta é fortalecedora dessa ligação, já que Roberto, que se associa à imagem do autor, é também personagem, e seu supra-sensível referente, enquanto subjetividade da obra literária, é o próprio autor, ou ainda si próprio, pela associação que o texto sugere. Tantos reflexos acabam por confundir os sentidos. Perde-se a referência absoluta de criador e criatura, floresce o sentimento do sublime. A questão já é diretamente evocada na abertura:

E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá a luz o Poeta à sua obra, sua Musa, Jacira (o poema), ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno nítido para o Poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder imediatamente o Verbo? (idem, 12)

Pois, então, que relações se estabelecem entre criador e criatura? O texto cria o autor ou é criado por ele? Voltaremos no próximo item ao aprofundamento desses desdobramentos. Por enquanto nos resta a observação da consolidação que o próprio texto dá a sua proposta artística: “Não existe meio-termo em Arte: ou se parte decididamente para a experimentação, ou se produz para o público, que não passa de uma cambada de imbecis (idem, 101)”. O radicalismo cabe na proposta do texto e desvaloriza o belo kantiano enquanto artístico. A arte, segundo ele – texto, autor, personagem –, deve ser sublime, desestruturante, ou será apenas entretenimento. O objeto cumpre plenamente sua proposta motivadora. Sua arte é sublime.

4.2.2. Realização (apresentação): a morte do objeto

A própria morbidez já traz em si uma carga sublimatória. Ainda que entendamos o processo de encerramento físico da vida, morrer não é algo tão simplesmente explicável. A razão humana tem sérias dificuldades para admitir-se finita, tanto é que a esmagadora maioria das religiões busca explicações que acabam em algum tipo de argumento que justifica a imortalidade da consciência, seja pela figura ainda de uma unidade subjetiva, como a alma, ou da idéia de uma busca por uma pretensa consciência universal, de todo modo unificante. Não queremos aqui enveredar pelo terreno do supra-sensível, deixemo-lo para as religiões. O comentário apenas sustenta a idéia de que imaginar-se finito é muito doloroso para a consciência, mais do que isso: é inconcebível. A idéia de morte nos é, em si, sublime. Não conseguimos imaginar o não pensar pelo pensar, sobretudo porque, como vimos, já em Kant, a razão opera intuitivamente. Inicialmente, independente da vontade do sujeito. Talvez por isso as práticas meditativas orientais procurem o “parar de pensar” – a meditação – como forma de atingir consciências mais elevadas. Numa coisa essas práticas não podem ser contestadas: a operação da razão nos impede de compreender o que está além do nosso limitado entendimento. Além de nossas fronteiras.

Portanto, a menos que façamos o esforço sobre-humano de parar de pensar – e meditar é um duro exercício intelectual –, e esse não é um exercício tão cultuado pela sociedade científico-racionalista ocidental, tal tarefa nos será inconcebível. Sobretudo como um gesto definitivo, que acredito só os Budas ou grandes monges serem capazes de atingir pela meditação.

A *tragédia brasileira* vai procurar novas abordagens para a morte, com o objetivo de revitalizá-la. Encerrar a obra-de-arte, apresentá-la em sua forma definitiva, é matá-la enquanto processo criativo. A apresentação é, na arte, a morte da criação do objeto. Realizar, portanto, a escritura do livro é matá-lo enquanto possibilidade, é o encerramento do jogo-livre entre imaginação e entendimento (do autor), para o novo jogo que se fará na sua interpretação, mas esse já bem distante da obra, fruto da subjetividade do autor. É deixar suspenso o que dessa obra não se fala e assumi-la enquanto representação-efeito, a substituição da objetividade pelo comentário de uma sensação subjetiva.

O texto de que tratamos nos coloca diretamente essa questão da morte, forçando-nos a rever padrões pré-estabelecidos para delinear as possibilidades de interpretação da obra. Esse questionamento ocorre na *Cena 5*, que é uma entrevista³⁰ com o autor-diretor do espetáculo narrado pelo texto, e do romance-teatro que o texto, em si, é. Além disso, é o autor-diretor da proposta artística que a obra nos apresenta: uma peça que se encena dentro da cabeça do leitor enquanto lê o livro. Portanto o autor entrevista-se e o faz de forma inusitada, mistura diferentes *alter-egos* de sua subjetividade: dá fala a um professor “duplo de Roberto” que é também associado ao Poeta, o próprio autor. O professor, depois, transforma-se no autor-diretor. A cena passa-se numa “sala de aula vagamente irreal”, descrição que já traz um choque de conceitos e, ao mesmo tempo, se coloca justamente em seu lugar efetivo. Um lugar fronteiro, real mas com pitadas de irrealidade. Como o próprio livro, real enquanto objeto físico, ficcional enquanto fruto da imaginação subjetiva. Um objeto que pode ser caracterizado como vagamente irreal. A primeira relação com a morte surge de uma observação das alunas que o entrevistam, são ao todo três.

... porque é o tempo uma sucessão ininterrupta, nunca se conseguiu agarrar um instante sequer, a não ser em fotografias ou livros ou quadros. Daí, além de toda a vaidade humana, a necessidade da Arte, que aliás é também uma ilusão inócua diante da morte, a única realidade. (SANT’ANNA, 2005: 69)

³⁰ Outra vez Sérgio Sant’Anna se utiliza de uma entrevista, agora não jornalística, como recurso narrativo. Essa entrevista não tem as mesmas características daquela que analisamos no capítulo anterior. Aqui, como todos os outros elementos do livro, a entrevista não respeita regras racionais.

A morte é a única certeza objetiva da vida do sujeito. A arte contra a certeza da morte nada pode fazer, a não ser o valioso ato de “agarrar um instante”. Suspê-lo da ação do tempo, aprisioná-lo, matá-lo. A arte aprisiona o instante. Mata-o enquanto processo contínuo no tempo e com isso o imortaliza. A relação entre autor e obra passa, em certo aspecto, a ganhar tons conflituosos. Sobretudo quando o assassinato da obra surge como forma de libertação do domínio que impõe ao autor. Uma libertação que encerrará um suicídio do autor. O argumento do texto dispensa comentários:

Professor (pensativo): – Como a Poesia, então, cujas ondas perdidas no espaço já preexistem ao Poeta, cuja função não é mais do que sintonizá-las. Como um solitário astrônomo em seu observatório, que de repente capta a luz de uma nova estrela.

3ª Menina (ainda arrogante): – Não se poderia também dizer de outro modo? Que é a menina-estrela (*ironicamente*), a “musa”, lá em cima, quem subitamente dá a luz ao Poeta e, conseqüentemente, ao seu sonho e ao seu desejo, que se dirigem a ela própria, a menina...

Menina de Óculos: – O Poeta, então, não seria criador, mas criatura. E o seu desejo nunca chega a satisfazer-se, como a Poesia que não pode realizar-se, a não ser, talvez.... (...) com a morte!

(...) ao escrevê-la, o Poeta mata a Poesia, como o ar ou a luz que de repente se extinguem pelo desejo de aprisioná-los. (SANT’ANNA, 2005: 70-71)

Voltamos à relação direta entre autor e obra. Se por um lado a tese de que, ao realizá-la – apresentá-la através da imaginação – o autor mata sua obra, move-se na mesma direção da teoria da representação-efeito como origem da apresentação; por outro lado, a idéia de que a Poesia pairasse num limbo imaginário esperando ser sintonizada pela subjetividade do Poeta é mesmo estranha para quem negou o imanentismo da arte, como reiteradas vezes o fizemos ao longo deste texto. No *item* anterior, contentamo-nos em mostrar que isso era uma tentativa de fortalecer a analogia entre Deus e o Autor, como criadores. Agora vamos além: a apresentação, mesmo aquela que gera sentimentos sublimes, como um quadro sem referenciais figurativos, parte de representações-efeito da realidade sensível, ou mesmo da supra-sensível. Ou seja, a subjetividade criativa parte, inquestionavelmente, de elementos referenciais disponíveis para a razão no uso da faculdade da imaginação. E portanto, de alguma forma, podemos admitir que a Poesia esteja mesmo no reino das palavras esperando para ser escrita pelo Poeta:

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

(...)

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 (...)
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

(Andrade: 1945)

A intertextualidade se confirma com as palavras do Autor-Diretor, ainda na mesma entrevista, reafirmando sua abordagem que nos é agora plausível longe de seu cotejo com a uma proposta estética imanentista. Além de rever a relação criador-criatura, o Autor-Diretor marca novamente seu posicionamento estético contestador:

A junção do micro e macrocosmo. A todos os atos e pensamentos humanos, uma correspondência cósmica. Aliás, não tinha pensado nisso até nesse instante. *Às vezes me parece que as palavras me precedem*³¹. Como um ditado vindo de outras paragens. É algo vivo, compreende?
 Menina de Óculos: – Não é paradoxal dizer isso quando se trata da morte?
 Autor-Diretor: – Que seja um paradoxo.
 3ª Menina (sonhadora, com um ar de cumplicidade): – Como a sensualidade casta... de um ato nunca... consumado. (...) E portanto um permanente... (...) orgasmo. (SANT'ANNA, 2005: 74)

A cena encerra-se com seu “congelamento”, e antecipa outra morte do Autor, na figura da personagem Roberto. As palavras precedem o texto mas são formadas por sua matéria prima: as idéias, por sua vez concebidas a partir do horizonte de expectativas e apenas concretizáveis lingüisticamente. Por isso, ainda que os poemas estejam esperando para serem escritos, só podem sê-lo a partir de conexões operadas pela subjetividade.

Para encerrar nos resta uma última consideração. Apresentar a obra também é matá-la por transformar, ou simplesmente formar, seus dados constituintes, segundo o efeito que eles causam em quem os apresenta. Ou seja, é subjetivar sua objetividade para que se torne uma nova representação-efeito em um novo intérprete. Se o Poema, em si, já estava distante do Poeta, por constituir-se senão de efeitos subjetivos, fica agora muito mais distante. Mas se o

³¹ Grifo meu.

Poeta, ou seu suicídio, é seu próprio Poema, os caminhos novamente se encontram, talvez no horizonte do sublime. Se em *A tragédia brasileira* o sujeito-autor é declaradamente intérprete de si, ou seja, seu próprio objeto, a realização da obra em análise só se dá de forma completa com a morte de seu Autor. Essa é a forma de criar um Autor-obra-de-arte, um criador-criatura, paradoxo deveras explorado pelo texto que potencializa o modo como temos tentado entender a arte: como produto e produtora da subjetividade do autor e como determinada e determinante da cultura.

4.2.3. *O Autor-Diretor através do espelho da obra*

Se a cena da entrevista que analisamos já era um exercício auto-reflexivo da obra – de alguma forma o livro todo é um exercício de auto-reflexão da arte –, a terceira parte do livro se destaca por ser a única que não constitui um ato cênico. *Agruras de um Autor-Diretor* (o nome lhe cai muito bem) é a parte em que essa auto-reflexão será máxima, preparando o terreno para o ato derradeiro. Mais uma vez, o autor assume a representação de si mesmo em sua obra e as dominâncias que ela lhe impõe. O movimento será agora marcado pelos seguintes aspectos que acabam como justificativas para a realização da obra: a relação que o autor estabelece com seu leitor-intérprete a partir do romance-teatro; seu ato criativo ser oriundo de suas fraturas e de suas relações com objeto; e por último uma outra abordagem da verdade. Começemos pelo primeiro aspecto:

O teatro é uma coisa tão passageira que tem de ser tão boa que permaneça para sempre na memória das pessoas. E mesmo assim todos os espectadores acabam por morrer um dia, o que só faz aumentar a angústia do Autor-Diretor, razão pela qual ele decidiu se transformar de simples Diretor em Autor-Diretor. E tenta escrever uma peça que se desdobre indefinidamente na cabeça das pessoas, embora, à medida que essa peça avança, ele tema cada vez mais que ela não seja encenável a não ser em sua própria cabeça (idem, 81).

O autor se revela. Mostra seu interesse desinteressado e a conseqüente desconformidade de seu objeto. Estipula para si um fim inalcançável que talvez seja o único tipo de fim que arte possa contemplar: o fim que traz consigo o choque das regras da razão, como a inexorabilidade do tempo. A morte aqui assume sua denotação convencional de finitude e abandona a idéia paradoxal de imortalidade que nela reside. O que ele quer é que a

peça (a obra) não se encerre na sua razão, mas que construa um percurso de desdobramento indefinido através do leitor. A obra realizada, morta, ressuscita na razão de seu intérprete, ainda que apenas como representação-efeito. O objeto-de-arte “peça”, que então se construía, era apenas uma idéia encenada na mente do autor. Ao ser assassinada, única forma de apresentá-la – apesar de ganhar uma possibilidade de imortalização, no tempo e espaço –, ela abandona a encenação na cabeça do autor (que como ele a concebeu somente nele pode ser encenada), para assumir novas possibilidades de encenação em seu intérprete (que também a encenará de modo único e irrepetível). Morre para o autor para ressuscitar no leitor-espectador-intérprete, trazendo nessa morte também o suicídio e a alforria do autor. “Pois o Autor-Diretor sente na própria carne o que cria e sua válvula de escape é concretizar o trabalho, libertando-se dele (idem, 79)”. Concretizar o trabalho não é senão matá-lo.

Ao assumir nitidamente esses dilemas, paradoxos, agruras, o sujeito por trás da textualidade, que se apresenta metamorfoseado em diferentes personagens e, mais sutilmente, também em todas as subjetividades que a obra traz consigo, é um sujeito que se assume totalmente fraturado. Estabelece-se uma escrita fraturada já pela sua apresentação recortada, pelo seu espírito camaleão de assumir as mais diversas formas. Uma escrita que assume esses elementos classicamente camuflados explicitamente, como no Autor-Diretor, ou mais sutilmente, como no enigmático Maître do restaurante chinês. Esse já seria um sujeito fraturado e motivado a explorar seus recônditos interiores inusitados. Mas o herói que se pusesse a fazê-lo poderia ser certamente confundido com um super-herói, ou minimamente uma subjetividade privilegiada e de alguma forma ainda solar no sentido cartesiano. Para que não restem dúvidas, o Autor-Diretor se descreve como “um neurótico acabado e” que, “na sua idade, não tinha nem mesmo a esperança de curar-se”. Finalmente, lhe restaria apenas “ir sempre em frente, no lodo do pântano, para não submergir imediata e verticalmente, até o fundo” (idem, 82). Sua única saída seria

criar coisas bonitas, pois a beleza – a beleza maldita – me redime. Sou um artista. Minhas obras são doentes e sofridas, mas não posso parar de fazê-las, porque para mim seria a morte. (idem, 83)

Morte no sentido trágico, já que fazê-las pode ser a morte no sentido sublime. O autor abandona o lugar que lhe foi concebido mitologicamente na Torre de Marfim. Penetra na obra e interage com os personagens. Primeiro, ao longo de um extenso monólogo auto declarado, relaciona a imagem primeira da virgem caída no asfalto, com uma outra:

Também a mulher, lindamente estatelada e descomposta sobre o sofá, é uma boneca de carne cujos movimentos são apenas os da respiração. Sua seminudez e os cabelos caindo sobre o rosto de óculos fornecem-lhe um ar de violência consumada, morta. No entanto em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza deste olhar que a devassa e a transforma em *obra* (idem, 88).

O autor desce da obra e literal e literariamente consome o ato sexual com sua própria obra, ou ao consumá-lo, eleva-a a esse estado. O autor macula a obra ao realizá-la, como o Poeta macula a Poesia ao escrevê-la. Consumar o ato sexual é o que permite fruí-lo esteticamente, transformá-lo em obra. Assim como consumir a arte será matá-la, mas também será a única forma de realizá-la obra. A reboque outra questão se instaura: é o olhar que eleva a obra da sua simples condição de objeto? Obviamente, se consideramos que o intérprete da obra a recria de certa forma. A obra como uma intersecção entre autor e intérprete, criada por eles e deles criadora. Um espelho que sobrepõe as subjetividades nele refletidas. Se for possível que ao encerrá-la o autor liberte-se de sua tirania, talvez o intérprete jamais possa libertar-se da reflexividade da obra. Se o sujeito é um ser em contínuo processo, pode ser que uma obra fique determinando um sujeito indefinidamente até que ele se encerre, morra. O sujeito só poderia ser apreensível completamente quando encerrado seu processo contínuo, ou seja, com sua morte. Mas ainda assim, já discutimos como nossa razão não pode cumprir o objetivo de uma apresentação unificante do sujeito. Toda representação-efeito que se tenha do sujeito, ainda que encerrado em seu processo (morto portanto), deve considerar suas fronteiras e fraturas. O sujeito assassinado na obra de arte que se apresenta a domina, até que ele se liberte, realize-a, mas sem antes deixar nela marcas indeléveis.

Nessa reconstrução das relações internas da obra, o Autor-Diretor reinscreve a peça, na obra e na cabeça de quem a interprete, conforme especula e analisa a respeito de seus personagens/atores. Reafirma, com isso, a Literatura enquanto espaço de reconstrução da realidade, não fundada naquela verdade casta e absoluta à qual nos opusemos, mas sim naquela verdade fraturada, agora também vista como maculada pelo sujeito. Uma verdade capaz de ser muito mais objetiva na arte do que em relação à própria realidade.

4.2.4. *O sagrado e o profano: breves considerações sobre o epílogo*

Não é este, como já foi dito, um tratado da Religião nem mesmo da Teologia. É um tratado da Arte, a partir da Literatura, e por isso não se quis abordar diretamente as esferas divinas. Manter-se-á a postura, permitindo-se um breve comentário do qual o Epílogo do livro não nos deixa escapar. Ele não só reafirma aquela relação entre o Poeta e Deus enquanto criadores, mas lança-se decisivamente no terreno da religião. E como esse último movimento se insere na obra? Sobretudo quando não podemos supor nela exatamente uma linearidade qualquer: espaciotemporal, lógico-racional, causal, das personagens, do narrador, do autor. Se a obra já havia declarado seu aspecto universalizante, ou pelo menos o desejo do autor em relação a ele, o Epílogo será o momento de excelência desse aspecto. Porém, ao contrário dos religiosos, em geral, o autor não submete a obra a padronizações e banalizações, que poderiam reduzi-la a um objeto de juízos determinantes ou teleológicos.

Surgindo de trás do espaço cênico, como um supra-sensível a regular o que no sensível da obra, até então, ocorrera, o autor assume dois pólos: um nas religiões orientais em que

Buda não se refreia sexualmente como algum místico cristão; apenas não mais deseja. E no entanto Buda fertiliza e é fertilizado por todo o universo, numa sensualidade espiritual (SANT'ANNA, 2005: 143)

e logo depois “Buda não é Deus, mas o próprio homem tornando-se Deus (idem, 145)”; e o outro pólo no cristianismo ocidental, apresentando pejorativamente seus seguidores “como um bando de saltimbancos preparando-se para interpretar o Drama da Paixão”, a referência com o teatro, e com a ficção em associação, é clara, e a crítica continua, em oposição à construção do campo-semântico budista, “Os discípulos de Cristo o acompanharão (...) porque Jesus incute neles a certeza de que haverá essa eternidade e a paz, em Deus” (idem, 144).

No choque que opera entre as religiões, o texto sugere que os campos semânticos nele opostos são, na verdade, superpostos e apenas engendram interpretações diferentes nas culturas com que se relacionam. A julgar a importância do intérprete para a obra, é interessante pensar que essas culturas mesmas foram as criadoras das imagens supra-sensíveis que buscaram. O texto ironiza a moral cristã mas redime, de alguma forma, seu intuito de “religamento” com o divino. Apenas expõe essa moral às incoerências de seu discurso. Por exemplo, quando

Cristo se espanta com o fato de que Pedro, na pessoa de seu sucessor, já não se vista com os trajes modestos de um pescador, mas com um manto de ouro e púrpura (...) e que em seus olhos não brilha mais a antiga fagulha de fé. (idem, 147-8)

De fato, esse Epílogo seria de péssima degustação a qualquer cristão um pouco mais fiel. Buda e Cristo são polarizados em seus pensamentos, em suas propostas de “religamento” com o divino. Enquanto Cristo é o terreno das dicotomias, sobretudo aquela entre Deus e o Demônio,

Buda (...) é, simultaneamente, Deus e o Demônio. Não lutando contra ou a favor de um ou de outro, Buda permite que os dois opostos dentro de si estejam conciliados e não em conflito. (idem, 150)

Assim acabamos por associar, através de um juízo reflexivo, a busca cristã com uma busca da verdade absoluta, e a busca budista com uma busca pela compreensão das fraturas da verdade.

Sentirá o gordo Mestre, diante de tal espetáculo, o desespero e a revolta contra o Poder Supremo. Até que, por exaustão, conheça que não há Poder Supremo a dirigir o Grande Espetáculo e que Deus – ele próprio, Buda – é apenas o fluir assim, eterno, daquilo que é comparado a um rio (idem, 152).

Aqui estamos no campo do jogo duplo entre o divino e a criação, inclusive porque todo movimento do texto de *A tragédia brasileira*, assim como o caminho teórico realizado até aqui, supõe que o esforço na sua subjetivação, ou desobjetivação, foi também um esforço para sua dessubjetivação. Assumir sua identidade fraturada é negar sua unidade subjetiva. Por isso “não há Poder Supremo a dirigir o Grande Espetáculo”, senão a fazê-lo fluir. “Não bastaria pois dizer-se que o pensamento kantiano desobjetiva o conhecimento, pois não menos o dessubjetiva (LIMA, 2005: 116).”

A uma apresentação alquebrada, como a obra se pretende, cabe terminar então com a melancólica imagem de que “Expirará então Cristo na Cruz, como um crepúsculo no espaço cênico (SANT’ANNA, 2005: 155)”. Resta suspensa a idéia de que

Depois desse fim, porém, sobreviverão a cada noite uma nova representação e um novo princípio. (...) como um rastro luminoso na mais densa treva, o Caos que antecede ao Verbo...(idem, ibidem)

A obra assume sua reflexividade infinita ao remeter-se à idéia de recriação da obra a cada leitura, e, no mesmo movimento, ao refletir-se, encerrando-se com as palavras que a principiam. O espetáculo se encenará a cada vez que for lido, na cabeça do leitor, sob a direção próxima e distanciada do Autor-Diretor. Por último, um espetáculo que nos intriga

com uma maneira, ainda que inusitada, racionalmente aceitável de atingir consciência supra-sensível: a suspensão dos métodos lógicos da razão. Um espetáculo que exige que a suspendamos para que possamos concebê-lo.

4.3. Budapeste

4.3.1. *Ficção como metalinguagem*

O romance *Budapeste*, de Chico Buarque, nos permitirá analisar os movimentos da ficção que o texto realiza, movimentos estudados com Bentham, Vaihinger, Iser e Costa Lima. Para além disso se fará uma análise de como esses movimentos inserem-se nas dinâmicas dos *circuitos do literário*.

A situação que o texto apresenta ao leitor já força uma revisão de conceitos a respeito da tarefa de escrever. O narrador é um escritor, o que, sob o ponto de vista da recepção da obra, acaba deixando a ligação entre narrador e leitor mais forte e aumentando a força catártica da obra. O narrador tenta se passar por autor, e o leitor se deixa levar pela farsa, mesmo que ainda deixe preservada uma certa dúvida a respeito do sujeito que enuncia o discurso.

O narrador, José Costa, apresenta ao leitor um quadro, no mínimo, peculiar do *circuito* literário do qual faz parte. A literatura é apresentada como um mercado de interesses econômicos que determinam a criação e veiculação de obras escritas por *ghost writers* e assinadas por quem possa pagar pelo serviço. Esse quadro desencadeia importantes movimentos no enredo, até que o próprio narrador José Costa se vê como um autor “de fachada” cujo *ghost writer* equivalente é ninguém menos que... o próprio autor se inserindo na realidade interna de sua ficção, tornando-se personagem de si mesmo e justificando sua relação com seu narrador, José Costa. Ao fim do livro, Chico Buarque cria um artifício ficcional para que seu narrador o perceba e com isso perca sua identidade como autor, passando a perceber-se como personagem de seu *ghost writer*. Assim, Costa passa a poder questionar suas próprias referências para a sua realidade. A ficção realiza seu terceiro ato e, no mesmo movimento, coloca-se tal qual a realidade que lhe é externa e a que, teoricamente, não

possui acesso consciente, a não ser quando se *desnuda* sua ficcionalidade, como são os casos de *Budapeste* e *A tragédia brasileira*.

Ao voltar de um congresso de *ghost writers* em Istambul, José Costa acaba pernoitando, por conta de um pouso imprevisto de seu avião, em um hotel no aeroporto de Budapeste, cidade sobre a qual tinha apenas vagas referências. O narrador e protagonista do livro passa a noite acordado diante da televisão, estabelecendo seus primeiros contatos com o idioma húngaro. Apesar dos grandes progressos durante a madrugada – como por exemplo perceber as palavras e sua frequência na fala, ao embarcar no avião, já não se lembra sequer de um som da peculiar fala húngara.

A rotina de José Costa o desgasta; seu sócio o explora e suas relações familiares estão enfraquecidas. A literatura não o estimula mais. Contudo a breve experiência com o idioma húngaro lhe acende um novo interesse, uma curiosidade capaz de lhe trazer razão à existência e fazê-lo tomar uma atitude rompante. Em termos teóricos, a linguagem, matéria prima da construção do mundo, faz José Costa despertar e renovar sua satisfação pela vida. Depois de finalizar seu último livro sobre as memórias de um alemão radicado no Rio de Janeiro, subitamente José decide comprar duas passagens para a Hungria. Uma, ele reservara para a mulher, desejando profundamente que ela não vá. Ela troca a passagem e vai para Londres. Ele rumo para um mergulho no desconhecido de uma espécie de universo paralelo.

A narrativa não segue linearidade cronológica e é conduzida por digressões cujas analogias semânticas entortam a linha do tempo, aproximando pontos nela originariamente distantes. O primeiro capítulo começa com a descrição de uma cena em que José já está pela segunda vez em Budapeste, o que se sabe apenas com o desenrolar da história, e a caminho de sua aula de húngaro, ou magiar. Ele, então, se declara fluente no idioma, lembrando-se dessa cena de quando começou a estudá-lo que o remete a como foi parar em Budapeste.

4.3.2. O eixo duplo das ficções

O narrador coloca o leitor como seu confidente e convida-o, ainda que indiretamente, a entrar em sua história. Já aqui, ao fim do primeiro capítulo, estão estabelecidos os dois eixos pelos quais se disse que a ficção opera. Por um lado, a quebra da seqüência linear da narrativa apresenta-nos uma *seleção* e *(re)combinação* desses elementos cronologicamente construídos.

Entretanto é o leitor quem restabelece a ordem lógica da narrativa e o faz tomando por modelo seu conjunto de sensações sobre o *real*, que é parte fundamental do *imaginário*. Portanto, essas duas *operações* dos *atos de fingir* promovem a *realização do imaginário* do narrador, ao apresentarem-no numa forma narrativa objetiva. Uma vez que a própria *figura* do narrador é parte do imaginário do autor do livro, ficam estabelecidos diretamente os pontos de contato entre o imaginário do leitor e o do escritor. A narrativa, por mais sobrenatural que possa ser, origina-se no imaginário de quem a cria, que é coalhado por referências do real. Há a seleção e uma posterior combinação de referentes do *real derradeiro*. Essas operações possibilitam o estabelecimento do jogo literário: a ficção pura. Não por faltarem nela referências ao real, mas justamente por sua desobjetivação, por sua declarada falta de compromisso com fatos e parâmetros da *realidade*. Quando alguém a lê, seu próprio autor inclusive, a narrativa atualiza o imaginário de cada leitor do livro, que recria a história em sua cabeça, exatamente como nos faz perceber de forma gritante a construção da narrativa em *A tragédia brasileira*.

O segundo eixo, ao qual se alude no início do parágrafo anterior, se estabelece já pela indicação de que o autor funda a obra literária em seu imaginário, em si uma forma de *irrealização do real*. Entretanto, vale a pena comprovar como esse segundo eixo se movimenta de forma integrada ao primeiro. A verossimilhança, operação interna da narrativa, faz com que se assuma o jogo literário, tal qual se assume a realidade. Cada elemento narrativo capaz de estabelecer relações entre as imagens construídas na obra e as imagens que temos da realidade cria um movimento simultâneo de irrealização do real no leitor. Por exemplo, ao lermos a descrição de um objeto, automaticamente criamos para ele uma imagem possível: o real irrealiza-se para deixar nascer a ficção.

Outra percepção peculiar potencializa, em *Budapeste*, o eixo das irrealizações do real. Trata-se, justamente, da forma pela qual o narrador aborda o leitor, trazendo-lhe uma história que vai se apresentar cada vez mais absurda e estranha. Um convite para o leitor esquecer-se de que o sujeito do enunciado é uma imagem criada pelo autor e que só se justifica em seus parâmetros internos no seu movimento de desenlace. Quando o Sr...., misterioso personagem que lhe rouba a narrativa de vida, ou no mínimo de existência, se não pudermos admitir uma personagem como um “ser” “vivo”, nesse momento a narrativa se reorganiza e com isso propõe uma outra possibilidade de entendimento real dos eventos narrativos experimentados com a leitura. O enredo mantém seu nível de absurdo, e portanto de sublimação, ao criar artifícios para tornar *verdade* inerente à narrativa a relação entre a subjetividade que narra, o narrador, e a que cria, o autor, sob parâmetros equivalentes ao da relação entre essas duas

subjetividades na realidade de enunciação da obra. Em outros termos, a narrativa consegue criar uma situação em que o próprio autor se desmascara e se apresenta, deixando evidente ao narrador uma relação lhe escapava, mas que, entretanto, era parte declarada do jogo literário estabelecido com o leitor. É a potencialização do terceiro ato de fingir, aquele peculiar às ficções literárias: o *auto desnudamento*. Ainda quando o narrador não é simpático ao ponto de aproximar-se do leitor para convidá-lo à leitura, toda obra literária, ao assumir sua ficcionalidade, mesmo que não declaradamente, ratifica, em maior ou menor grau, o auto desnudamento a que se dá.

O romance de Chico Buarque, já em sua introdução, propõe ao leitor que ele se situe no mesmo plano do narrador e analogamente da narrativa, acordo aceito automaticamente pelo leitor ao continuar a leitura, mas, em *Budapeste*, o auto desnudamento se dá de forma ainda mais radical no final da obra, quando o próprio narrador sugere certa percepção do autor, que acaba ficando evidenciada ou fortemente sugerida ao leitor.

4.3.3. A figura do fantasma

Essa importante discussão será retomada com o desenvolvimento da análise do enredo. Antes disso, ressaltam-se ainda alguns aspectos importantes que podem ser abordados nesse primeiro momento. A seleção de alguns elementos narrativos que compõem a imagem dos personagens indica relações construídas para expandir o terreno da obra aos domínios do real. Um *ghost writer* é alguém que escreve em nome de outra pessoa, que assume os méritos e deméritos consequentes da obra. Mas, ao criar um imaginário que, ao contrário daquele alimentado pela ficção literária, se assume como realidade, ao menos para o juízo da ficção, a narrativa põe em xeque a dureza do próprio real. Em outras palavras, o *ghost writer* realiza um imaginário que se opõe à realidade e assalta seu espaço. As obras que determinam esse circuito literário são fruto de uma produção industrializada da literatura, o que força o leitor a analisar a sua percepção a respeito do(s) circuito(s) literário(s) do qual o livro em suas mãos faz parte.

Que simbologia subjaz – para ser palimpsesticamente reconstruída, na imagem de um *best-seller* escrito por um *ghost writer*? O que esses dois elementos lingüísticos importados do idioma global assumem enquanto possibilidade de juízos reflexivos e reformulação do circuito

literário real de que o romance *Budapeste* faz parte? O que garante o movimento final da obra e fortalece todos os questionamentos que ela permite construir a respeito da Literatura e dos processos e movimentos que a formam? O que a permite manter, ao longo do enredo, a suspensão da objetividade das respostas a essas questões? Esse fato também contribui para um certo incômodo do leitor a respeito da leitura, uma certa tendência à desordenação que a arte traz ao formular perguntas de resolução complexa, o impulso da arte não ao *belo*, que também lhe pode ser inerente, mas sobretudo ao *sublime*.

No início, o ostracismo do ofício não incomoda a José Costa, chegando a lhe ser declaradamente favorável, uma vez que a personagem se mostra bastante reservada. As coisas mudam quando, ao voltar de sua segunda incursão por Budapeste, o livro de memórias que escrevera em nome do alemão Kaspar Krabbe se torna um *best-seller* e encanta de maneira invasiva sua mulher, despertando-lhe ciúmes do sentimento que ela nutre pelo estrangeiro através do livro. Através da literatura, José Costa consegue despertar em sua mulher um sentimento de admiração que ela jamais lhe oferecera. Ver outro homem apossar-se legitimamente desse sentimento o enlouquece e o faz voltar a Budapeste uma terceira vez, como se não restassem esperanças no relacionamento com sua mulher.

4.3.4. De caso com a língua

Já anteriormente, na ocasião de sua segunda estada em Budapeste, José Costa havia criado uma relação íntima e intensa com uma mulher húngara chamada Kriska. Conhecem-se por acaso numa livraria e acabam por combinar que ela o iniciaria no idioma do país. Correm os meses em que o tempo passa despercebido pelo envolvimento de Costa com o idioma, sua rotina de redescoberta do mundo, já que um novo código lingüístico supõe novas maneiras de ficcionalizar – ou seja, selecionar e combinar elementos. Para um profissional que exercita a criação através da linguagem verbal, e de forma tanto mais dura quanto o produto dessas criações se estabelece conforme a lógicas da realidade, deparar-se com um novo idioma, cujas sonoridades são incapazes de produzir qualquer tipo de associação, é uma experiência potencialmente expansora de horizontes. Segundo as teorias da ficção estudadas, seria possível afirmar que em cada idioma criam-se diferentes formas de representar e apresentar o real; em última análise, criam-se diferentes realidades, ou universos imaginários paralelos,

pois ainda que, entre si, não se toquem – por serem hipoteticamente paralelos, são traçados levando em conta pontos equivalentes.

A relação de encantamento com a língua desencadeia também a reconstrução de um relacionamento amoroso, o que minimamente propõe que haja relações a serem estabelecidas entre esses dois movimentos. José Costa adapta-se à forma de se relacionar com a cultura e à forma de amar magiares, conforme se adapta à diferença entre seu idioma natal, representante de toda a carga cultural que traz de sua história de vida e que soa a Kriska como digna de ficção, e o idioma que está aprendendo.

A idéia, ou imagem, de idioma – nem o húngaro, nem o português, ou qualquer outro especificamente, mas de todos eles – é uma chave central para a leitura do romance. Quando volta ao Brasil, depois da noite inesperada no hotel húngaro que desencadeia a seqüência narrativa, o acaso chama-lhe a atenção para um anúncio de jornal que divulga um sarau de poesias no Consulado da Hungria em homenagem a Kocsics Ferenc, renomado poeta daquele país. É o suficiente para reacender a centelha que lhe desperta o interesse pelo magiar. Como artifício de convencimento de sua mulher Vanda, José inventa de improviso *Os Tercetos Secretos*, nome de um pretenso livro de poesia do autor. Vanda aceita o convite e embarca na ficção, adornando *Os Tercetos Secretos* com complementos e especificidades. Durante o sarau, Vanda confessa a José que o pequeno filho do casal reproduzia sons húngaros que o pai emitia sonhando desde que voltara de viagem. Por conta de uma noite em claro em húngaro, seu sono se construía por imagens inexplicáveis daquele idioma estranho. Não seria difícil supor que parte de seu imaginário fora (re)formulado em magiar. Ou ainda que as idéias do horizonte de expectativas, tal qual as palavras do reino das palavras de Drummond, estivessem se (re)organizando através de novos parâmetros. E então, desiludido com sua crise criativa, subitamente decide tirar férias e voltar à Hungria.

Sua volta ao país, como já se sabe, se alonga mais que o suposto para uma temporada de férias, motivada não só pelo avanço no novo idioma, mas também pela relação carinhosa com a professora. Seu retorno ao Brasil é motivado por uma lembrança que tem de Vanda, meses depois de partir, ao deitar-se pela primeira vez com Kriska. Essa é a cena inicial, que só então revela sua complexidade e amplia sua importância na narrativa. Aquela quebra da linearidade cronológica possibilita o recontar da história em diferentes níveis de elaboração do contexto. Esse movimento acontece várias vezes. Inaugura e encerra a obra.

No Brasil, acaba de se desiludir completamente ao perceber sua própria obra, dada ao nome de outro, traí-lo, e, rapidamente está na Hungria de novo. Kriska, magoada, custa a

redimi-lo, apesar de dar-lhe abrigo e conseguir-lhe um emprego no Clube de Belas-Letras, mas acaba por ceder quando sua fluência no idioma atinge a perfeição. É nesse contexto que José Costa, agora, definitivamente, Zsoze Kósta, escreve *Os Tercetos Secretos* em nome de Kocsis Ferenc, revelando outra reviravolta interna na seqüência narrativa. Essa um pouco mais profunda, uma vez que não pode ser reconstruída a partir de uma ordem lógica de causalidade. Cronologicamente José Costa conhece *Os Tercetos*, de autoria de Ferenc, antes de tornar-se Zsoze Kósta e escrevê-los como *ghost writer*. A narrativa nos sugere que a interferência entre os dois espaços que a dividem não é linear. Quando sua vida parece assumir novamente a normalidade, uma denúncia anônima o faz ser deportado para o Brasil, justamente após uma briga com Kriska, que o havia feito sair de casa.

Depois da briga, o protagonista hospeda-se casualmente em um hotel onde é esperado por ocasião do encontro de *ghost writers*. Ao entrar no recinto em que ocorre o congresso, Kósta depara-se com a palestra de um misterioso e influente integrante do Clube de Belas-Letras: o Sr..... Ao final da fala do outro que se vangloriava de feitos literários extraordinários, num rompante, Kósta assume a palavra e recita *Os Tercetos Secretos* com entusiasmo para o homem misterioso. Na manhã seguinte, um oficial apresenta-se à porta de seu quarto para intimá-lo sobre seu passaporte, previsão de permanência, visto, o que deixa o narrador sem alternativas.

Chegando ao Brasil após anos, José parece ter apagada a realidade que o português lhe criara. Seu famoso livro assinado por Kaspar Krabbe estava esquecido, e do autor jamais houvera notícia. Seu sócio mudara-se e não o atendia. De sua mulher, resta a dúvida se também sumira ou não o reconheceria ou simplesmente não o quisera fazê-lo quando a narrativa põe Costa na entrada do prédio em que morava diante de um carro descrito tal qual o de Vanda. José sente-se um estrangeiro em seu próprio país, passando a viver isolado do mundo. Suas referências parecem estar tão abaladas pela organização que o idioma húngaro, agora já familiar, lhe impõe que não consegue reestabelecer seus laços com sua cultura natal. Ao perceber sua iminente expulsão do hotel em que, então, mora por um mês, uma ligação o surpreende. O consulado, a pedido de uma editora húngara renomada, lhe pede que volte para a Hungria.

No último retorno, ocorre o evento que potencializa o movimento de irrealização do real a que se havia feito menção inicialmente. Primeiro há o desnudamento da realidade da ficção: ao chegar, o narrador depara-se com sua própria história escrita pelo Sr.... em seu nome. Nesse momento toda a narrativa que o antecede se desnuda, revelando-se e colocando

em xeque a solidez que parecia havê-la construído. A história contada, apesar do jogo literário, se mostra para além do narrador que pretensamente conta sua própria vida, num movimento que lhe permite assumir o mesmo plano do leitor de forma mais sólida. Os efeitos do real cristalizam-se e recombina-se, permitindo o recriar-se ficcional. A ficção se acerca de seus limites internos e explicita seu auto desnudamento. Essa ancoragem no real é que força uma relação direta com a cultura e com os *circuitos* em que a obra se insere. Essa relação é inerente, ainda que a obra não se proponha discutir a exposição de suas próprias fraturas, mas como no romance *Budapeste* a discussão está posta, sua leitura permite o fortalecimento das relações que a obra engendra na cultura em que se forma e da qual é formadora.

A surpresa de Kósta revela o quanto o roubo de sua própria história biográfica lhe é inusitado e inesperado, e a obra termina com Kósta narrando o próprio livro que não escrevera, mas vivera, e do qual, assim como na vida, é narrador e protagonista. O tempo da narrativa, construído por idas e vindas incessantes, se iguala ao tempo linear da leitura e da realidade. É como se terminasse de ler o livro enquanto ele acontece.

4.3.5. Considerações finais – a inversão do ponto de vista

Em seu último capítulo, o livro *Budapeste* questiona acima de tudo a realidade do leitor. Quando o próprio personagem literário passa a afirmar a sua realidade tal qual a do leitor e, ao mesmo tempo, o próprio autor Chico Buarque assume a identidade de um personagem, que não é o narrador, mas o domina, ele joga com a dúvida de que a própria ficção possa ser, para ele, “mais real que o próprio real”:

a exemplo de minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. (BUARQUE, 2003: 169)

É assim que o romance *Budapeste* desnuda ao narrador a presença do autor e com isso fortalece a verdade que corre internamente em sua ficção. A figura cujo nome é mantido em suspensão só tem a identidade revelada pela capa do livro que o leitor tem em mãos. A relação é clara, porque a contracapa traz invertido o nome Húngaro do narrador, como se fosse possível, através da narrativa, de dentro dela observar o real. O livro, como uma barreira divisória permeada por real e imaginário, se no início chama o leitor para o mergulho no

universo literário, ao final o põe a observar o mundo real lá de dentro. Olhando de frente a contracapa, vêem-se letras invertidas como se tivessem sido escritas de fora num anteparo que se observa de dentro. E, de fato, ao ler-se um livro qualquer, se passa a ver o mundo real, inevitavelmente, sob outro enfoque. De fora quem assina o livro é Chico Buarque, de dentro é o Sr...., em nome de Zsose Kósta.

Ao negar, em seus termos ficcionais internos, a realidade de tudo que fora narrado pelo livro, inclusive as cidades do Rio de Janeiro e de Budapeste, com suas tradições e costumes que Kriska julga absurdos, a narrativa afirma a força da ficção enquanto realidade e enquanto verdade. Sobre os costumes húngaros que a personagem contesta, poder-se-ia fazer uma pesquisa que comprovasse sua veracidade, mas em linhas gerais e incontestavelmente, a nossa percepção da realidade se confirma nas descrições do narrador: o real derradeiro a que o leitor tem acesso é incogitável para a lógica da narrativa. Ela deixa claro que “fora da Hungria não há vida” (Idem, 68). O real está posto em dúvida no paradoxo que se estabelece entre seu universo e o ficcional. Não apenas na ficção, como também no contexto da obra, os imaginários que a narrativa constrói de Rio de Janeiro e de Budapeste estão colocados em questão. Se na primeira, uma personagem ficcional, Kriska, contesta a cidade em que o livro real foi escrito e com a qual o autor, sendo ele pessoa representativa na área cultural, tem relação mais que declarada. Na segunda, o próprio leitor é estimulado pela mesma personagem a questionar-se sobre as informações que o livro traz da Hungria, sobretudo porque ela acredita que o livro foi escrito por um estrangeiro.

A conclusão é que o espaço narrativo construído literariamente é um híbrido de informações oriundas da observação do real e do próprio imaginário. A linguagem *plasma*, no sentido de inferir forma, o espaço físico, que atualiza o imaginário. No eixo da irrealização do real, os espaços reais, irrealizados na ficção, criam o ambiente narrativo para depois desnudá-lo lançando sobre ele diversas questões que o colocam em plano duvidoso. No segundo eixo, a ficção plasma o espaço físico imaginário de Budapeste, e do Rio percebido pelo narrador. Realiza-se o imaginário pela percepção do próprio e do real, que por seu lado engendra a atualização do imaginário.

Apesar de não ter sido citada especificamente, uma vez que se pretendeu falar mais dos processos ficcionais do que dos miméticos, a mimesis é fundamental para as analogias feitas entre o real e o fictício. São justamente essas analogias que permitem os recursos lingüísticos, as ampliações de sentido e o jogo das possibilidades interpretativas. Não é à toa que esse elemento ressurgiu agora na conclusão.

Comprova-se a hipótese de que a ficção literária, em tempos que se percebe a realidade através de ficções necessárias, é a potência máxima da ficcionalidade que, admitindo-se fundada no imaginário, acaba por, ao desnudar-se, trazer importantes e inumeráveis relações com a realidade. A mimesis é fundamental aqui porque estabelece o movimento duplo e inverso inerente ao ato ficcional, já que se atualiza no real, formando o imaginário, mas também é capaz de ancorar seu imaginário e realizá-lo tal qual a própria realidade.

Como se demonstrou, o romance *Budapeste* claramente exemplifica essa teia de relações estabelecidas pela ficção literária. Um exemplo de que a arte não só pode falar de verdades, mas pode fazê-lo com mais propriedade e consciência que as demais linguagens.

Conclusão

Respostas para a literatura enquanto arte

Sabe-se que os conceitos discutidos aqui sempre carecerão de desdobramentos analíticos, uma vez que, como se demonstrou, estão em construção e transformação constantes, num movimento simbiótico com a cultura e com a construção do pensamento. Aspectos importantes, ignorados ou sub-valorizados aqui, provavelmente, ainda permitirão leituras perspicazes, quem sabe, imprescindíveis. A omissão desses aspectos, não apresentados aqui, não invalida esta análise nem tampouco parece enfraquecê-la. Abandonou-se Kant em sua análise mais minuciosa sobre a arte porque o filósofo não lhe concedeu a posição importante que ela assume neste pensamento. Objetivou-se outra delimitação de terreno para arte, que não encontra ecos na teoria de Kant, mas por quem os conceitos, apresentados com fundamento em sua filosofia da razão, parecem estar claramente marcados.

O intuito foi formar um arcabouço teórico que permitisse a consideração da arte enquanto ficção que revela sua ficcionalidade e constrói tanto a subjetividade individual, representada pelo seu emissor, quanto a coletiva que consolida os processos inesgotáveis de escritura e reescritura da cultura. Nessa concepção, o objeto literário está determinantemente marcado pelas dinâmicas e valores culturais, inclusive, e sobretudo, para questioná-los e reestabelecê-los. A questão da autonomia é substituída pela questão do desnudamento. Assumir-se enquanto ficcional não faz com que a literatura negue suas raízes formadoras, senão que a faz duvidar de seus próprios paradigmas. Quando Wolfgang Iser (1995) descreve a estetização do mundo, o faz defendendo uma visão que coloca a “estética como valor diretor autônomo” (WELSCH, 1995: 8), o que acaba por levá-lo à mesma armadilha em que Costa Lima (2006) baseia sua pequena discordância com o pensamento de Iser, armadilha que se potencializa pelo viés sofisticado dos circuitos do literário.

O pensamento desenvolvido aqui deixa nítido que os valores para os parâmetros estéticos que Welsch julga autônomos são determinados social e culturalmente através do movimento palimpséstico de seus discursos. A estetização do mundo, como foi pensada nesta dissertação, não é um valor autônomo – o que seria regredir às dicotomias entre o real e a ficção, entre o discursivo e o não-discursivo –, é uma metodologia de raciocínio, uma forma de interpretar o mundo segundo uma reflexão estética, no lugar de pensá-lo por paradigmas injustificáveis pela razão subjetiva. A estetização do mundo é um método de vê-lo,

determinado não por conceitos alheios a ele, mas pelas variantes que influem no sujeito de sua elaboração. Potencializando essa formulação: o mundo só é concebível através de sua estetização. No entanto, o ato de ficção peculiar à literatura de desmascarar a sua ficcionalidade, permite que ela se questione e se reconstrua constantemente, não porque crie espontaneamente sua matéria prima em substituição a uma antiga que abandona, mas porque a fragmenta e recompõe a cada vez que se lhe impõe uma fratura ou uma fronteira. Talvez o mais adequado seja ver essa autonomia como uma capacidade cética de auto questionamento que permite a atualização constante de parâmetros e valores reguladores.

Espera-se que esta teorização também dê conta da validação da crítica da arte pelos critérios do juízo reflexivo estético ligado à *satisfação*³² do belo e sobretudo do sublime. Ou seja, sua reconsideração pelo critério da conformidade, ou desconformidade, não a fins (ao entendimento sensível), mas a formas (apreensíveis pela razão), ao horizonte de expectativas do receptor. O movimento implica: a) reconsiderar o sujeito da criação artística; b) fundamentar a racionalidade teórica para uma leitura (crítica), um juízo estético da arte enquanto face complexa e paradoxal da razão subjetiva, mas universalizável e validável enquanto conforme aos parâmetros da razão; c) estabelecer um fundamento para a conceituação do literário em contraste – não em oposição – à realidade pelos seus atributos de ficcionalidade e discursividade, através das dinâmicas sócio-culturais e, finalmente, d) considerar o literário por seu potencial epistemológico fundamental na constituição da realidade e das dinâmicas sócio-culturais.

Considerando esses objetivos satisfatoriamente cumpridos e o percurso que se nos impôs, pode-se concluir que a arte ganha força ao abandonar a reprodução, ligada à *imitatio*; ao assumir a representação-efeito, reafirmando a própria arte ligada à reconsideração da mimesis proposta por Costa Lima; e ao assumir o papel no engendramento da razão legado à apresentação, e, portanto estabelecer a fundação do objeto de arte no sujeito, já que a apresentação origina-se não no objeto, mas em seu efeito no sujeito. A razão ganha força ao negar a objetividade de seu objeto e admiti-lo enquanto processo mimético. Por isso, objeto fundamentalmente ligado ao sentimento de prazer e à *satisfação* com a forma “desinteressada”, desobjetivada; ligado ao juízo de reflexão estética, portanto. A arte nega a realidade objetiva e em troca ganha força enquanto realidade subjetiva. Ganha mais força ainda se toda a realidade objetiva é considerada também subjetiva enquanto efeito de um discurso. A arte, ao assumir seus limites, ganha força para investigá-los e, em consequência,

³² Ver a nota número 6, sobre o uso de satisfação como tradução para *Wohlgefallen* que se adotou.

considerar os limites também da razão e do sujeito. Pode-se, de acordo com os últimos parágrafos, determinar, baseado em conceitos do entendimento, estabelecendo, portanto, juízos determinantes: a) o objeto de arte é produto singular do sujeito, que só se pode fundar através do discurso. Sujeito fraturado e limitado na razão e que em seu produto artístico, ligado à *Darstellung*, expõe essas fraturas e fronteiras. O produto artístico é singular porque resulta de uma *seleção* e *combinação* determinadas por uma subjetividade única, mas é coletivo ao permitir o fluxo dos movimentos que o determinam. b) O intérprete da arte (por exemplo, o crítico) deve partir de uma sensação intuitiva indeterminável, a *satisfação*, para a apresentação de um juízo fundado na idéia geral de conformidade e não num conceito do entendimento. Jamais, portanto, o crítico deve almejar juízos determinantes, sob pena de estar impondo ao sujeito produtor da arte conformidades a fins ou formas, estabelecendo para ele um horizonte de expectativas, limitando-o ao efeito e destronando-o da apresentação.

Não há como aferir a validade geral da Literatura enquanto arte, senão pela sua capacidade de produzir, partindo do *logos* verbal, objetos de arte, ainda que nem todos os seus objetos assim possam ser considerados. A Literatura enquanto forma geral de expressão escrita – do jornal ao *best-seller* de culinária –, produz também a arte-literária. Fique claro que se usa o termo aqui representando o efeito do segundo conceito. O primeiro desdobramento responde-se, então, a partir da negação que se fez da propriedade artística enquanto imanente ao objeto da apreciação, fundado na conformidade ou desconformidade a formas.

Na Literatura, o objeto será artisticamente válido não por conceitos externos ao objeto, como seu contexto histórico, sua relação com características atribuídas a determinado movimento literário, ou seu condicionamento à biografia do autor. Esses aspectos, apesar de consideráveis, não podem balizar o juízo estético da obra literária sob pena de, como vimos, torná-la fruto de conceitos, portanto meros juízos determinantes³³, e não de um juízo reflexivo, necessariamente originado por um sentimento. Portanto a obra-literária será validada em seus critérios internos: pela sua origem na *satisfação*, ou na suspensão de sentido que o sublime lhe impõe³⁴, a partir da representação-efeito de um juízo reflexivo ou determinante; pela sua indeterminação segundo um fim; pela sua força de expressão da singularidade do sujeito, sem com isso negar seu elemento coletivo, seu poder de criar identificação; e finalmente pelo seu poder de auto desnudamento da ficcionalidade.

³³ Como tentou-se comprovar, interpretar a obra como conforme a fins, ou seja, fazer dela um juízo teleológico é impossibilitá-la enquanto juízo estético e portanto, enquanto obra de arte.

³⁴ Se o sublime representa o contraponto do belo, no mínimo, há que se ter uma representação-efeito à qual se contrapor. Se damos o nome de satisfação ao interesse gerado pelo sublime, fique claro que trata-se de um sentimento que não pode ser visto como regozijante, nem tampouco como unificante.

O conceito de sujeito é definitivamente outro critério válido para a crítica literária. Primeiramente por ser interno à Literatura. O sujeito pode apresentar-se de algumas formas na análise do fenômeno literário. Inicialmente como sujeito emissor, produtor da obra, e sujeito receptor, o que a contempla e com ela se compraz. Em termos literários, consecutivamente, autor e leitor. O autor cria a obra pela sua faculdade de imaginação, ligada à apresentação. A imaginação “livre e apesar disso *por si mesma conforme a leis* (Kant, I., 2005: 86)” opera a síntese representativa do objeto segundo os conceitos do entendimento o que permite que, a partir dessa representação-efeito, a imaginação opere uma nova síntese, não mais de acordo a conceitos do entendimento, mas livre, senão por uma conformidade interna. Como ambos movimentos representam síntese, afasta-se qualquer idéia que possa remeter a uma autonomia ou qualquer espécie de “geração espontânea” ou indeterminada. Assim está, em Kant, o fundamento para a liberdade criadora da razão, sem confundi-la com liberdade absoluta. O autor cria uma obra livre, apesar de ligada a efeitos da realidade (juízos determinantes), e fundada em uma regra interna, edificada não mais em juízos determinantes, conceitos do entendimento, mas em conceitos da razão, ou seja, na lógica interna que supõe, ou ainda na suspensão dela, no caso do sublime. Esse objeto deve ser concebido (seja no emissor ou no receptor) em sua capacidade de *satisfazer*.

Em termos de recepção, nos caberá justamente o que se disse a respeito da validade do objeto literário anteriormente. O objeto deve gerar obrigatoriamente um sentimento de *satisfação* em seu receptor e para isso, respeitar a idéia de finalidade sem fim. Também ao receptor caberá a leitura da obra segundo esse critério objetivo, uma vez que não podem ser encontradas nela, obra, justificativas segundo critérios alheios a ela mesma. Com isso novamente se salienta a fraqueza da crítica que submete a obra a padrões ou periodizações, subsumindo o objeto a juízos determinantes e, portanto retirando-o do campo do juízo estético, a conformidade sem fins objetivos. Os critérios internos e externos de seleção e combinação das obras, enquanto pretensões de um juízo estético, devem obedecer às conformidades internas da obra. Assim admitimos que para manter a arte no campo da estética, e por isso, para manter sua capacidade de *satisfazer*, a crítica de arte não deve ser senão reflexiva, já que fundada num sentimento.

Por outro lado, a Literatura é a arte apresentada a partir de uma representação-efeito (a referência de objeto), por outra, o código-lingüístico. Concomitantemente, assume esse código como determinante de sua subjetividade, já que o sujeito pensa somente na sua língua. Admitir isso é fortalecer a Literatura enquanto arte, enquanto expressão da subjetividade

desobjetivada, enquanto não-limitada na sua capacidade de reprodução da expressão dos desejos do autor e, paradoxalmente, fraturada por sua capacidade de expor ao receptor, pela analogia, suas próprias possibilidades de fratura. Enquanto fundada num juízo determinante, o próprio código, a Literatura permite o questionamento objetivo das próprias possibilidades de expressão admitidas pelo código lingüístico. A Literatura condicionada pelo código, condicionado pelo sujeito. Paradoxalmente, suposta por uma Literatura condicionante do código, condicionante do sujeito. Mas de alguma forma isso cabe a qualquer linguagem que se adote por código e permita auto-referir-se. O caso é que em Literatura esse processo é quase automático contemporaneamente. A ficção literária, ainda que realista, jamais pode se pretender realidade objetiva, assumindo, por isso, toda sua realidade ao assumir-se discurso ficcional: mais uma vez o limite fortalece.

Entrar nesse tema permitiu repensar justamente os conceitos de ficção e realidade. A distinção, em Kant, já se assume de forma direta segundo o estabelecido: o objeto da realidade, também ele passível de satisfação, e portanto dos sentimentos do belo e do sublime, supõe uma ordem, ainda que disforme, (im)posta por uma subjetividade (quem sabe Deus) a qual podemos apenas supor, sem comprová-la pela razão. O objeto de arte, como se viu, a ficção que se problematiza, é objeto da ordenação subjetiva humana, ainda que desconforme. Contudo, a realidade e a ficção são fundamentalmente discursividade humana. Ainda que ambas não se possam confundir, a ficção forma o horizonte de expectativas do entendimento, seja de um indivíduo ou de uma coletividade, tanto quanto a realidade, já que ambas são aferidas pelo mesmo mecanismo: a faculdade do juízo. Conclui-se, então, que um juízo de reflexão oriundo da realidade pode ser considerado muito mais vago que aquele oriundo de uma peça ficcional. E que, portanto, o objeto de arte é muito mais precisamente determinável racionalmente que a própria realidade. O objeto de arte é, conseqüentemente, muito mais real que o objeto da realidade. Em contraponto, a realidade, enquanto representação-efeito, é muito mais ficcional que o objeto de arte, enquanto substância que é objetivamente comprovável pela idéia de conformidade. Com o paradoxo, a Literatura fortalece a consideração dos termos ficção e realidade não mais como meramente opostos, mas como auto determinantes entre si enquanto formadores do aparato cultural comum inerente a uma coletividade.

Então, como, contemporaneamente, a Literatura permite uma reconsideração do conceito de verdade pela reconsideração conceitual executada por esta dissertação? Ao se admitir, em Kant, que toda a ciência postulada por juízos determinantes é uma expressão muito mais ligada ao sentimento da subjetividade, particular ou coletiva, em relação à

realidade, do que ao real em si, fica difícil admitir a idéia de verdade sobretudo no âmbito da natureza objetiva. A verdade não pode querer-se a verdade do objeto, já que é subjetiva. Deve, por isso, fundar-se na verdade das relações culturais que a estabelecem e em seu efeito de discurso. Todo o percurso deste texto permite sustentar sem contradição que, minimamente, é inerente a todo homem emitir e receber discursos que se constroem uns sobre os outros nesse movimento de emissão e recepção contínuo. Por outro lado, cada ser humano é exposto de forma singular aos diferentes conjuntos de discursos. Antes de revelar o homem, a Literatura, ou o artefato literário o constrói, o funda enquanto fenômeno discursivo, e o faz inesgotável e incessantemente desde que se pense na História do conhecimento. Antes de revelar a verdade das coisas ou do homem, em si, cabe ao literário falar da verdade das relações e movimentos motivados pelas práticas discursivas do homem que o fundam também através da Literatura, particularmente capacitada para esta tarefa pela sua qualidade de autodeterminação.

Os caminhos futuros para essa pesquisa, ao final deste ciclo, e influenciados pela atividade pedagógica, devem seguir uma trilha que construa uma percepção dos reflexos da renovação dos conceitos de ficção e realidade, trabalhados aqui na sua relação com a literatura enquanto arte, para as atividades escolares de estímulo ao hábito da leitura e à formação de leitores. A princípio uma tarefa de grande interesse e promotora de um diálogo entre a Teoria da Educação e a Teoria da Literatura.

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia, In: *A rosa do povo*, 1945.
<http://www.casadobruzo.com.br/poesia/c/procura.htm>
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*, Trad. Pietro Nassetti, São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: seus trinta melhores contos*, Rio de Janeiro: Editor José Aguilar, 1961.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, Trad. J. Guinsburg. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.
 _____. *Aula*, Trad. Leyla Perrone-Moisés, 12ª ed., São Paulo: Cultrix, 2004.
- BERNARDO, Gustavo. *Quem pode julgar a primeira pedra? ou Ética e literatura*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Uerj, 1993.
 _____. (org). *Literatura e Ceticismo*, São Paulo: Annablume, 2005.
 _____. *Ficção Cética*, São Paulo: Annablume, 2004.
 _____. *Verdades Quixotescas: ensaios sobre a filosofia de Dom Quixote da Mancha*, São Paulo: Annablume, 2006.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história: ou o ofício de historiador*, Prefácio Jacques Le Goff; Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. Pg. 51-68.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, São Paulo: Siciliano, 1994.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*, São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- CASSIN, Barbara. *Ensaio sofisticado*, Trad. Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo: Siciliano, 1990.
 _____. *O Efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*, Trad. Ana Lúcia Oliveira Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro, São Paulo: Ed. 34, 2005.
- GÓRGIAS. Tratado sobre o não ser*, In: CASSIN, Barbara. *O efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia Oliveira Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro, São Paulo: Ed. 34, 2005.
 _____. Elogio de Helena*, In: CASSIN, Barbara. *O efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia Oliveira Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro, São Paulo: Ed. 34, 2005.

* Textos traduzidos do grego num compêndio de textos de sofistas. Todos os textos desse compêndio foram consultados, mas destacou-se os que foram mais importantes.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes. Vol. II*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.417-441.
 - ISER, A. Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes. Vol. II*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.384-416.
 - _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, Trad. Johannes Kretschmer, Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1996.
 - KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, Trad. Valério Rohden e António Marques, 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
 - _____. *Crítica da razão prática*, Trad. Rodolfo Schaefer. São Paulo: Martin Claret, 2005.
 - LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloqüente*, São Paulo: Siciliano, 1994.
 - LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
 - _____. *Limites da voz* (Montaigne, Schlegel, Kafka), 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
 - _____. *História. Ficção. Literatura.*, São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
 - MORICONI, Ítalo. *Circuitos Contemporâneos do Literário*: Indicações de pesquisa. Palestra apresentada por Ítalo Moriconi no simpósio *Cultura y Mercado en el Capitalismo Latinoamericano*, realizado na Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 11-12 de agosto de 2005.
 - NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Verdades sobre a mentira: meditações insuspeitas sobre O homem da Areia de Hoffmann, In: PINTO, Silvia Regina (org.). *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
 - PARMÊNIDES. *Poema*.
<http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/cursosFS2004.htm>
 - PINTO, Silvia Regina (org.). *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
 - PLATÃO. *República*, 2 ed., São Paulo: Martin Claret, 2004.
 - SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Le petit prince*, Paris: Gallimard, 1997.
-

_____. *O pequeno príncipe*, Trad. Dom Marcos Barbosa, 43ª ed., Rio de Janeiro: Agir, 1996.

• SANT'ANNA, Sérgio. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A tragédia brasileira: romance-teatro*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

• SEXTO EMPIRICO. *Adversus Mathematicos**, In: CASSIN, Barbara. *O efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia Oliveira Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro, São Paulo: Ed. 34, 2005.

• STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*, Trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

• WELSCH, Wolfgang. “Estetização ou estetização profunda ou A respeito da atualidade do estético”, Trad. Álvaro Valls, In: *Porto Arte*, Porto Alegre, v.6n.9, maio/1995, p.7-22.

Introdução

Les grandes personnes ne comprennent jamais rien toutes seules, et c'est fatigant, pour les enfants, de toujours et toujours leur donner des explications. (SAINT-EXUPÉRY, 1997: 10)

a. Abordagem e relevância temática:

O primeiro capítulo da narrativa de *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, traz a reflexão sobre uma capacidade inerente à criança que costuma se perder com os hábitos e as rotinas da vida adulta: a surpresa diante do mundo. Contudo, desde a infância, aprendemos que há questões com as quais devemos nos resignar. Perguntas que geram aquelas respostas que as “pessoas crescidas” dão às “miúdas”, deixando-as sem opção de argumentação: “É assim porque eu quero!”; “Isso é assunto de gente grande...”; “não adianta, você ainda não tem maturidade para essas coisas”. Respostas que, via de regra, os adultos dão quando ficam sem palavras diante da surpresa de uma inocentemente bem colocada pergunta, ou quando simplesmente não sabem o que dizer e querem se livrar do incômodo da ignorância. Descartadas as intenções didáticas com uma evasiva dessa natureza, podemos traçar um paralelo com questões de difícil resolução e que desafiam a filosofia humana: o que é o homem? O que o determina? De que é parte? Entre um conjunto de tantas outras que preencheria muitas páginas, possibilitando sempre outras reformulações a cada nova formulação. O homem busca responder a essas questões pelos mais diversos enfoques, procurando estabelecer relações com o mundo, decifradas e codificadas de modo a criar padrões universalmente válidos, eventos comprováveis por qualquer outro homem. A busca por um caminho literário para o desenvolvimento dessas questões não pode prescindir do aspecto da surpresa infantil diante do mundo. Só mergulhando como criança no “encantamento” da literatura, só acreditando na fantasia que ela propõe, seremos capazes de nos comunicar com ela e de reconstruir suas mensagens e verdades.

A construção do conhecimento leva ao estabelecimento de procedimentos-padrão: ao se descobrir algo novo, codificá-lo e catalogá-lo, cria-se uma teia de relações com tudo o quanto se faz presente para a observação do sujeito. Assim, a relação que estabelecemos com

o meio é sempre marcada por um acúmulo de experiências antecedentes, por um lado individuais e pelo outro coletivas. A formação de conhecimento e de arcabouço cultural de cada indivíduo consolida o trânsito de informação através dos tempos, determinando as atitudes, os movimentos e as ideologias do coletivo de que é parte. Enquanto se forma o arcabouço de experimentações com o mundo, se forma, talvez simultaneamente, um questionamento e um novo arcabouço oriundo das relações do indivíduo com esse material acumulado cultural-historicamente. Esse procedimento alimenta o intenso movimento de negação e resgate daquilo pelo que passamos, e aquelas questões motivadoras são recriadas e solucionadas de acordo com as crenças e conveniências de cada momento e espaço histórico, hábitos comuns às comunidades apócrifas, mas que ganham certa materialidade com o surgimento da escrita.

Determinado pelo espaço e pelo tempo, o homem vive os dilemas que herda sócio-culturalmente, tem o pensamento delimitado pela perspectiva de sua cultura, num plano amplo e, num plano mais restrito, pela perspectiva de sua subjetividade. Uma vez que o objeto literário ocupa justamente o terreno limítrofe entre o individual e o coletivo no espaço de construção do pensamento, estudá-lo passa a ser fundamental para consolidar uma visão do indivíduo e de sua relação com o meio ao seu redor. Tanto o sujeito quanto o objeto literário possuem a característica comum de representarem simbolicamente, ao mesmo tempo, uma individualidade e uma coletividade, já que além de sua singularidade evidente, o sujeito sempre se insere numa dinâmica social e o objeto literário sempre se insere numa dinâmica cultural. Ressalte-se que, por motivos óbvios, social e cultural são aspectos indissociáveis nos grupos humanos.

Contudo o termo literatura não se restringe aos ambíguos limites impostos pelas questões filosóficas ou mesmo pelo aspecto ficcional. A conceituação de ficção sofre retificações a cada esquina do percurso contemporâneo. A literatura é parte da cultura, age como determinada e determinante, é fruto da reflexão do homem sobre o mundo ou sobre si mesmo. Se o homem é determinado pela, e determinante da cultura, através da literatura e das outras formas de expressão que possui – das ciências aos esportes e costumes, passando certamente pela arte – é criado este movimento: negação-resgate; determinante-determinado. Cada sujeito é fruto de sua exposição ao meio, mas cada qual responde de maneira diversa aos estímulos do ambiente; ao responder, inevitavelmente, comunica-se com seu meio e o determina de forma mais, ou menos, intensa. A literatura pode ser vista como uma resposta de alguém que se propôs a escrever. A definição ainda é muito ampla, mas serve a este panorama

inicial. A abordagem de Ítalo Moriconi, que debateu, em suas aulas na pós-graduação da Uerj, no segundo semestre de 2006, o conceito de *circuitos do literário*¹, permite fazer um recorte do qual se tratará ainda nesta introdução, no item *c*.

A análise da relação entre os conceitos de realidade e ficção através da noção de subjetividade é fundamental para a literatura brasileira contemporânea. Apesar dos avanços recentes no estudo das relações entre os conceitos de real e ficção no campo das humanidades, ainda é muito forte o senso comum que estabelece o primeiro como pertencente ao universo da verdade e o outro ao universo da mentira. Essa concepção força uma oposição equivocada entre esses termos que, para afirmar a objetividade do real, negam a ficção, causando prejuízos na construção e na percepção desses elementos. Entretanto, afastada a possibilidade de um contato estéril com o que denominamos comumente por real, admitir-se-á que tanto real como ficcional partem de processos interpretativos semelhantes que se fundamentam na “leitura” que o sujeito faz do objeto, literário ou não. Uma leitura que parte de representações concebidas seja a partir de elementos denominados reais, ou, seja a partir daqueles denominados literários. É uma tese que faz sentido à luz da teoria kantiana, cujas considerações – mesmo as que são relacionadas posteriormente à arte, como aqui faremos – são produzidas segundo observações, principalmente, de fenômenos naturais, ou convencionalmente reais.

Não quer dizer que o senso comum está completamente inadequado, mas, talvez, investigá-lo à luz da teoria nos permita outros olhares sobre as relações estabelecidas entre a realidade e o sujeito que a interpreta e a transforma. Assim, entender o processo de ficção passa a ser condicionante para entender a importância da arte e da literatura nas dinâmicas socioculturais. Não foi através do mascaramento romântico da ficcionalidade da literatura que se aproximou o universo literário da realidade, mas sim pela percepção da influência do imaginário no que se define por real. Para tanto, esta dissertação pretende investigar a hipótese de que a interpretação de ficção e real como categorias, ou conceitos, semelhantes, e não opostos, permite valorizar a literatura como elemento fundamental das dinâmicas socioculturais e reestruturar as possibilidades de interpretação do conceito de verdade.

Dessa hipótese pretende-se pensar o papel da literatura, inclusive como hipônimo da arte, na constituição da cultura contemporânea, especificamente nas relações que a literatura engendra na cultura, mas sobretudo, pensar o produto da arte na constituição da própria realidade, enquanto *constructo* de um sujeito, ou ainda, de uma coletividade. Supondo-se que

¹ O termo, ainda não publicado, foi apresentado por Ítalo Moriconi no simpósio *Cultura y Mercado en el Capitalismo Latinoamericano*, realizado na Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 11-12 de agosto de 2005.

a ficção e a realidade não mais se opõem mas se interdeterminam, é louvável que o literário reclame um lugar mais adequado para si nessa reformulação.

O trabalho presente se faz relevante por sua pretensão de analisar as dinâmicas culturais contemporâneas e reavaliar os conceitos que fundamentam essa análise e permitem colocar as práticas literárias num lugar importante nesse contexto. Abordar o contemporâneo, fazer juízo crítico de uma época representando uma perspectiva interna, é potencializar as chances de cometer atemporalidades. Contudo é fundamental, inclusive pelo que este trabalho defende, perceber que todo crítico está sujeito às determinações de seu tempo e espaço, ou seja, de sua cultura e de suas relações sociais, das mais restritas às mais abrangentes. A contemporaneidade é um estado inerente a qualquer tempo e espaço. Se todo olhar é determinado subjetiva e culturalmente, os cuidados a serem tomados pelo estudioso das épocas clássicas devem ser os mesmos dos tomados pelos estudiosos de suas próprias épocas. Então, se, pretensiosamente, se quer renovar o olhar sobre o conceito de sujeito, como deverá ser construída a subjetividade deste texto? Se a relação escritor-obra-leitor está em questão, como assumir aqui neste objeto essa relação? O enfrentamento, ainda que arriscado por expor as próprias inseguranças dessa subjetividade a ser construída pelo texto, será o caminho mais honesto nessa tarefa, mesmo se, ao terminá-la, verificar-se que não se chegou a nada mais preciso do que já se possuía. Ou justamente, que se constate a incapacidade humana de transgredir um limite de precisão, de realidade, que será, possivelmente, muito mais subjetivo do que gostaríamos que fosse. A não ser pela própria ficção.

b. Objetivos:

- Discutir a concepção de sujeito fraturado em Kant e suas implicações e reflexões para uma consideração da arte no contexto contemporâneo. Com isso, repensar as relações entre os conceitos de real e fictício pelo prisma da semelhança.
- Analisar as dinâmicas que essas concepções estabelecem entre si como formadoras do horizonte cultural coletivo em que o homem se insere.

- Fazer um breve levantamento histórico-bibliográfico do conceito de ficção passando por Bentham, Vaihinger e Iser e relacionar esse percurso à acepção do termo hoje.
- Retomar a construção sofisticada da verdade, partindo da análise da primeira e da segunda sofisticada.
- Relacionar o atributo fundamental do *literário* às dinâmicas culturais contemporâneas através do enfoque dos circuitos e estabelecer um paralelo entre o método de abordagem sofisticado e uma leitura da teoria dos *circuitos do literário* (MORICONI: 2005).
- Baseando-se nas questões teóricas abordadas, propor a interpretação de textos literários brasileiros através do eixo teórico das subjetividades.
- Avaliar, através da análise de obras literárias brasileiras e das críticas sobre o tema, a hipótese de que a interpretação de ficção e real como categorias, ou conceitos, semelhantes, e não opostos, permite valorizar a literatura como elemento fundamental das dinâmicas socioculturais e reestruturar as possibilidades de interpretação da verdade.

c. Metodologia, fundamentação teórica e *corpus* literário:

A metodologia básica para quem se propõe a estudar as manifestações literárias é a revisão crítica do estado da arte e a produção textual acadêmica. Por isso neste item da introdução pretende-se anunciar o caminho argumentativo a ser percorrido ao longo da dissertação, pontuando-o com as principais obras que consolidarão esse rumo e outras que o indicaram.

O caminho será analisar o sujeito enquanto intérprete do mundo – da realidade e da ficção – e como produtor desse mundo. Depois, perceber as relações subjetivas estabelecidas entre realidade e ficção, entre o real e o fictício e, finalmente, entre verdade e mentira. Ao se construir outra relação entre esses elementos, inevitavelmente, se permite outro espaço para a realização artística, particularmente a literária. Então, sob a perspectiva dos circuitos do literário, indicada por Ítalo Moriconi, pode-se traçar um panorama da posição do literário nas dinâmicas socioculturais contemporâneas, imagem que se fortalece na argumentação de Luiz

Costa Lima a respeito dos flertes entre mimesis e ficção, supostamente responsáveis pelo arraigamento do ato ficcional no substrato da cultura.

Na primeira parte do trabalho, a argumentação atravessará a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Immanuel Kant (2005), concentrando-se especificamente na discussão a respeito do juízo estético e dos mecanismos de operação da razão subjetiva em relação a um objeto qualquer. A discussão tange os seguintes temas: a importância do conceito de sujeito fraturado, antagônica à de sujeito solar proposta por Descartes; os reflexos dessa fratura para a arte, a incoerência da apropriação do conceito de “beleza livre” com arte não-figurativa; o papel da imaginação no jogo realizado entre razão e entendimento; as reconsiderações de representação e conseqüentemente de mimesis, ficção, imaginário, realidade. A abordagem desses temas é suporte para a operação que se fará depois, o juízo estético de obras colhidas do cânone contemporâneo de acordo com a proposta literária de elaboração ficcional. É suporte inclusive para a discussão daqueles conceitos, sobretudo os de ficção e realidade, a partir dessa leitura que se fará de sujeito (escritor, narrador e leitor) e objeto (obra-literária).

Karlheinz Stierle (2006) resgata a história do termo ficção e constata sua transformação até sua percepção contemporânea. O termo vem do latim *fictio*, que está ligado tanto à raiz latina *fingere* quanto à *figura* . Da primeira, surge a relação do termo ficção com a mentira, ou fingimento mesmo, e da segunda, já derivada da primeira, surge uma relação com a idéia de imagem e conseqüentemente de imaginário, conceito que será fundamental em Iser, o formulador da mais importante teoria da ficção do século XX, segundo Luiz Costa Lima (2006). Contudo, antes de explorar os dois campos herdados pelo termo, Stierle busca o correspondente terminológico grego. Há, pelo menos, três termos gregos que relacionam-se com a *fictio* latina: *poiesis* , *mimesis* e *plasma* . Então, pode-se explicar tanto sua raiz relacionada ao campo semântico da mentira, através do *fingere* , quanto à sua relação com *figura* e conseqüentemente imagem. Do grego *plasma* para a família latina *fictio/fingere/figura* , o termo ficção chega ao português carregado tanto pela pecha do fingimento quanto pelo brilho da imagem, iluminada pela centelha da criação. De *plasma* deriva plástico, que também está relacionado ao universo da forma. Plástico é algo a que se pode dar forma.

À teoria literária contemporânea, com o objetivo de alçar a ficção à categoria epistemológica de primeira linha, tem sido incessante a busca pela permeabilidade das oposições entre o universo ficcional e o real. Portanto, a abordagem panorâmica do conceito de ficção, ainda que oculte várias discussões valiosas, permite, além de mostrar a sua relação

com a criação, justificar a frequência do termo na categoria do não-real, imaginário por excelência. O descolamento do ficcional, que antes era percebido geminado àquele imaginário, ajuda a enfraquecer a oposição entre real e fictício num movimento de deflagração das ficções da realidade, ou ainda mais radicalmente, de como a própria realidade e seus fundamentos essenciais podem ser determinados pelo imaginário, alimentado fundamentalmente por processos ficcionais e miméticos. Pode-se começar pela análise das diversas linguagens com as quais é possível se comunicar.

Uma confusão potencial neste caminho que se constrói é a diferença entre ficção e mímesis, essas duas importantes categorias tanto para a epistemologia quanto para a estética, fundamentais pois, para as teorias da ficção a que se fará referência. Tanto uma quanto a outra são processos de formação e atualização do imaginário, e por ele, reciprocamente, se alimentam e determinam. Para se entender melhor a questão, se recorrerá à análise de Costa Lima (2006) a respeito das teorias ficcionais desenvolvidas pelo conhecimento ocidental. Segundo o autor, a despeito de a história do termo *fictio* remontar aos primórdios da Antigüidade grega – à qual se resgata aqui, sobretudo com a sofística – uma teoria do ficcional só começa a ser rascunhada indiretamente no século XVIII, com Jeremy Bentham, que buscava parâmetros para os estudos do Direito. No início do século XX, Vaihinger analisa a ficção, mas ainda visando à legitimação da ciência, ou seja, da descrição da realidade. Segundo Costa Lima (2006), apenas com Iser a ficção é teorizada como fundamento para a percepção da Literatura para além da fábula, do universo não-real: a ficção poética.

Então, retorna-se à questão da abordagem do literário, agora pelo viés proposto por Ítalo Moriconi. Definidos os critérios interpretativos pretendidos, pode-se procurar a inserção da literatura nas dinâmicas culturais contemporâneas. Mais atributo do que matéria determinada, contemporaneamente, o termo *literário* ultrapassa muito as fronteiras das capas duras dos livros embibliotecados. Por isso a pertinência de se pensar o literário pelos circuitos que o determinam, numa tendência de análise dinâmica, de algo em intenso fluxo: a cultura.

A primeira obrigação a que nos leva a expressão *circuitos do literário* é a de definir o que se entenderá por literário. Literário é atributo de quê? Segundo Moriconi, em sua conferência em Buenos Aires, os circuitos do literário “determinam as molduras, os *frames* discursivos a partir dos quais se pode analisar mais de perto cada obra ou trajetória autoral em particular. (...) o circuito se refere à interface entre o dentro e o fora.”(MORICONI: 2005) E assim, na era da sociedade do virtual e do eletrônico, “o literário de um texto é efeito de um circuito. O literário é mais atributo do circuito do que do texto.”(idem) São propostos “três

circuitos fundamentais: o circuito midiático (ou do mercado maior), o circuito crítico (ou universitário, ou canônico), e o circuito da vida literária propriamente dita.”(idem) O suporte livro não define mais o que é literário.

Se por um lado os circuitos do literário inserem-se no circuito dos livros, e esse no circuito dos produtos culturais, e todos eles estão ancorados no mercado, por outro pretende-se relacionar essa perspectiva ou conceito de circuito, enquanto moldura ou recorte, em contraste com as possibilidades de abordagem de um circuito fora de um substrato mercadológico, não previsto nas indicações de pesquisa do professor para os “Circuitos contemporâneos do literário”. Para Ítalo Moriconi, “um dos desafios colocados à teoria da literatura hoje é liberar o conceito do literário de uma vinculação exclusiva ou excessiva a problemáticas do conhecimento”, dando espaço para outras abordagens, a buscar o elogio do literário enquanto fruto dessa conjuntura que determina os circuitos, o literário enquanto determinante, enquanto “atributo”, do circuito. Entretanto, ainda se pretende, aqui, buscar uma compreensão da literatura, da arte, enquanto eventualmente possuidoras de um aspecto alheio, ou mesmo soberano, aos circuitos; um aspecto que talvez os considere, mas sem os levar muito a sério. Um aspecto de relativa autonomia do objeto, ponte para uma compreensão do sujeito que, independentemente da sua genética cultural e dos fatores externos que nele influem, interpreta e relaciona-se com os elementos e fenômenos que lhe circundam.

Parece que a abordagem da questão sofisticada se fará de modo muito interessante a esse objetivo de, diante de uma leitura marcadamente sociológica do fenômeno literário, observar a possibilidade de leituras que indiquem o "atributo" literário, também, como um possível atributo transcendental do objeto, fundamentalmente o texto. Transcendental por analogia ao sujeito transcendental imaginado por Kant. Hipotético, o sujeito transcendental carrega as características, exclusivas ou não, inerentes a todo e qualquer ser humano.

Na análise comparada a outros animais, o ser humano desenvolveu uma habilidade bastante complexa e peculiar de comunicação, a ponto de nos questionarmos sobre a existência de algo além dela. Ao longo do texto se procurará justificar um deliberado afastamento dessa linha argumentativa. Pretende-se uma investigação de como se abordar literatura hoje, levando em consideração a importância tanto dos aspectos extra-textuais quanto dos intra-textuais, por assim denominar tanto os elementos externos e internos que compõem o texto. Se a sofisticada defende a incoerência da hipótese ontológica, aí apoiado, tentar-se-á dizer que o texto pode ser compreendido numa esfera epistemológica, mas não essencialista, ou seja, vinculado às relações do sujeito e do conhecimento humano, mas sem a

pretensão de encontrar uma resposta definitiva atemporal, "soberana aos circuitos", para as questões filosóficas fundamentais aludidas no princípio desta introdução, que são muitas vezes motivadoras de grandes obras de arte, obras que, ainda que sem essa fonte motivadora, também são capazes de estimular em quem com elas interaja, questionamentos que levem à construção e revisão das suas próprias ideologias.

Para tanto, o percurso engendrado nesta parte do texto deve seguir três movimentos: um breve debate sobre um pretense resgate do olhar sofisticado para a questão do conhecimento, da realidade e do discurso, do real e do simulacro, em relação à ideologia racionalista platônico-aristotélica dominante; a partir do que for levantado, em contraste com os capítulos antecedentes, propõe-se uma discussão sobre o literário, seja ele atributo de um circuito ou de um objeto; e a indicação de algumas possibilidades de abordagem da literatura como reveladora tanto do homem, enquanto transcendental, a despeito da retórica sofisticada contra a essência das coisas, quanto do sujeito, enquanto singularidade.

Todo esse aparato teórico, de fato, só se justifica pela operação que se fará depois, o juízo estético das três obras escolhidas sob um enfoque intrínseco determinante: o do narrador, espécie de identidade múltipla. É suporte também para a discussão sobre os conceitos de realidade e ficção a partir dessa leitura que se fará de sujeito (escritor, narrador e leitor) e objeto (obra literária). A ordem natural da pesquisa começa na leitura do texto literário, que suscita uma investigação, que suscita uma releitura, que deixa este ciclo inesgotável. Aqui parte-se da investigação para a leitura, por já se querer apresentar uma leitura crítica.

A partir do conto *O Monstro*, de Sérgio Sant'Anna, se trabalhará a construção de um narrador ideal para a situação proposta pela narrativa: um professor de filosofia que comete um crime passionai e cuja razão é a única fonte para descobrir-se a verdade sobre o crime. Há no conto uma preocupação desse professor com a verdade. Ao conceder a entrevista (estrutura do conto), o homem quer explicar e buscar razões para os fatos, mas sem eximir-se da culpa que lhe cabe, sem se justificar. De fato, analisando com mais cuidado o texto, podem ser percebidas outras dimensões dessa situação que nos é colocada por Sant'Anna. A partir da análise, sobretudo da forma e da estrutura do conto, e ancorada na discussão teórica que o trabalho propõe, pretende-se buscar uma percepção de como podem ser relacionados real e ficcional através da prosa brasileira contemporânea.

Em *A Tragédia Brasileira* (2005), também de Sérgio Sant'Anna, o narrador transcende a dimensão convencional que lhe cabe no processo literário e cria, como um autor teatral, um espaço cênico ambientado na própria cabeça do leitor. Assim, é como se o narrador guiasse o

leitor pela sua imaginação. E aqui a ambigüidade do pronome *sua* é amplificadora de sentidos, já que pode referir-se tanto ao narrador quanto ao leitor. O leitor é conduzido em seu próprio imaginário pelo narrador. A partir da imaginação desse, aquele é convidado a reconstruir a sua, formando um terceiro campo de interseções entre os dois imaginários: o do leitor e o do narrador/autor. Esse processo, por si, já implica uma perspectiva de questionamento daquelas fronteiras, e mais, de interferências diretas de um noutro, culminando numa nova possibilidade de interpretação dos fenômenos ficcionais e daquilo que se convencionou chamar de real.

Já em *Budapeste* (2003), de Chico Buarque, o narrador é um *ghost writer* desiludido que procura sua identidade nas idas e vindas que faz entre uma ficção que se realiza e uma realidade que se ficcionaliza. A perspectiva em que se coloca o autor, diante de sua própria obra, permite repensar as barreiras comumente estabelecidas entre realidade e ficção, universo real e universo literário. No romance, é através da linguagem que, por um lado, o narrador atravessa as fronteiras de seu mundo real, mas é também a linguagem que o deixa perdido entre dois universos aparentemente paralelos e misteriosamente dependentes. As peculiaridades da habilidade humana de comunicação determinam a forma como o homem se vê e se relaciona com o mundo ao seu entorno. Os diferentes espaços ficcionais desenvolvidos na narrativa são determinados pelo imaginário subjetivo, que por sua vez se forma por parâmetros miméticos que supõem algo pré-estabelecido: a cultura.

Capítulo 1 – Crítica do sujeito fraturado

1.1. A indagação do sujeito

Retorne-se àquelas questões fundamentais da filosofia às quais se aludiu por duas vezes na introdução. Elas fazem parte de um universo complexo ligado aos limites tanto daquilo que se pode perceber enquanto sujeito, quanto das relações que se estabelecem a partir desse posicionamento diante do mundo. Parece ser a curiosidade o primeiro impulso responsável por levar o homem à teorização e à formalização do conhecimento. As dúvidas, as questões que surgem ao ser humano o motivam a criar respostas, relações racionalmente lógicas entre eventos, fenômenos. Pensar no próprio desenvolvimento das linguagens e processos comunicativos, no princípio das complexas relações estabelecidas na sociedade, é buscar esse impulso fundamental a motivar as respostas humanas. Ao estabelecer códigos lingüísticos complexos o homem se permite intensificar, pela abrangência, seu poder criativo, sua capacidade de interpretação do mundo e, fundamentalmente, sua habilidade comunicativa.

Quando o ser humano, através de seus questionamentos subjetivos, começa a buscar a independência de seu pensamento em relação às esferas divinas – movimento que o ajudou a construir, séculos depois, a visão reformista, relativizadora do discurso católico –, começa a admitir o aparecimento de ideologias que passaram a buscar o entendimento do homem dentro da sua própria lógica, e, portanto, fora da esfera das explicações ancoradas na vontade de Deus, ou das forças soberanas da natureza. O que não podia ser explicado era culpa de uma entidade inquestionável, soberana às leis humanas e quase sempre punitiva, castradora e feroz. Já aí os homens demonstravam sua grande aptidão para a ficcionalização, do que são prova não só a mitologia grega como toda a construção do ideário mitológico de qualquer sociedade humana, inclusive as contemporâneas. Se algo é inexplicável, logo surge uma série de “teses” explicando-o, e assim construindo os seus significados. Se os aedos já tinham um alcance enorme com suas errâncias a promulgar a *aletheia*, verdade absoluta, imagine-se o que se pode fazer com uma emissora de rádio ou com a internet. O homem continua a alimentar-se de ficções mitológicas intensamente. Talvez haja algum valor absoluto a fazer, por exemplo, as peças teatrais gregas sempre tão atuais.

Contudo, os próprios gregos iniciaram, no ocidente, este objetivo de construir seu pensamento calcado em justificativas racionais. “Só sei que nada sei”, frase atribuída a Sócrates, é uma prova de, pelo menos, três aspectos: que o homem pode saber alguma coisa, que o homem é curioso e que tem noção de sua ignorância. Não que com essa intenção de entender o homem independentemente de Deus, esses *sujeitos*, pensadores gregos, quisessem negar a existência Dele, como se fez mais tarde. O que se procurava era a compreensão daquilo que se podia determinar enquanto *sujeito* de uma experiência.

Nessa edificação de uma unidade subjetiva, de onde emana toda a representação do que se nos coloca, está o que Luiz Costa Lima identifica, em seu *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), minimamente, como um erro de perspectiva. O próprio sujeito do *cogito* cartesiano apresenta-se, séculos depois, como uma unidade cindida, uma fratura que se mostrará tanto maior no sujeito kantiano quanto esse sujeito consegue, em Kant, as prerrogativas filosóficas de uma independência maior do aparelho cognitivo em relação à presença do supra-sensível, aquilo sobre o que se pode apenas supor. Kant não declara o desejo de negar Deus, mas, segundo Costa Lima, esse pode ser um pensamento depurado de sua estrutura argumentativa. Em outros termos, procurar identificar uma “essência” do sujeito, de quem emanam as categorizações e regulamentações do aperceptível, pode ser como querer apoderar-se de um entendimento do que quer que seja “em si”, uma tarefa tão inglória quanto de realização improvável através dos mecanismos da razão. Como se verá, uma representação qualquer já não guarda os traços do objeto, senão das percepções do sujeito a que está atrelada.

Entretanto não se pode negar que, do universo que o rodeia, ao menos de alguma coisa, o homem é capaz de aperceber-se. Em Kant, pode-se desvincular o *cogito* da necessidade de um Deus, para apresentá-lo como aparato inerente ao humano, sem com isso estar justificando suas percepções senão enquanto subjetivas. Sendo assim, ser intérprete de si, ainda mais, equivale a transformar-se em objeto de si, o que torna inexplicável procurar aniquilar totalmente essa subjetividade, já que se admite, a princípio, alguma unidade a ser extinguida: o conhecimento de qualquer objeto passa pela sua subjetivação.

Contrapomo-nos deste modo a toda uma corrente do pensamento contemporâneo, bem ou mal chamada de desconstrucionista, cuja leitura radicaliza o ostracismo do sujeito e suas representações. A atitude desconstrucionista básica consiste em: mostrada a falácia das propriedades que davam primazia ao sujeito unitário e suas representações, não mais considerá-las, a não ser para destruí-las. O texto não remete ao mundo senão para irrealizá-lo. Ou, em termos heideggerianos, não remete ao ente senão para nele descobrir o ser que se eventual e historicamente desoculta (Lima, L. C., 2000: 152-153).

Baseando-se no pensamento de Costa Lima, pode-se opor a análise do *sujeito solar* cartesiano à do *sujeito fraturado*² kantiano. Tal oposição sugere uma concepção de sujeito que permite ampliar a importância do fenômeno estético, o que é resultante de uma revitalização da *mimesis* para além das fronteiras da *imitatio*, e resulta numa perspectiva capaz de iluminar as interferências entre realidade e ficção. Assim, pretende-se desenhar o sujeito fraturado com sua determinação espaciotemporal, suas poderosas habilidades de criação e comunicação e as conseqüentes implicações desse contexto no campo da estética. Diante desse novo foco de luz, filtrado pelo conceito de sujeito fraturado e por suas resultantes, como podemos atualizar os conceitos de ficção e realidade? Se a realidade não é tão objetiva e o real é inalcançável, como a ficção pode assumir o papel de veículo para a verdade?

1.2. O eu solar – a alforria do homem teológico

Em sua pesquisa, para chegar à reconsideração da *mimesis*, Luiz Costa Lima continua ressaltando os aspectos paradoxais das indagações filosóficas acerca do sujeito a partir de teóricos como Schopenhauer, Nietzsche e Freud. Ao propósito deste texto, fica a árdua tarefa de *apresentar*, com toda a amplitude que o termo assume na teoria kantiana, este revelador contraste entre sujeito solar e sujeito fraturado. Não na busca de desconstruir uma pseudo-unidade do sujeito, mas de mostrá-la fabulosa – no duplo sentido que se permite com o substantivo fábula –, e possuidora de “espaços”, ou fraturas, complexificantes. A discussão é bastante prolífera; contudo, enquanto subjetividade, deve-se também, saber *sujeitar* ao corte, à *fratura*, sem com isso comprometer sua lógica, o complexo do pensamento. Depois se verá que um debate, em termos contrastivos, do sujeito do *cogito* em relação ao sujeito *fraturado* gera possibilidades de se pensar em perspectivas *atualizantes* da arte e da literatura contemporâneas.

Observe-se o percurso do pensamento cartesiano, fundamentado no *cogito*, admitindo-o, *a priori*, forma de acesso à verdade. A partir da percepção do “pensar”, Descartes depreende a *verdade* que fundamenta sua teoria filosófica: penso, logo existo; independentemente de forma e espaço, já que o pensar não é físico. Daí associar-se o pensar à

² Termos retirados de *Mimesis: desafio ao pensamento* (LIMA, 2000).

alma, ao além-corpo. Entende-se que o pensar não fosse percebido como físico em Descartes, mas hoje se pode avaliar de outra forma essa atividade cerebral, já que há aparelhos capazes de medir o impulso elétrico gerado pelo homem quando está pensando, ou mesmo sonhando. Por isso mesmo, vestindo um suntuoso manto sagrado, esse pensar, na ideologia cartesiana, é o que garante a existência do homem. Colocá-lo em xeque é questionar a própria possibilidade de conhecimento. Uma vez que conheço, ainda que apenas ilusões manipuladas por um *mauvais génie*, não posso duvidar de que penso; e suponho que, de meu pensamento, posso inferir os limites entre o “falso” e o “verdadeiro”. O pensar é nobre, está associado à alma, à imaterialidade e é o caminho direto para o contato com o divino. A alma encontra-se com Deus pelo pensamento, mas não qualquer pensamento. Obviamente, o pensamento deve estar educado pelos parâmetros da verdade, estipulados pela tradição histórico-cultural e, por outros momentos, manipulados ao prazer das minorias detentoras do poder econômico ou militar. Tudo isso muito bem fundado na concepção de que seria muito mais verossímil que o desvendar de verdades partisse de um sujeito do que da coletividade (LIMA, 2000: 86-87), o que também não é uma afirmação tão evidente para o pensamento contemporâneo.

Contra a insegurança desse mundo escravizado às impressões enganosas dos sentidos, contra essa parafernália de aparências, com que poderei contar senão saber-me verdadeiro em minha constância? E onde tal constância se encontra senão em ser eu “*une chose qui pense*”(Descartes, R.: 1673, 24)? A certeza pois de ser “uma coisa verdadeira” “de modo algum depende das coisas cuja existência não me é ainda conhecida; nem, por conseguinte, e com mais forte razão, de nenhuma daquelas que são fingidas e inventadas pela imaginação” (idem, 22). Essas, com efeito, são ociosas mesmo que “eu imaginasse ser outra coisa, pois imaginar não é senão contemplar a figura ou a imagem de uma coisa corporal”(idem, ibidem). É com base nessa certeza que se formulara o *cogito* (LIMA, 2000: 87-88).

De maneira resumida e objetiva: o *sujeito solar* parte de duas prerrogativas: o *cogito* independer da matéria, ainda que esteja fisicamente atrelado a ela – o que reforça a dicotomia corpo/alma; e a inquestionabilidade do *cogito* enquanto acesso à verdade. Já se sugere uma penumbra sobre algo de que esse sujeito não pode duvidar, ou cogitar. Se só existo porque me indago sobre o mundo, ao não poder indagar-me sobre um assunto qualquer, deixo de existir: prova cabal de que o sujeito de Descartes possui uma fratura, no mínimo, considerável. Do lugar privilegiado que o *cogito* assume nessa epistemologia, estabelece-se a racionalidade das coisas, a lógica cartesiana na qual se pôde fortalecer todo o pensamento cientificista ocidental.

A partir da primeira prerrogativa que se impunha, Descartes começava a investigar os limites do sensível e do supra-sensível. A idéia da alma, ligada a uma idéia de Deus, justifica e

integra o pensamento cartesiano em outra dicotomia: a do finito em relação ao infinito. É de perceber sua investigação contida no parâmetro do tempo que o sujeito pode inferir sua finitude. Na alma, enquanto inapreensível ao espaço/tempo científico, estariam as questões das quais a razão seria incapaz de tratar, sem que isso incorresse no enfraquecimento do poder da razão. Razão atrelada ao entendimento, ao desvendamento da verdade construída, ou minimamente, semeada por uma força criadora inexplicável e inquestionável, à qual o homem estaria destinado a unir-se ou desvendar. Razão portanto poderosa, desde que garantido seu limite, comprovada sua alçada. O que lhe foge refugia-se na alma.

No campo do fenomênico, em que são fundamentais os parâmetros de espaço e tempo, tudo se explica na razão desde que não se questione a validade do próprio *cogito*, através do qual toda a racionalidade se constitui. Costa Lima revela, em Descartes, os indícios do *sujeito fraturado*, que ele faz emergir dos Clássicos para sua reconsideração da *mimesis*: “(...) fazendo do infinito, (...), uma propriedade do finito, nossa meta é apenas assinalar como é possível descobrir-se sob o *cogito* solar um sujeito fraturado” (Lima, 2000: 93).

Por conta desse estado de coisas, a afirmação da razão forte seria forçosamente comprometida caso não estivesse acompanhada da afirmação de um sujeito central. (...) Por essa frente então não teríamos como questionar a concepção cartesiana de um sujeito solar: ela se impõe seja porque esse é seu pensamento, seja porque o contexto não lhe permite solução menos firme. (...) Considerando-se a diferença dos critérios de conhecimento, o realce da física só podia se cumprir pela afirmação da dualidade finito/infinito, em que a razão, agora, sem se confessar fraca, podia e devia não dispor de todo o território. O que antes não era estrategicamente desejável – estabelecer limites para a razão -, agora, ao invés, se torna necessário, i.e., reconhecer que seu agente, o sujeito, é atravessado por uma fratura (idem, ibidem).

Equivale dizer que os dois pressupostos da teorização a respeito do sujeito no pensamento de Descartes garantem a presença de elementos fundamentais desse sujeito sobre o qual sua racionalidade é incapaz de discorrer sem ferir seus parâmetros internos de funcionamento. Entretanto, em Costa Lima, o posicionamento centralizado do sujeito, apesar de mostrar o ponto de fratura de sua capacidade cognitiva, não é realçado por seu poder de enfraquecer o sujeito, mas pela força do papel que empresta à razão que ele opera. É também a partir daí que se chegará a uma problematização do conceito de representação: uma vez que aquele papel tem sua força comprovada, as operações fundamentais da razão passam a ter maior importância e gerar diversas análises, das quais se recorrerá à de Kant.

Entretanto, o que permite chegar ao aprofundamento da razão é a figura central do sujeito solar cartesiano. Ao citar um ensaio de Étienne Gilson (LIMA, 2000: 96), Luiz Costa

Lima nos chama atenção para o contraste entre as propostas de Agostinho e Descartes para o *cogito*, o que permite perceber a importância do movimento executado pela teorização do segundo. Se as doutrinas se aproximam ao optarem pela “metafísica do inteligível” platônica, em contraponto à “metafísica do concreto” aristotélica, divergem, uma vez que, em Agostinho, a metafísica conduz à “prova da espiritualidade da alma”, cuja concepção busca o sujeito Deus, uno, através da fé. Em Descartes, conquanto não se negue a espiritualidade, a busca é pelo sujeito humano através da razão. “Daí a secundariedade que esta ocupa em Agostinho, e a força que, em contraste, assume em Descartes (idem, *ibid.*)”.

1.3. O sujeito fraturado a partir de Kant – Uma revisão da relação entre sujeito e objeto

Da força que assume a razão, surge a necessidade de investigar o aparato cognitivo, e é então que o pensamento cartesiano se esgota para as necessidades do questionamento que se pretendeu em *Mímesis: desafio ao pensamento* (LIMA, 2000) e que também se pretende aqui. Com isso Kant permite à razão o acesso a um novo espaço, e o percurso dessa conceituação na obra kantiana permite um interessante enfoque sobre o fenômeno estético. Antes, cabe percorrer a ponte que ligará Descartes a Kant. Investigue-se para isso o conceito de representação. Esse conceito, sob a luz cartesiana, está associado às idéias, configuradas pelas imagens das coisas, que, com ressalvas, fazem-se no espírito. “(...) não chamo com o nome de idéia as imagens que são pintadas (*dépeintes*) na fantasia; (...); mas chamo genericamente com o nome de idéia tudo que está em nosso espírito (DESCARTES, *apud.* LIMA, 2000: 97).”

Enquanto, conforme era de se esperar, associa as imagens com os produtos da fantasia, as imagens não ingressam no recinto nobre das idéias. Por isso, então estariam as imagens excluídas da representação do sujeito? (...) Assim como o valor contraria a inflexibilidade e a constância da representação científica, assim também a imagem corporal apresenta um obstáculo ao louvor da representação por excelência do *cogito*, a idéia (LIMA, 2000: 97-98).

Desse novo paradoxo de idéias sem imagens que se apresenta, salienta-se a dupla acepção do termo *representação*. A primeira associa representação à idéia clássica da *mímesis* como *imitatio*, a idéia de que nossas representações nos permitem reproduzir e inferir certezas e verdades a respeito daquilo sobre o que nos debruçamos. A segunda segue a linha de uma concepção da *mímesis* enquanto uma equivalência, produtora de uma resposta *subjetiva* a

partir de uma cena primeira que a provoca (LIMA, 2000: 98). A primeira pode ser associada à concepção cartesiana de sujeito solar, em que a função da razão é um (re)ligar-se com verdades absolutas e supra-sensíveis; e a segunda ao pensamento kantiano, ainda que, nem um nem outro estivesse realmente preocupado com as questões que motivam esse encaminhamento que pretende valorizar o papel da arte nos mecanismos racionais, pelo estudo dos *atos de ficção*³ e sua relação com os conceitos de real e, subseqüentemente, de verdade.

Há um detalhe de enfoque a ser observado no percurso das três críticas que escreve Kant: admitida a possibilidade de afastamento entre as esferas do sensível e do supra-sensível a partir da lógica cartesiana, Kant desfaz a relação de causalidade entre o *cogito* e o existir. Para isso, Luiz Costa Lima mostra que, em Kant, o conceito de idéia se liberta da existência do espírito, sem que, com isso, se negue tal conceito. Ou seja, se, em Descartes, há uma divisão entre a esfera do conhecimento humano e a do sobre-humano, mas se mantém uma relação direta entre as idéias e o espírito por sua imaterialidade, em Kant, aquelas idéias tornam-se independentes do supra-sensível. Passam a se justificar no aparato cognitivo de que todo homem está involuntariamente imbuído. Com isso a subjetividade começa a indicar uma intenção de sair de seu lugar e forma *una*, solar, centralizada, para admitir a possibilidade de uma subjetividade fraturada, complexa e múltipla. Esse movimento funda as bases para que hoje se possa entender a verdade também como algo fraturado, posto que subjetivo. Por um lado, conhecer independe de uma vontade maravilhosa do sujeito e passa a ser atributo do humano, por outro, mais tarde, desdobra-se a subjetividade capaz de assumir um novo papel produtor, requerido pela reconsideração do conceito de *mímesis* e das relações entre o real e o fictício.

Em Kant, o conhecimento opera inicialmente pela intuição. Essa intuição oferece uma síntese – já uma representação – ao entendimento que a categoriza e conceitua, gerando um universo experimental. Experimental porque a intuição supõe a experiência travada entre sujeito e objeto. Essa experiência apercebe-se desde a intuição. Portanto, de forma objetiva, a razão pré-supõe a existência daquilo que lhe é oferecido a princípio: sujeito e objeto. Para que eu – sujeito – possa operar a razão, não deve haver dúvidas sobre minha existência e sobre aquilo que a mim se interpõe, uma vez que tudo se apresenta no fenomênico. A diferença com Descartes faz-se justamente nesse ponto. Era conveniente ver o pensar como causa do existir, mas Kant emancipa o pensar ao encará-lo como mecanismo transcendental, comum a qualquer sujeito, independente, portanto, de uma subjetividade centralizadora e privilegiada. Pensar o

³ O termo foi pesquisado na obra de Wolfgang Iser. O próximo capítulo tratará mais demoradamente sobre sua concepção e importância.

mundo é condição de toda subjetividade, assim como também o é a existência de um mundo a ser conhecido. Assim, Kant realça a fratura que compõe a relação entre o sujeito e o divino – que, já em Descartes, delineava, com fraco grafite, seus contornos –, ao mesmo tempo em que reconstrói a fratura que comprometia a figura do *sujeito solar*.

A crítica das faculdades de conhecimento a respeito daquilo que elas podem realizar *a priori* não possui no fundo qualquer domínio relativamente a objetos. A razão é que ela não é uma doutrina <*Doctrin*>, mas somente tem que investigar se e como é possível uma doutrina, em função da condição das nossas faculdades e através delas. O seu campo estende-se a todas as pretensões daquelas para as colocar nos limites da sua correta medida (KANT, 2005: 20).

Segundo esse fragmento, o objetivo kantiano é claramente conhecer o sujeito e suas doutrinas, ou crenças, condicionadas pelas suas faculdades, ou habilidades, cognitivas, como a ficção e a mimesis, por exemplo. Seu artifício é recortar o campo de abrangência de seu objeto, mais uma vez, reconhecendo os limites de sua voz. A razão produzirá antes impressões que determinado objeto causa no sujeito – o efeito de sua contemplação –, do que qualquer afirmativa dando conta do objeto em si. Bem como não será capaz de inferir sobre si, senão os efeitos de sua auto-percepção.

A intuição puramente sensível é apenas receptividade. E, conquanto sua forma possa residir *a priori* na capacidade de representação (*Vorstellungsvermögen*) de cada um, pela qual cada um se habilita a colher o diverso das representações, ela não indica senão como “o sujeito é afetado” (Kant, I.: 1790, B129). Dizer-se que a forma da intuição é anterior à experiência empírica e pontual, i.e., que é *a priori*, não indica senão que é pura receptividade (*Empfänglichkeit*). (...) a certeza do conhecimento (...) não pode ser agora afirmada sem a prévia captação doutra propriedade, muito menos evidente e já não garantida por qualquer esfera divina. (...) o diverso das representações depende de uma ligação (*Verbindung*), que não é produzida pelos sentidos e, portanto, sendo deles independente, não pode estar contida na forma pura da intuição sensível (idem, *ibidem*)(LIMA, 2000: 100).

Surge na relação entre sujeito e objeto um terceiro elemento, independente dos sentidos: a *Verbindung*. E configura-se um cenário diverso daquele cartesiano. Enquanto o *cogito*, em Descartes, “pode ser visto como produto do embate de uma mente privilegiada com costumes e instituições afeiçoadas a cômodos hábitos e velhos dogmas”, as “condições transcendentais (...) supõem um ato de espontaneidade e, portanto, transindividual” (LIMA, 2000: 101). Ou seja, pensar suporia um ato espontâneo que afetasse todo indivíduo diante de um objeto.

Essa reformulação acentua o limite das possibilidades de conhecer que a razão dá ao sujeito, na medida em que se estabelecem os parâmetros transcendentais para o conhecimento por uma justificativa fenomênica. Ao racional, mecanismo inerente ao sujeito, engendrado intuitivamente, sem a necessidade de uma motivação singularizada e inexplicável; a essa razão, cabe a compreensão do fenomênico. Intensificam-se as limitações do sujeito, que agora não pode mais, racionalmente, almejar a determinação do supra-sensível, e enquanto restringe-se a sua potencialidade, aumenta a clareza em relação à “capacidade operacional” do mecanismo, o que revela a intensidade de sua força objetiva. Em outros termos, a razão mostra-se tão fraca a nós, quanto nos iludimos em relação à sua abrangência. Concomitantemente ao delinear mais preciso dos contornos do entendimento e, por extensão, da razão – ou daquilo que ela será capaz de determinar – se nos revela sua força, como se pretendeu demonstrar. Entretanto, esse delinear sugere um contra-campo ao campo fenomênico muito mais amplo e muito mais impassível de crivo racional. Essa argumentação serve bem ao que pretendeu demonstrar Luiz Costa Lima: a fratura do sujeito aumenta em Kant, ainda que, e porque, ele consegue limitar a razão, ou ainda melhor, o entendimento, especificamente ao sensível. Contudo a razão prática descrita na Segunda Crítica dará conta do supra-sensível, atenuando a fratura da unidade subjetiva, pela explicação confortável e verossímil, para a época, que lançará as bases da sua filosofia prática. Esse caminho será deixado de lado, há outros mais profícuos para quem queira pensar sobre o literário, como a importância das representações nessa sistematização.

Assim, a teoria tradicional do sujeito, que não levava em conta a fissura que já se insinuava em Descartes, ainda é menos apropriada no instante áureo de sua formulação kantiana. Parece pois impróprio manter-se a dicotomia entre a afirmação unitária da concepção tradicional do sujeito, que teria Descartes e Kant como seus agentes, e sua decomposição *a posteriori*. (...) O que se diz quanto ao sujeito vale com idêntica razão para suas representações. Em Kant, elas não se dão naturalmente, nem têm o caráter pontual que mantinham na mecânica do *cogito*. (LIMA, 2000: 109).

1.4. Apresentação e Representação – o redimensionamento da razão

O que se sugeriu com o título do capítulo anterior – outro olhar sobre a relação entre sujeito e objeto – se justifica definitivamente na distinção que o título deste capítulo sugere. A princípio, deixa-se suspenso o juízo da dimensão teológica imposta ao sujeito kantiano para

salientar a independência das operações do entendimento e da razão em relação ao supra-sensível, já que, nesse caso, uma dependência impõe assumir conceitos inexplicáveis racionalmente. Sujeito, objeto e as relações que decorrem desse enfrentamento estão desatrelados de qualquer justificativa que fuja ao campo do entendimento, o fenomênico.

Concentremo-nos, pois, uma vez instituído o campo de aferição da razão, na investigação atenta dos limites e mecanismos relativos ao processo racional e à constituição do conhecimento. Ao garantir a relação entre sujeito e objeto, enquanto fenomênica, como aferível pela razão, Kant vai buscar, enquanto sujeito, as especificidades determinantes dessa operação, já que se convence de que, ao falar de um objeto, não pode senão falar do efeito que esse causa em si. A palavra efeito não é despropositada, remete aqui a uma nova consideração que Luiz Costa Lima faz a respeito do sentido de representação (LIMA, 2000: 98). Pelo que já se afirmou, a primeira, e mais clássica, acepção do termo, estaria ligada à idéia de *imitatio*, como se a representação fosse capaz de estabelecer uma equivalência entre uma cena primeira, enquanto geradora, e uma cena segunda, enquanto reprodutora, ainda que essa operação não faça referência exatamente a uma idéia de semelhança. A segunda acepção do termo representação será a de *representação-efeito* (LIMA, 2000: 201), e será justamente essa que, no âmbito da Terceira Crítica kantiana, permitirá atrelar a reconceitualização e o conseqüente redimensionamento da *mimesis* e da relação entre realidade e ficção, diante do fenômeno estético. Nesses termos, a representação é o efeito que determinado objeto provoca no horizonte de expectativas do sujeito. Essa conceitualização permite inclusive perceber todo e qualquer ato de interpretação como singular, porque marcado pelo horizonte de expectativas específico de cada indivíduo. Assim, na primeira acepção, representação tem um caráter de aspecto, enquanto na segunda, de efeito.

Ao passo que, na Primeira Crítica, a representação, enquanto sintetizadora dos dados empíricos, dava a largada e a imaginação, porque reprodutiva, dava condições à apresentação de uma produção *obediente* às propriedades do objeto conceituado, aqui (na Terceira Crítica), porque produtora, a imaginação dá a primazia à *Darstellung* (apresentação), subordinada à representação, fazendo-a referir-se a “uma outra natureza”. (LIMA, 2000: 113).

A citação além de reforçar o que se havia dito, remete diretamente à questão que se pretende discutir neste item do capítulo. Na *Crítica da Faculdade do Juízo* (KANT, 2005), a apresentação inverte seu papel com a representação. Na Crítica da Razão Pura a apresentação, subordinada à intuição, criava uma síntese ao entendimento. Então, a representação determinava-se dentro de conceitos para a operação do entendimento. Para o juízo, parte-se da

intuição à representação e dela a uma nova síntese, a apresentação, que conceitua, não mais para tratar do objeto, ou de características dele, mas para tratar do sujeito enquanto afetado pelo objeto. Se no primeiro momento havia o seguinte desencadeamento: intuição, apresentação, representação; agora, em sua conseqüência, cabe outro: intuição, apresentação, representação. “A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal” (KANT, 2005: 23), contudo a possibilidade de conhecimento sobre esse universal é tão grande quanto a capacidade que se tem de processá-lo individual e sócio-culturalmente.

Antes de detalhar como essa virada nos importa, vale ressaltar a diferença entre aquela segunda acepção de representação e o que definimos por apresentação. A pergunta só se faz coerente a partir da Terceira Crítica, uma vez que é nela que apresentação e representação assumem novos papéis. A diferença básica reside na relação com o objeto: enquanto tal, a representação, mesmo que mimética – segundo o conceito de Costa Lima a respeito da *mimesis* –, está indissociavelmente ligada a um efeito do objeto, ainda que se entenda esse efeito como subjetivo. A *representação-efeito* seria, segundo essa hipótese, uma resposta direta ao efeito que o objeto causa no sujeito e, portanto estaria fundamentalmente marcada pelos conceitos e referências de que esse sujeito se utiliza para entender o mundo. As representações, interpretadas dessa maneira, permitem os juízos determinantes. Na apresentação, dá-se um produto ligado a esse efeito, mas que o transcende e o atualiza. Esse produto não se restringe aos conceitos daquele objeto, senão que os renova e transforma. É a competência humana da apresentação que permite o juízo reflexivo, aquele que parte de um dado particular para a postulação de uma regra geral.

Só a faculdade de juízo reflexiva pode dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante), nem prescrevê-lo à natureza, porque a reflexão sobre as leis da natureza orienta-se em função desta, enquanto a natureza não se orienta em função das condições, segundo as quais nós pretendemos adquirir um conceito seu, completamente contingente no que lhe diz respeito (KANT, 2005: 24).

Expandem-se os horizontes da razão quando se destrincham seus mecanismos operacionais capazes de levar ao entendimento, e a um tempo, descobre-se uma explicação para a natureza produtora dessa razão. O desdobrar-se da apresentação sobre a própria representação, possível segundo uma visão que salienta fraturas no sujeito, cria as condições para uma análise do fenômeno estético dentro da estrutura da razão, desenhada por Kant e

articulada pelo professor Luiz Costa Lima, que veio anunciando-se e enfim pode ser *realizada*.

A *Darstellung* não se limita a assinalar o papel ativo que agora terá o receptor – por efeito de uma imaginação que se tornou produtiva – como, simultaneamente, assinala a experiência doutro tipo de objeto –, aquela que não admitirá a subsunção de seu objeto na generalidade de uma lei. (LIMA, 2000: 204).

Resumidamente, o caráter produtor que a apresentação assume no juízo reflexivo, em contraste com aquele primeiro reproduzidor, atrelado diretamente às sensações provocadas pelo objeto, permite a compreensão da *liberdade produtora* do sujeito – que interessa à produção estética –, e permite sugerir, ainda que involuntariamente, a figura de um sujeito receptor, igualmente interessante para a estética. As teorias que exploraram a literatura e as artes do ponto de vista de sua recepção o fizeram considerando a recepção estética um elemento produtor de relações e significados na obra, por isso essa construção semântica erguida em torno da obra pode ir além das intenções e motivações do autor sem comprometer sua integridade.

Assumindo esse desdobramento como um dado importante para a reconsideração da arte, não se quer invalidar ou hierarquizar as causas e conseqüências da fratura do sujeito para a estética; nem tampouco se quer deixar de passar pela força que ganha a consideração da arte que nos permite a Terceira Crítica ao debruçar-se sobre o juízo de reflexão, mormente o estético. O que se seguirá é uma análise da faculdade do juízo reflexivo estético em Kant, para daí reforçarmos ainda mais a importância da arte enquanto trampolim para o mergulho nas fraturas do sujeito, emissor e receptor, tanto mais justificável quanto à relação entre esses dois pólos subjetivos estabelece-se nos fundamentos da própria arte. Um mergulho, a um só tempo, para dentro e para fora daquelas fraturas. Uma linha que une e divide o sujeito singular e o coletivo, o cultural. Antes, como caminho a percorrer, volte-se à compreensão do processamento do fenômeno estético no pensamento.

1.5. Considerações sobre a faculdade do juízo a partir da crítica kantiana

As três Críticas kantianas traçam um caminho curioso. Da primeira partiu o posicionamento que permitiria ao sujeito diante do objeto, e inclusive de si, construir o

conhecimento, o horizonte de expectativas do entendimento. Pela maravilha de um mecanismo transcendental, portanto inerente a todo homem, o sujeito é capaz de construir o entendimento do sensível. Esse mecanismo, como vimos, pela própria indicação de Kant na Terceira Crítica, deu conta de tudo que era passível de ser subsumido a leis, em termos mais genéricos, tudo que pudesse ser categorizado. Havia idéias das quais, nesse sistema, leis não davam conta. Eram conceitos como os de *liberdade*, *causalidade* e *vontade*. Foi preciso a sistematização da Razão Prática, da qual, para o percurso que se constrói neste texto, não interessa maiores aprofundamentos.

Na Terceira Crítica, o que se estabelece de maneira mais cuidadosa é um novo campo de atuação da razão: o campo da Faculdade do Juízo. O campo em que a apresentação (*Darstellung*), se transforma no elemento chave, sem menosprezo dos demais elementos das operações da razão, criando a válvula de escape deste mecanismo que opera sob alta pressão – o aparato cognitivo humano.

Na família das faculdades de conhecimento superiores existe ainda um termo médio entre o entendimento e razão. Este é a *faculdade do juízo*, da qual se tem razões para supor, segundo a analogia, que também poderia precisamente conter em si *a priori*, se bem que não uma legislação própria, todavia um princípio próprio para procurar leis (KANT, 2005: 21).

A analogia construída, em Kant, a partir daí, é de que assim como a faculdade do juízo é termo médio entre entendimento e razão, o sentimento de (des)prazer será o termo médio entre a faculdade de conhecimento, “relacionada com a natureza, a respeito da qual apenas (como fenômeno) nos é possível dar leis, mediante conceitos-de-natureza *a priori*, os quais no fundo são conceitos de entendimento puros” (idem, 22), e a faculdade da apetição, segundo a qual pelo “conceito de liberdade apenas a razão (na qual somente se encontra este conceito) é legisladora *a priori*” (idem, 23). A relação entre o conhecimento e a apetição fica marcada, então, pelo caráter subjetivo do prazer fundado na experiência particularíssima da razão. Daí, admitir-se o juízo de gosto como relativizado pela individualidade do sujeito, uma vez que não se funda em conceitos, juízos determinantes, mas em sensações, juízos reflexivos. A noção de gosto é fundamental para o estudo do juízo estético, que se fará adiante.

Até aqui, operou-se uma tentativa de estruturar o pensamento kantiano, acentuando seus limites, ampliando a força argumentativa de sua teoria dentro de seu próprio sistema, ao mesmo tempo em que se admitiu que nem tudo é passível de entendimento, já que “existe (...) um campo ilimitado, mas também inacessível para o conjunto da nossa faculdade do

conhecimento” (idem, 19). Ou seja, mais uma vez, fortalece-se aquele aparato cognitivo delimitando-se sua amplitude.

Ao escrever a Terceira Crítica, Kant dá margem a uma leitura do juízo não apenas como intermédio entre entendimento e razão, como já se podia intuir das outras duas críticas. Como à *apresentação* dera-se um novo lugar na filosofia do conhecimento humano, ao juízo deu-se novo espaço no funcionamento da razão. Esse novo espaço é fundamental para aquele que se volta ao entendimento da arte e da sua teorização. É nesse novo espaço que se construirão considerações que estejam à altura das problematizações que a arte nos traz. É o espaço, não mais apenas, do juízo determinante, aquele que orienta e atualiza o jogo entre entendimento e razão; mas é também espaço para o juízo reflexivo, que se espraia para além desses limites determinados pelos *a priori* tanto do entendimento – o sujeito transcendental, por exemplo – quanto da razão – o conceito de liberdade – e estabelece para si um *a priori*⁴ próprio, como tal inquestionável, que é a capacidade do juízo de subsumir o particular a uma lei universalizante. Cabe ao juízo, portanto, categorizar e submeter a leis os objetos. Cabe ao juízo inferir-lhes uma finalidade. Ao longo de sua produção bibliográfica, Kant complexifica sua percepção das interações a que a razão obriga o homem. Voltemos pois a uma citação de Kant já referida:

A faculdade do juízo em geral é a faculdade de pensar o particular como contido no universal. No caso de este (a regra, o princípio, a lei) ser dado, a faculdade do juízo, que nele subsume o particular, é *determinante*. (...) Porém, se só o particular for dado, para o qual ela deve encontrar o universal, então a faculdade do juízo é simplesmente *reflexiva* (KANT, 2005: 23).

O juízo reflexivo trata de operar uma manobra perspicaz: justificar-se com algo que é intuído da sensibilidade, mas não é passível de entendimento: o princípio da conformidade a fins que fundamenta o argumento do juízo de reflexão, e segundo o qual a tudo na natureza dá-se uma finalidade. “A conformidade a fins da natureza é por isso um particular conceito *a priori*, que tem a sua origem meramente na faculdade de juízo reflexiva” (KANT, 2005: 25). Essa definição implica uma solução e um problema ao mesmo tempo, o que talvez reforce mais as fraturas do sujeito, uma vez que, como se viu, somente à faculdade de juízo reflexiva será permitido “dar a si mesma um tal princípio como lei e não retirá-lo de outro lugar (porque então seria faculdade de juízo determinante)”(KANT, 2005: 24). O que esse detalhe traz de interessante é a centralização da questão do juízo reflexivo no conceito de conformidade a

⁴ Esse *a priori* é um aspecto do juízo reflexivo – e não um conceito seu –, ao qual, de alguma forma, podem ser submetidos tanto o entendimento – a lei científica –, quanto a razão – a lei ética.

fins. Pois se o juízo teleológico reflexivo preocupa-se com a atualização dos fins da natureza, assim como também o faz, embora de maneira mais branda e inversa – do dado geral para a análise do particular – o juízo determinante, o juízo estético coloca-se justamente no contraponto, fundamentado no gosto – prazer e desprazer –, em algo próprio à sensibilidade intuitiva e portanto, em primeiríssima análise, sem propósito, ou fim, demarcado. Cria-se um problema: como regular um juízo que está fundado em um critério estritamente subjetivo, já que exclusivamente oriundo de uma resposta racional indeterminável, o gosto.

A faculdade de juízo estética é por isso uma faculdade particular de ajuizar as coisas segundo uma regra, mas não segundo conceitos. A teleológica (...) é (...) somente a faculdade de juízo reflexiva em geral, na medida em que ela procede, como sempre acontece no conhecimento teórico, segundo conceitos, mas atendendo a certos objetos da natureza segundo princípios particulares (KANT, 2005: 38).

Então, cabe uma ressalva importante: a Kant interessou mais o juízo que estava ligado estritamente ao campo do determinado, inclusive enquanto reflexivo, o juízo teleológico. Note-se que, como reiterou o professor Luiz Costa Lima em inúmeras aulas e também em *Mimesis: Desafio ao Pensamento* (LIMA, 2000) e em *Limites da Voz* (LIMA, 2005), Kant dá importância menor ao juízo estético justamente porque ele é fundado senão em critério subjetivo. Para a arte e para sua concepção contemporânea, talvez seja esse um fator de interesse determinante, sobretudo quanto às novas dimensões que pode assumir diante da hipótese das fraturas do sujeito.

Chega-se a um ponto crucial para a questão estética. De um panorama bastante amplo estamos conseguindo restringir-nos aos limites do fenômeno estético enquanto passível de análise pela razão. Mas nem tudo que Kant engloba como juízo de reflexão estética cabe-nos enquanto parâmetro da arte. A arte estará restrita ao conceito específico da “finalidade sem fim”, que se pode entender melhor com a diferença entre o bom e o belo, que será definitivamente, para este trabalho, analisada no item 7 deste capítulo.

1.6. A questão estética – representação-efeito e imanentismo

Ao procurar-se a *representação* de determinados conceitos desejou-se criar um arcabouço teórico, munido do qual se poderia lançar novos olhares sobre o fazer artístico, em

seu aspecto amplo, e, especificamente, sobre o campo da arte-literária, em que se discutirão questões relativas ao triângulo cujos vértices são simbolizados pelas seguintes subjetividades: narrador, autor e leitor. Até agora, quis-se estabelecer alguns pressupostos que permitem: uma interpretação para os mecanismos de que o homem se utiliza para conhecer; relacionar esses mecanismos com aqueles pelos quais o homem expressa sua necessidade de criar e consumir literatura ao longo de sua história; e apresentar os aspectos que sustentam a leitura pretendida da arte enquanto potência do real. Enquanto possibilidade de realce das fraturas do sujeito e, portanto, de contrastes capazes de estabelecer contornos aos limites da razão. Insistiu-se na compreensão de arte enquanto mecanismo da faculdade de apresentação e também enquanto exposição daquilo que o homem não pode dizer de si mesmo através dos mecanismos determinantes da razão. De arte enquanto exposição dos paradoxos pelos quais o homem é composto, sem poder explicá-los, a não ser por convenientes artifícios autoritários.

Para que a arte tenha a possibilidade, sempre mínima é verdade, de escapar de um lugar impositivo, os que a pensam devem entender que ela sempre está em um enfrentamento apaixonado com a realidade. Encerrar sua vocação no ato de irrealizar é, paradoxalmente, castrá-la. A arte irrealiza, sim, a unidade do sujeito. Mas a irrealiza para mostrar o sujeito como exposto às suas fraturas (LIMA, 2000: 161).

Se Kant preconizava os juízos determinante e teleológico por estarem ligados aos dados do objetivo, criava, ainda que involuntariamente, um mecanismo capaz de justificar a arte enquanto reveladora da singularidade que reside nas fraturas do sujeito. Escreve-se algo com que, supõe-se, Kant não poderia mesmo se importar, provavelmente por estar preocupado em apresentar um sujeito unificado. Também, provavelmente, pelo seu percurso, que busca sempre identificar a idéia de sujeito com a de cidadão. Aquilo que se quer buscar, até o fim deste capítulo, são as explicações que podem cercar essas fraturas do sujeito. Para além, quer-se identificar não o que a massa de indivíduos tem de comum, mas o que cada um deles pode apresentar de singular.

Se Kant criou um sistema em que a razão é um mecanismo transcendental humano pelo qual o sujeito pode entender o mundo, como seria possível a expressão da singularidade através dele? Justamente pelo juízo estético, especificamente aquele caracterizado pela “finalidade sem fim” a que nos referimos no final do item anterior, é que a razão acaba de comprovar sua capacidade de trilhar caminhos para além do entendimento enquanto restrito à lógica da conformidade a fins, o determinado.

Para essa tarefa é fundamental que se delimite nitidamente o posicionamento necessário diante do objeto de juízo reflexivo estético. Esse posicionamento deve afastar-se de uma concepção imanentista do objeto que acabaria mesmo por emudecê-lo, como um tiro pela culatra, já que esse é justamente o contrário do objetivo da literatura. Como já se reconheceu anteriormente, o juízo da arte em Kant, apesar de partes especialmente dedicadas a ele na Terceira Crítica, não foi o ponto determinante para a escolha da filosofia kantiana como alicerce de uma reconsideração do fenômeno estético. Para Kant, a arte deveria comportar a determinação do belo e portanto, segundo sua própria teoria, paradoxalmente tornar-se, assim, referente ao campo do juízo determinante e não mais daquele reflexivo, uma vez que o objeto estaria sempre sob o crivo de padrões – de belo – determinados previamente. A tese surge de outro resgate da relação que destrinchamos no quarto item deste capítulo entre apresentação e representação e, inclusive, ultrapassa a questão determinística de um conceito de belo que impossibilita, por exemplo, a arte figurativa.

Em termos kantianos, uma representação que viabilizasse a correspondência a uma cena natural anterior teria por consequência provocar o mecanismo próprio a um juízo determinante e terminar na regulação de uma lei (LIMA, 2000: 114).

Dessa forma, não se podem justificar as causalidades e os determinismos impostos a obras literárias enquanto objetos de apreciação estética. Se cabe ao sujeito da interpretação a suspensão do juízo, o desligamento da lógica de conformidade a fins, não nos caberá, enquanto intérpretes, senão inferir sobre as representações-efeito da obra, jamais sobre o objeto em si ou sobre as intenções de seu criador, sob pena de não estarmos mais sob a batuta do juízo de reflexão e sim do determinante. A experiência na arte, portanto, não almeja algo universal que se extraia de uma obra, que deva ser dela apreendido; supõe haver uma reflexão singular sobre a experiência. A universalidade da representação-efeito fundamenta-se não no objeto, mas no horizonte de expectativas do sujeito da aprecepção, ou seja, na fixação desse objeto no substrato cultural, sobre o que ainda se falará adiante, sobretudo no terceiro capítulo.

todo efeito se atualiza a partir de um “horizonte de expectativas”⁵, i.e., um quadro (não necessariamente figurativo) representativo. Dito com maior precisão: *o efeito é a precipitação (atualização) em um receptor de uma organização representativa. (...) representação-efeito não significa algo privado, mas sim que é um fenômeno que liga, não deterministicamente, o sujeito receptor com a coletividade a que se integra, por seu horizonte de expectativas (LIMA, 2000: 115-116).*

⁵ O conceito já foi explorado, mas para maior aprofundamento, ver LIMA, 2000, 115.

Assim não há sustentação para uma idéia de arte que assuma, em si mesma, uma conformidade a fins, uma causalidade que dela se determine, algo que seja imanente nela e aguardando para ser desvendado por um sujeito regredido à concepção, agora já ultrapassada aos nossos conceitos, de sujeito solar. Pois era solar, agora também é mudo, se o objeto que produz possui uma significação autônoma e imanente, ou se tudo o que se deve dizer a seu respeito já estiver previamente estipulado.

a negação do valor artístico das representações, como subproduto de uma categoria historicamente datada, o sujeito, converte aquilo de que se fala – o quadro ou poema – em um sujeito que, mudo, legitima o que dele diga alguém dotado de voz, inteligência, persuasão e... legitimação institucional.(...) Como, para Kant, a *Darstellung* era a faculdade da imaginação (Kant, I: 1790, B146), a ênfase na representação, i.e., nas figuras ou situações artisticamente expostas, implicava o descaso pela produção do objeto. É o que mostraria a análise das chamadas histórias da literatura, onde a produção do objeto ou é subordinada à intencionalidade do autor (o esquema “vida e obras”) ou ao condicionamento de uma época. (...) eis que o sujeito volta negado. Volta como quadro, escultura, ou poema; volta mudo e sem meios de reagir ao que dele diz o filósofo ou crítico de arte, *a priori* respaldado pela afirmação de que sua concepção é imanentista (LIMA, 2000: 156 - 157).

O que se buscou com esse posicionamento diante do objeto foi afastar essa idéia de imanetismo na obra de arte e o reforço da concepção de sujeito fraturado, diante do sujeito solar “legislador”. O fundamental para isso é que primeiro se considere tanto o fazer quanto a recepção da obra enquanto operados pela apresentação e, portanto, referentes aos juízos de reflexão, mas não sem assumir a importância da representação-efeito, enquanto tal, ligada ao horizonte sócio-culturalmente formado de expectativas. Assim, sem negarem-se ou calarem-se estão apresentadas as faces individual e universal do fenômeno estético, da arte literária, especificamente, para nós. Estão presentes sem negarem-se: ficção e realidade, ambas determinadas tanto por representações-efeito quanto por apresentações. Antes de se aprofundar o conceito de ficção, ainda cabe um último movimento que este enfoque sobre o sujeito permite.

1.7. O sujeito fraturado a partir de Kant – fratura e fronteira

Os limites da arte no campo da razão e vice-versa

Ao tratar-se da reflexão estética, de forma ainda bastante ampla, no item passado, impõe-se, para que se encaminhe o próximo movimento, discutir a literatura enquanto fenômeno estético motivador de dinâmicas culturais, delimitar, então, o campo investigativo do juízo de reflexão estético ao qual associamos tal fenômeno. Kant, na sua analítica da faculdade de juízo estética, lança mão de exemplos retirados mais da natureza do que da arte. O que o filósofo postulava a respeito do juízo estético cabe tanto nas considerações da arte quanto da natureza. Como o objeto que se nos interporá será a arte da literatura, esqueçamos o aspecto geral do juízo de reflexão estético, para concentrarmo-nos naquele nela referenciado. Da analítica kantiana e depois da sua dialética da faculdade de juízo estética, se destacará a arte enquanto ligada aos conceitos de belo e sublime e afastada dos conceitos de bom e agradável. Será a partir desses conceitos que se reiluminará uma nova possibilidade de espaço para os fenômenos artístico-literários.

A diferença é realçada justamente por outro conceito primordial, com o qual já trabalhamos, que agora faz-se fundamental resgatar, que é o da conformidade a fins. Enquanto o bom e o agradável são regidos pelo interesse, o belo e o sublime o são pelo desinteresse. Esse não é um parâmetro simples: o interesse, em relação à conformidade a fins, diz respeito às projeções do sujeito diante do objeto, ou seja, como esse sujeito relaciona previamente o objeto de sua apreciação com seu horizonte de expectativas. Tendo em vista o que já se discutiu em torno do conceito, afirme-se que é o “interesse desinteressado” – interesse enquanto forma, sem o qual o sujeito sequer se motiva a interpretar o objeto, e desinteressado enquanto finalidade – que permite reforçar tanto a perspectiva da criação artística quanto de sua recepção como fenômeno ligado à imaginação e à razão – aparato essencialmente universalizante do particular, mas capaz de fundamentar também uma operação diametralmente oposta: a particularização de uma experiência universal, mesmo que sob as condições da representação-efeito.

se o juízo vale para tudo o que está contido sob um conceito dado, então ele vale também para qualquer um que represente um objeto através desse conceito. Mas de uma *validade universal subjetiva*, isto é, estética, que não se baseie em nenhum conceito, não se pode deduzir a validade universal lógica, porque aquela espécie de juízo não remete absolutamente ao objeto. Justamente por isso, todavia, a universalidade estética, que é conferida a um juízo, também tem que ser de índole peculiar, porque ela não conecta o predicado da beleza ao conceito do objeto, considerado em sua inteira esfera lógica, e no entanto estende o mesmo sobre a esfera inteira *dos que julgam* (KANT, 2005: 59).

Acentua-se o “inteira” como posicionamento de Kant em busca do sujeito solar e, talvez, reforçando as fraturas do sujeito, como uma forma de atingi-las. Surge desse contraste

entre o caráter universalizante da razão, como capacidade de subsumir a conceitos a multiplicidade da experiência, e a singularidade da expressão artística, uma leitura fortalecedora da arte enquanto reveladora das fraturas, e portanto, como possibilidade de contato com elas. Esse é outro aspecto a um tempo universalizante, já que tendemos a uma busca por auto-conhecimento, e particularizante, já que a individualidade exprime senão o seu contato único com a experiência através da criatividade, ligada à imaginação que na crítica da faculdade do juízo abandona um papel meramente reprodutor para um produtor.

A criatividade possibilita um contato com o desconhecido e o singular de cada sujeito, seja pela fantasia maravilhosa, ligada às ficções artísticas, seja pela construção e interferência do homem no mundo que o cerca. Uma voz que está atrelada ao juízo reflexivo, e opera exclusivamente em relação à razão subjetiva e não aos conceitos do objeto e às leis naturais, com as quais se relaciona senão enquanto formadoras do horizonte de expectativas. Através do juízo reflexivo, cujo expoente máximo é a arte, podemos intuir e construir aquilo que está para além do entendimento, para além dos juízos determinantes da razão.

o juízo de gosto traz consigo uma *quantidade estética* da universalidade, isto é, da validade para qualquer um, a qual não pode ser encontrada no juízo sobre o agradável. Só e unicamente os juízos sobre o bom, conquanto determinem também a complacência⁶ em um objeto, possuem universalidade lógica, não meramente estética; pois eles valem sobre o objeto, como conhecimentos do mesmo, e por isso para qualquer um (KANT, 2005: 60).

O advérbio “meramente” marca um juízo de valor declarado da lógica sobre a estética na razão de Kant. Contudo, tratando da questão da universalidade, espera-se ter comprovado a validade do juízo estético de gosto cujo fundamento é o sentimento, enquanto para o juízo lógico – teleológico ou determinante – o fundamento são os conceitos do entendimento. Inevitavelmente constata-se a racionalização como ponto indispensável para construção, interpretação e transmissão da experiência. Se se pretende, dentro desse “campo de forças”, conceber a recepção artística enquanto fenômeno universal, ainda que particular, a parte do juízo estético que não lida com esse aspecto deve, para nossos intentos, ser abandonada. Pode-

⁶ O próprio tradutor admite a complexidade da tradução do termo *Wohlgefallen* para o português (KANT, 2005: 49, nota 22). Kant refere-se ao termo como “tomar um interesse por” (Idem: 54). A palavra complacência apresenta uma conotação pejorativa no Brasil, o que faz com que os estudiosos brasileiros busquem termos alternativos à tradução portuguesa. Luiz Costa Lima sugere que se adote *comprazimento*, contudo essa palavra não consegue resolver o problema de carregar morfemas valorativos a transformarem a experiência que o termo expressa em algo apazível, confortante, condizente com a idéia de *belo*, mas não com a de *sublime*. Entretanto, em alemão, tanto *wohl* quanto *gefallen* são marcados por valores positivos. Pode-se considerar que, em Kant, o sublime, apesar de não causar a satisfação prazerosa e regozijante do belo, causa uma espécie de satisfação, ainda que estranha ou mesmo desagradável; portanto, apesar de se manter a palavra complacência nas citações, no texto, se fará opção pelo uso da palavra *satisfação*.

se determinar o juízo do bom como não relacionado ao campo da arte, isso porque o bom deve respeito às imposições da vontade, do interesse a fins alheios ao objeto, a moral. Já o agradável, não serve ao juízo estético que se pretende aqui por estar ligado a conceitos particulares de aspectos universais. O que se quer com o juízo estético da arte são conceitos universais retirados de experiências particularizantes.

Mas, a despeito de toda esta diversidade entre o agradável e o bom, ambos concordam em que eles sempre estão ligados com interesse ao seu objeto, não só o agradável (§ 3), e o mediamente bom (o útil), que apraz como meio para qualquer amenidade, mas também o absolutamente e em todos os sentidos bom, a saber, o bem moral, que comporta o máximo interesse. Pois o bom é o objeto da vontade (KANT, 2005: 54).

Entretanto, não se abandonarão os juízos do bom e do agradável tão simplesmente. A união do bom com o belo gera, em Kant, o conceito de beleza aderente cuja *satisfação* estaria atrelada à idéia de perfeição do objeto dado. Por exemplo, julgar a beleza de uma mulher segundo os padrões socialmente determinados contextualmente para o sujeito. Buscamos, desde já, o tratamento da beleza-livre que, contudo, não será confundida com o não-figurativo, já que, mesmo enquanto juízo de reflexão estético, ela está ligada à representação e ao horizonte de expectativas que atualiza, figurativo ou não.

Resta, então, já que se busca entender a arte independentemente de vontades ou de uma sensibilidade subjetiva privilegiada, concentrarmo-nos na *satisfação* do belo, especificamente da beleza-livre, e do sublime enquanto juízos estéticos que pertencem ao campo que viemos procurando delimitar como relativo à arte em sua consideração contemporânea, a saber: o campo da criatividade e da imaginação, livre de imposições conceituais pré-determinadas. Uma liberdade que presta, entretanto, certa reverência à tradição, mesmo quando a denigre. O fundamento singular que interessa sobremaneira à nossa leitura do fenômeno artístico-literário é o conceito de “finalidade sem fim”. Convém explicitar esse conceito tão confuso quanto aparentemente paradoxal, com o objetivo de melhor contrastar o belo com o sublime, já que é na relação da *satisfação* com aquele conceito, que se funda esse contraste. Como já se disse, o conceito supõe a finalidade enquanto forma, contudo não determinada, e ausência de fim enquanto justificativa de existência. Concebe-se a partir de parâmetros e com base na experiência, mas de uma forma tão singular que seja inédita, e também tão universal que não seja um mero devaneio do ego.

Portanto, unicamente uma conformidade a leis sem lei, e uma concordância subjetiva da faculdade da imaginação com o entendimento sem uma concordância objetiva, já que a

representação é referida a um conceito determinado de um objeto, pode coexistir com a livre conformidade a leis do entendimento (a qual também foi denominada conformidade a fins sem fim) e com a peculiaridade de um juízo de gosto (KANT, 2005: 86).

Dito ainda de outra forma, a arte deve dar conta de um objeto que – ainda que não possa ser determinado por leis, normas ou conceitos; senão que seja fundamentado numa sensação imediata e subjetiva – deve ser passível de uma dedução racional, porquanto determina-se que sua formulação é fruto da produção de uma subjetividade. Daí a presença de uma finalidade, ainda que sem fim, indicando a possibilidade de comunicação universal. Esses aspectos garantem à obra de arte sua autonomia relativa, sua voz e a liberdade da recepção que refutam a idéia de algo determinado a ser apreendido da obra, bem como a idéia de regras de produção ou interpretação para o fenômeno artístico.

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetivo, que determine através de conceitos o que seja belo. (...) o sentimento do sujeito, e não o conceito de um objeto, é seu fundamento determinante (KANT, 2005: 77).

Pode-se portanto afirmar que a *satisfação* – em termos kantianos, impulso involuntário de interessar-se por algo – a *satisfação* da arte é a *satisfação* do belo. A recíproca não procede já que também pode haver *belo* no objeto ordinário⁷.

O bom e o aprazível, ainda que estéticos enquanto motivados por uma sensação e não por um conceito, por realizarem-se segundo a conformidade a conceitos, diferem do belo e afastam-se da conceituação de arte pretendida no percurso deste texto. O último elemento que se tomará da crítica kantiana para propósito da dissertação é, pois, o, já mencionado anteriormente, sublime, encerrando as considerações pretendidas sobre a limitação do campo da arte na razão. Resumidamente, “O sublime, kantianamente entendido, é o oposto de um *paradis artificiel*. Ele só pode ser identificado com uma atividade compensatória por quem não o tenha compreendido (LIMA, 2000: 191)”, o que a princípio já distingue o sublime do belo, e resulta em desdobramento fundamental para a concepção que se pretende da arte. “Se a arte, portanto, veio a ser vivenciada como compensatória foi porque excluiu o sublime de si ou porque seus receptores previamente o neutralizaram (idem, ibidem).” A passagem não carece de explicações, salienta o posicionamento do autor diante da arte enquanto produto,

⁷ O uso do adjetivo ordinário quer apenas contrapor a idéia de artístico, enquanto fruto de uma contemplação de um objeto de arte. Certamente podemos referir-nos à “arte” da natureza, já que a natureza é produtora de objetos que geram reflexão estética tanto quanto objetos de arte. A diferença é que o ordenamento lógico do belo na arte nos é *apresentado* como produto do homem. Enquanto o ordenamento lógico da natureza quer ser percebido como produto de uma força alheia a seu entendimento a qual pode apenas ser intuída, nunca explicada (Deus?). Daí a razão ir além do entendimento e apresentar-se fraturada.

apresentação (*Darstellung*) do sujeito e objeto da crítica. E do sublime enquanto produto poderoso justamente pela característica a que Kant atribui sua fraqueza, a não compensação no sujeito pela conformidade a uma forma *bela*.

Se a *satisfação* pelo belo está ligada às sensações de harmonia que inebriam o homem enquanto reconhecedor de um ordenamento racional em seu objeto, ainda que esse ordenamento não possa ser referido a uma finalidade racional daquele objeto; a *satisfação* pelo sublime estará ligada justamente a uma sensação de desarmonia em relação às expectativas de ordenamento admitidas pela razão. Ou seja, é o choque da conformidade, o choque da forma, o choque da razão com o seu próprio parâmetro operacional. O juízo de reflexão estético gerado pela *satisfação* com o sublime nos deixa intuir e criar, enquanto produtores de objetos de arte *sublimes*, possibilidades de ordenamento além dos limites do entendimento. Certamente esse aspecto é o que fortalece o senso comum de que ninguém é o mesmo após uma apresentação artística que se possa prezar.

Mas a diferença interna mais importante entre o sublime e o belo é antes esta: que, se, como é justo, aqui consideramos antes de mais nada somente o sublime em objetos da natureza (pois o sublime da arte é sempre limitado às condições da concordância com a natureza)⁸, a beleza da natureza (auto-subsistente) inclui uma conformidade a fins em sua forma, pela qual o objeto, por assim dizer, parece predeterminado para nossa faculdade de juízo, e assim constitui em si um objeto de complacência; contrariamente, aquilo que, sem raciocínio, produz em nós simplesmente na apreensão o sentimento do sublime, na verdade pode, quanto à forma aparecer como contrário a fins para nossa faculdade de juízo, inconveniente à nossa faculdade de apresentação e, por assim dizer, violento para a faculdade da imaginação, mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime⁹ (KANT, 2005: 90-91).

Objetiva e racionalmente, podemos, por isso, supor que, inserindo-se no campo da razão, em termos kantianos e à nossa conveniência, a arte ocupa os limites internos e externos da razão do sujeito fraturado, contorna suas fraturas e fronteiras. A *satisfação* pelo sublime

⁸ Com esse comentário comprova-se a falta de intimidade de Kant com a arte, referida por Luiz Costa Lima e, sobretudo, de acordo à teoria do homem no tempo, de Marc Bloch (BLOCH, 2001: 51-68), com algo a favor de que o filósofo não poderia saber que sua teorização do sublime trabalharia: a arte não-figurativa, que não se poderia conhecer no século XIX.

⁹ O enfoque negativo do sublime em Kant, para a análise do contemporâneo, não se justifica. O paradoxo a que o sublime expõe o sujeito comprova sua força, e não sua fraqueza. Por isso pode-se discordar da relação que Kant estabelece entre sublime e arte. Entretanto a passagem nos é utilíssima já que, apesar dos desacordos, podemos nela contrastar os conceitos de belo e sublime. Mesmo que Kant, na citação, negue em relação à arte a validade do que postula, comprova-se que, hoje, os parâmetros em questão, lhe são mais que adequados. Em termos kantianos, o comprazimento do sublime na arte é o comprazimento de um objeto que possui uma lógica interna à razão do sujeito. Lógica da razão, enquanto apresentação ligada a uma representação-efeito de sua fratura, algo indeterminável ao entendimento. Por tanto uma lógica racionalmente compreensível de existir, mas racionalmente inexplicável. Esses são fundamentos kantianos para uma arte sublime, ainda que Kant, como vimos, formalmente rejeitasse sua possibilidade.

comprova a ordem – da natureza ou artificialmente criada pelo homem – que o sujeito não pode conceituar ou formatar. Em outras palavras, sem invalidar seu sistema de certificação científica do mundo, o sublime impõe outra vez limites ao sujeito e intui a presença do que lhe está alheio. Comprova suas fronteiras externas. Mas se é também dado ao sujeito produzir objetos capazes de provocar a satisfação pelo sublime, por tanto produzir ordenamentos subjetivamente não-racionalizáveis, ainda que passíveis de juízo, pode-se inferir racionalmente, segundo os termos kantianos que trouxemos à baila aqui, que esses objetos são produtos da razão, mas lhe são alheios. São, portanto, apresentações geradoras de desinsatisfação, enquanto sublimes, mas fundadas em representações-efeito ou de juízos reflexivos ou de juízos determinantes, conseqüentemente, fundadas nos efeitos da própria razão, mas que por meio dela não concebem¹⁰. Assim, sabe-se que existem espaços internos que, sem por isso invalidar seus mecanismos, a razão não pode explicar. O sujeito se impõe novos limites, agora internos. Comprova, outra vez, suas fraturas. O sublime força o sujeito a escolher entre dois caminhos: o mais simples é abandonar o entendimento e ignorar o que não tem explicação direta; e o outro é mudar a perspectiva de observação, criar possibilidades interpretativas.

Chega-se à fundamentação que se pretende para a arte, enquanto expressão particular da subjetividade; e sua recepção – portanto, sua crítica – enquanto particular e fundada em *critérios objetivos da razão*, e que se preze a subjetividade que reside no termo pela idéia de representação-efeito. A arte sublime é a possibilidade da razão de exprimir-se além de seus limites. Ao delimitar-se a que campo da razão pertencia o juízo da arte, pôde-se entender, através da idéia de algo que não pode ser entendido, o sublime, os próprios limites da razão. Arte ganha força e importância, pois ao ligar-se, sempre racionalmente, a esses limites da razão pelo par opositivo belo/sublime, expõe as fronteiras do sujeito. Ganha mais força e importância quando, considerada em sua produção, a arte sublime exprime os limites da razão em relação ao entendimento do mundo e expõe as fraturas do sujeito em relação ao entendimento de si.

A partir dessas constatações, o próximo capítulo segue através de uma retomada da teorização filosófica do termo ficção para uma abordagem do termo pelo seu potencial estético

¹⁰ No *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa (FERREIRA, 1999), “2. (...); criar pela imaginação; (...) 6. Compreender, entender”. De onde podemos convenientemente inferir criação, pela imaginação, que leva a um entendimento. Assim, opta-se, inclusive, por considerar o verbo intransitivo e suprimir o objeto direto *entendimento* que nos acabaria soando pleonástico. Se o fez-se, foi porque também cabe a relação com a acepção do mesmo dicionário Aurélio de que *conceber*, intransitivo, é dar a luz. No caso a algo, paradoxalmente, inconcebível. Ou seja, pelo sublime, o sujeito pode conceber (enquanto emissor) o inconcebível (enquanto receptor).

e pela sua associação com uma idéia de verdade relativa. Tentamos aprimorar o entendimento do homem e sua relação com a arte e com o conhecimento. Agora buscaremos a relação do conceito de ficção, que, naturalmente, transforma-se no tempo, com o conhecimento epistemológico e com a razão kantiana, para transformar a percepção desse conceito em relação àquele de verdade, que agora ganha forças, se percebida como fraturada.

Capítulo 2 – Ficção sem vestes

2.1. A chave epistemológica

A leitura de Kant permite avanços fundamentais na compreensão dos mecanismos humanos para o conhecimento e na concepção da arte como poderoso veículo de expressão, inclusive para além dos limites da razão humana, criando aquilo para o que a mente não possui referências e se obriga a construí-las. Suas considerações, ainda que respeitassem os padrões ideológicos de sua época, apresentam grande lucidez mesmo a olhos contemporâneos. Como se pôde constatar no primeiro capítulo, o pensamento de Kant permite, ainda que não o faça, valorizar a arte e oferecer-lhe o parâmetro da inconformidade a fins ou a formas. Segundo esse critério, a arte será capaz de conceber o racionalmente inconcebível, de recombina o estabelecido, criando-lhe novas formas e exaltar o que, talvez, o homem tenha de mais fascinante: sua capacidade de transcendência, no sentido de ir além do que está posto. É provável que Kant visse a realidade como algo oposto à ficção e talvez tenha sido isso que o tenha impedido de avaliar a arte como hipônimo de discurso. O discurso que estabelece tanto a realidade quanto o ficcional, através dos juízos de qualquer natureza (determinantes, reflexivos, teleológicos, estéticos).

A literatura como forma de arte (juízo estético), mas também como um objeto ordinário do cotidiano, permite a interpretação e análise do real e da ficção como eventos similares em diversos processos. Similares sobretudo quando representados e assimilados por discursos, verbais ou não. O discurso, segundo o que se aprendeu com Kant, por ser produto do homem, será sempre subjetivo, pois determinado pelo horizonte de expectativas do sujeito. Entender a ficção, e relacioná-la com a arte, reforça a perspectiva que se pretende a respeito desses conceitos e permite reavaliar os parâmetros para considerar a verdade, já que realidade e ficção não serão critérios bastantes para estabelecê-la. A realidade já não pode mais ser vista de uma forma tão objetiva como se gostaria.

Segundo Wolfgang Iser (1996), o homem, inicialmente, cria ficções para explicar aquilo que não consegue. É o esforço de um ser finito dentro de uma perspectiva infinita criada por ele mesmo. A percepção histórica afirmativa dos eventos contrasta com a impossibilidade de uma percepção completa a não ser por recursos ficcionais. O homem

preenche os vazios de sua existência com a ficção. Seja porque já não se lembra mais, seja porque não sabe, seja por outro interesse qualquer. As fraturas do sujeito estão cobertas por suas crenças, frutos de sua identidade cultural, do substrato que o compõe e sustenta. Portanto, desde o início, a ficção almejou um estado de realidade. Os mitos e as lendas religiosas, por exemplo, ainda hoje, continuam sendo encaradas como verdades absolutas por fiéis de todas as crenças. Um evento, real ou ficcional, não tem força se simplesmente acontece. É o homem que o transforma, construindo um imaginário simbólico potencialmente inesgotável em seu entorno.

A ficção artística também se estabelece no substrato da cultura, ajudando a consolidá-lo e renová-lo a cada movimento. Entretanto, desde que o pensamento platônico banuiu a arte e o aristotélico relegou-lhe um lugar de mera imitação de segunda ordem, a arte procurou estar associada ao campo da realidade, seja pela religião, seja aperfeiçoando suas técnicas e assumindo-se imitativa. Ainda não se podia perceber o quanto de autêntico há numa representação, por mais fiel que seja ao objeto representado, e no que sua leitura provoca enquanto consolidação de processos identitários. Um longo percurso até que a arte houvesse produzido objetos independentes tanto na estrutura físico-formal, quanto na sua possibilidade de perspectivação de conteúdo. Estabeleceu-se uma sólida base de sustentação para o sistema literário, que se transforma segundo as tendências sócio-culturais e garante a viabilidade mercantil do bem de consumo que produz.

Ficção e arte tendem, enquanto conceitos em processo histórico, a buscar a legitimação de sua parcela de realidade. Enquanto a arte, grosso modo, seguiu tentando ocultar a porção ilusionista e imaginária de sua ficção, alguns estudos filosóficos buscaram o sentido oposto: perceber as pontes entre a ficção e o real, ou, mais diretamente, perceber o ficcional como chave para o epistemológico, enquanto parâmetro para o conhecimento. Esse movimento valoriza a arte, permitindo-lhe acesso a um reino do qual fora alijada, o da verdade.

Bacon e Locke denunciaram a ficção como embuste, engano de si mesmo e loucura, sem afirmar contudo que os ídolos e as idéias fantásticas fossem mentiras conscientes ou loucura perversa. (ISER, 1996: 138)

Assim, parece comprovar-se o aparente caos dos movimentos entre o conceito de ficção, o de real, a arte e o campo subjetivo da verdade. A ficção, assim como a arte, busca associar-se ao real para requerer o estado de acesso à verdade. Em contraponto, o real mostra-se cada vez mais influenciado por ficções, o que, pelo senso comum ou pela teoria tradicional, o tornaria cada vez menos verdadeiro.

2.2. O argumento ficcional

Costa Lima nos alerta para o passo importante dado por Jeremy Bentham na pesquisa do conceito de ficção. O filósofo inglês sugere que o real seja mediado pelas linguagens e relações que criamos a partir de estímulos sensíveis. Apesar de suas conclusões trazerem marcas temporais que as desatualizam bastante, para os rumos atuais da pesquisa sobre as teorias da ficção, essa parte de sua teoria jurídica é fundamental, porque pressupõe que a linguagem é a detentora de um canal pelo qual o homem formula e constrói, apreende e reconstrói a realidade a sua volta.

Bentham (...) toma a linguagem como ponto de partida; na verdade, mais do que isso a linguagem será seu constante ponto de amarração: a linguagem é o meio pelo qual o mundo é formulado. No que concerne ao estrito mundo humano, não há interesse em saber como materialmente o mundo fora formado. Importa saber que sem a linguagem ele é, para nós, indisponível. (LIMA, 2006: 263)

Bentham, apesar de teorizar o ficcional apenas fragmentariamente em sua obra, teve a percepção aguda de que a linguagem não é um espelho plano do mundo, refletindo o real com precisão absoluta. A linguagem, operada pela razão subjetiva, formula o mundo que o sujeito percebe e comunica. A ficção, fenômeno da linguagem, é responsável pela mediação entre racionalidades e, portanto, ao seu campo está relacionado todo o universo de parâmetros da realidade. Da relação espaciotemporal à mecânica dos corpos. A teoria de Jeremy Bentham nos permite afirmar, mais uma vez, que toda a ciência e toda a epistemologia fincam bases em conceitos mediados pela linguagem, ou seja, todo o conhecimento produzido pelo homem é estabelecido em fundamentos ficcionais, por sua vez estabelecidos sob parâmetros mais ou menos rigidamente determinados de acordo com o contexto. Parte-se, então, da linguagem como detentora do canal pelo qual o homem “formula” ou constrói e apreende ou reconstrói a realidade. “Eis o canal de comunicação e o único. Daquele canal, a linguagem toma posse e o emprega.” (BENTHAM *apud* LIMA, 2000: 263)

A teorização de Bentham se desenvolve a partir da idéia de entidade, para daí distinguir as perceptivas das inferenciais. “Uma entidade perceptiva real é, em suma, um corpo. As entidades inferenciais, por sua vez, são as que derivam de uma cadeia reflexiva”(idem, 263/264) A entidade perceptiva fornece elementos que são interpretados através das ficções necessárias. Em última instância, o que se pode perceber é, tão somente, o

ser, a substância, e só a partir dele, sua matéria, ou seja, sua quantidade, qualidade, tempo, espaço e demais categorias. A entidade fictícia, ligada aos juízos determinantes kantianos, é portanto, fundamental para que a linguagem possa traduzir e inferir o mundo.



Ao observar a figura 1, pode-se perceber que o contato entre duas racionalidades gera automaticamente dois campos, um inferencial, onde a linguagem, o discurso e a comunicação se estabelecem e outro perceptivo, que condiz apenas à entidade real. A ficção fornece elementos para que se estabeleça a comunicação através da linguagem e para que o sujeito possa consolidar, além de transmitir, o conhecimento.

“Bentham procura determinar o que é real por si e em si, para então precisar que a atualização do pensamento carece de algo mais que a natureza; o que vale dizer que ele não opera sem ficções” (LIMA, 2000: 267)

No filme *Vanilla Sky* (2001), de Cameron Crowe, o protagonista – o rico, charmoso e bem sucedido editor David Aames – é seduzido por uma empresa que promete fazê-lo mergulhar num sonho doce como baunilha. O que acontece é a personagem perder a referência da realidade e mergulhar num inferno, aprisionada dentro de seu próprio imaginário, enquanto seu corpo físico está congelado. O filme confunde seu espectador ao mostrar o protagonista preso e acusado de um assassinato de que ele não se lembra, misturando a cenas de memórias que estão sempre confusas e recortadas. O universo real se confunde com o onírico até o desenlace do clímax narrativo. O que fazer se a realidade se mostra “fora de padrão”? Para Bentham, o real “é apenas a entidade que se impõe independentemente de uma atividade mental”, restando, para fins discursivos, apenas uma entidade real cuja “existência é realmente imputada” (idem, 264). Se dentro da mente, no imaginário, toda a existência é imputada, não há como a personagem de *Vanilla Sky* saber que

parte das suas lembranças é real, assim como muitos dos sonhos só são percebidos como tal – em alguns casos nem se tem certeza –, alguns instantes depois de se estar acordado. Por isso mesmo, como declara Costa Lima, a teoria ficcional de Bentham se enfraquece quando o filósofo a subjugua à imperiosidade do real. Naquela época, não se poderia, por exemplo, afirmar a ficcionalidade do divino, assumir a parte humana de Deus. À ficção continuava-se a negar o direito à verdade.

Do ponto de vista epistemológico, a ficção é um lugar vazio; sob o aspecto prático, contudo, e só através dela se manifesta algo que é de fato real: a realidade discursiva. (...) Desse modo, a designação ficcional sempre fala simultaneamente sobre a ausência daquilo que presentifica como qualidade, representabilidade e finalidade. A *fictitious entity* se põe, portanto, entre o pensamento e a coisa que, apesar de toda a polaridade, têm algo em comum: a certeza de serem inacessíveis ao conhecimento. (ISER, 1996: 155)

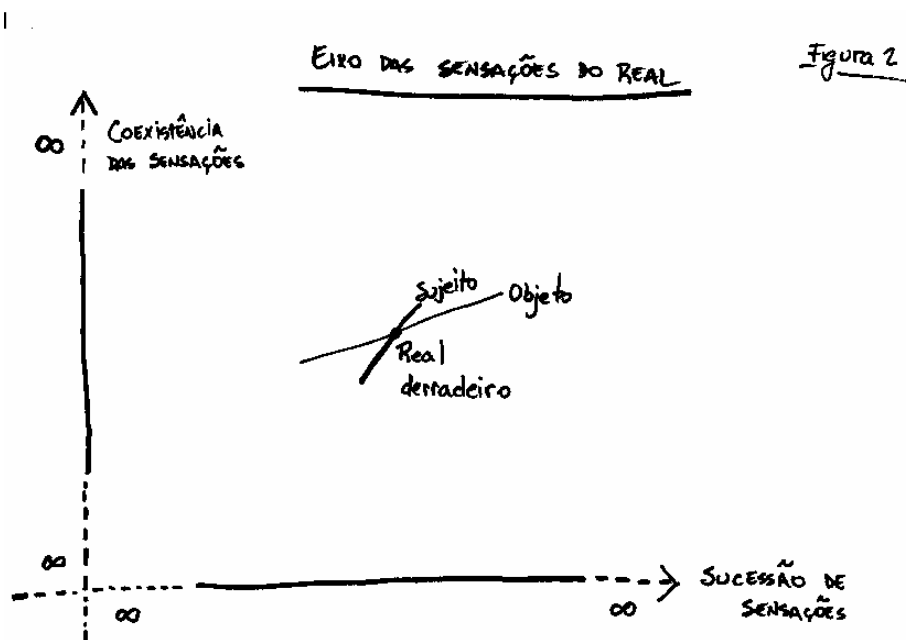
Bentham acredita que há uma verdade maior sobre a qual não se pode falar. Se a ficção “se funda naquilo que produz” (idem, 154), ela não haveria de se habilitar a falar de algo soberano ao seu horizonte restrito. Outra vez o homem finito tentava explicar a dimensão infinita, sem ainda perceber tê-la criado. Entretanto, ressalta-se que, nesse pensador da virada do século XVIII para o XIX, já estão os fundamentos para se pensar a ficção como mecanismo constituído e constituinte tanto do imaginário, estudado mais tarde, a partir dos reflexos da teoria freudiana, quanto da realidade, uma vez que, mesmo sem assumir diretamente, a teoria de Bentham permite dizer que “o fictício poético se acerca da verdade não por se manter próximo da realidade, mas por abrir caminhos para o que está sob ela: o real.” (LIMA, 2006: 269)

A linguagem, então, deixa de ser apenas mediadora para engendrar não só ficções necessárias, fundadas no contato com o real, mas também ficções fabulosas, voltadas para o divertimento, ligadas à arte, capazes de torcer as noções da realidade, e também voltadas às más intenções. Bentham não desenvolve a ficção poética, apenas faz a distinção entre o fabuloso enganador e o *pure on insincerity* do poeta, exclusivo para o divertimento, ao qual se poderia traçar um paralelo com a *finalidade sem fim* do juízo estético kantiano, também uma espécie de “pureza de intenções”.

Esse ponto é ideal para que se avance na direção da teoria de Hans Vaihinger, que se vangloriou de ter dado o “passo diante do qual Kant recuou” (idem, 270), ou seja, admitir o caráter de ficcionalidade dos processos lógicos. Pode-se considerar que Kant não o tenha feito, mas, assim como em Bentham, tudo indica para que essa discussão estivesse próxima de seus pensamentos. A grande diferença entre Vaihinger e Bentham é que enquanto no segundo o

ficcional era ferramenta, ainda que importante, para compreensão das teorizações jurídicas, o primeiro cria a teoria do *como se*, cujo foco central é a ficção, que se apresenta e na qual cremos *como se* fosse o real.

Por isso mesmo, esse passo é apenas um novo desvio na caminhada a que Vaihinger instaura novos rumos. O que parece mais importante em sua teoria é o conseqüente redimensionamento do real, e do que podemos perceber dele, a que ela obriga. A análise das sensações é feita a partir de dois eixos: o das sucessões; e o da coexistência. O real se poderia definir por esses dois eixos cujas extremidades, ou seja, o começo e o fim, não se podem precisar. O homem tem acesso a uma ínfima parte desse real infinito e absoluto, Vaihinger chama essa parte de “real derradeiro”, o momento em que coexistem no mesmo espaço e tempo duas linhas sucessórias, o homem e o objeto de sua observação. (ver figura 2)



Passado o instante efêmero do encontro entre o homem e o objeto, de maneira geral a experiência, o que resta do real derradeiro são as sensações e portanto, tudo que o homem formula a respeito do real são as impressões que lhe restam das sensações que o real derradeiro lhe proporcionou. Em termos sumários, percebe-se que toda a experiência consolidada e transmitida pelo homem é fundada em operações ficcionais, o que permite trazer, definitivamente, a ficção para o campo da verdade, já que só a ficção pode fazer o homem concebê-la.

2.3. Da bipolaridade à tríade

Em última instância, todo discurso é ficcional. A diferença está na forma de resposta que ele apresenta às motivações que o provocam. Uns respondem, com maior ou menor precisão, aos parâmetros que o homem criou para a realidade e outros podem até buscar não responder a parâmetro nenhum, o que de alguma forma já seria um parâmetro. Como na analítica do sublime, em que se experimenta a inconformidade a fins e a formas, de modo a causar uma incapacidade de entendimento lógico. Em termos kantianos, toda experiência dos sentidos é confrontada com o horizonte de expectativas do sujeito. Por isso, todo o juízo, determinante ou reflexivo, é significativamente subjetivo, ainda que haja outras diferenças entre eles, como se detalhou no primeiro capítulo. Vaihinger mostra como o conceito de ficção se insere nessa perspectiva de um real que Kant já mostrara problemático para a perspectiva da razão. Já no pensamento kantiano, um juízo diz mais das percepções do sujeito sobre um objeto, do que de qualquer objeto em si.

Assim, admite-se que a mente opera basicamente por ficções, ainda que não se tenha tratado especificamente da ficção poética. No entanto, se elas assumem-se fundamentais para o estabelecimento da realidade, parece imperiosa uma volta para a análise de seu terreno de excelência, a arte, e para a perspectiva da construção de pontes ligando as ficções poéticas ao real e à verdade. Basta a analogia fácil da arte como metonímia dessa ficção que flerta com o real, uma vez que realmente assumimos a arte enquanto potência máxima da ficção.

(...) do ponto de vista da ficção poética, o exame das reflexões de Bentham e Vaihinger apresenta um resultado paradoxal: se elas próprias pouco ou nada dizem da espécie poética, foram contudo fundamentais para a grande teoria da ficção poética que o século XX afinal produziu. (LIMA, 2006: 277)

Então, a realidade coalhou-se de ficções: o que se poderá postular como condicional para que se diferencie aquela poética das demais? Apesar de toda a clareza do pensamento de Vaihinger e Bentham a respeito das ficções para a compreensão dos processos epistemológicos, ainda fica claro no segundo a oposição entre a realidade, fundada na substancialidade objetiva do *ente*, e a ficção, uma criação do homem para realizar o objeto lingüisticamente. No primeiro, a oposição se dá na concepção de que a ficção seria o meio do caminho entre uma hipótese que nunca se confirmará e um dogma jamais comprovado. Se ambos já assumem a ficção como engendradora e criativa, à moda dos juízos kantianos,

furtam-lhe o poder de verdade, sobretudo nas ficções poéticas ou fabulosas, ao afastá-las dessa suposta e improvável¹¹ essência real intangível, senão através de mecanismos ficcionais. É em Wolfgang Iser que essa oposição definitivamente se desfaz, dando lugar à tríade real-fictício-imaginário.

Os componentes da tríade se diferenciam na medida em que possuem funções distintas, cabendo porém ao ato de fingir, enquanto modo operatório decisivo destas relações recíprocas, um significado crescente; isso porque ele se determina como a transgressão de limites daquilo que organiza e daquilo de que provoca a configuração. (ISER, 1996: 15)

Uma vez determinado que a ficção não seja uma repetição diretamente espelhada da realidade, já que não se esgota em sua descrição, impõe-se um imaginário que se atualiza na realidade e projeta nela uma resposta subjetiva e também ficcional. Estabelece-se um movimento duplo e recíproco entre real e imaginário definido pelo fictício.

A ficção, irrealizando o real e realizando o imaginário, transgride o limite entre os campos para: dar condições de reformulação do mundo; possibilitar a compreensão do mundo reformulado; permitir que tal acontecimento soberano seja experimentado. (BERNARDO, 2004: 90)

Na reconfiguração dos conceitos que estabelecem esse panorama, é necessário estabelecer precisamente como Iser define os três vértices de sua tríade. Se, por um lado, o senso comum deixa marcada a oposição entre real e fictício, é esse mesmo senso comum que, muitas vezes, classifica como bons os discursos ficcionais artísticos que remetem a fortes sensações de realidade. Não raro julga-se um filme bom ou ruim por conta de seu *realismo*. Na verdade esse realismo amplia a capacidade catártica da obra, mas o processo se dá no campo dos sentidos, pela identificação do sujeito com a experiência, e não apenas por uma qualidade ou característica determinada do objeto. Portanto ao se enfraquecer a oposição entre o real e ficcional, o primeiro aspecto é que o próprio senso comum reivindica do ato ficcional, inclusive do artístico, seu vínculo com a realidade, sua capacidade de engendrar relações com o cotidiano. O problema é que, como não há meios de precisar exatamente o que seja o real e como se define a ficção pelo não-real, acaba-se sem definir com precisão nem uma coisa nem outra. A idéia de imaginário surge justamente na opção de Iser estudar a ficção não com um

¹¹ Aqui não se está querendo fazer um juízo sobre o conceito de essência real, ou verdade absoluta, apenas se quer dizer que esse conceito não pode ser nem comprovado, nem experimentado, por parâmetros não-subjetivos absolutos.

ente, mas como um ato. Os *atos de fingir* estabelecem e interdeterminam tanto o território do real quanto do imaginário.

2.4. O real sem máscaras, o jogo sem jogadores

Antes de se avançar propriamente aos atos de fingir, já que se inseriu um novo elemento para a análise do real – o imaginário – e mudou-se a perspectiva sobre o seu elemento de contraponto – a ficção –, faça-se uma pausa sobre as definições iserianas para os três elementos fundamentais envolvidos nos atos de fingir. Sumariamente, Iser (ISER, 1996: 34) define como real “o mundo extratextual, que enquanto faticidade, é prévio ao texto”. Esse real é entendido como campo referencial constituído por

sistemas de sentido, sistemas sociais e imagens do mundo, assim como podem ser, por exemplo, outros textos, em que se efetua uma organização específica, ou seja, uma interpretação da realidade. Em consequência, o real se determina como o múltiplo dos discursos, a que se refere o acesso ao mundo do autor, tal como mostrado pelo texto. (idem, *ibidem*)

Essa definição é problemática em vários sentidos. Há inúmeros exemplos em que o real não é prévio ao texto, ou, mais abrangentemente, ao discurso. A execução de qualquer projeto comprova isso. Assim como sua realização, provavelmente, não seguirá seu planejamento perfeitamente, nenhuma apresentação discursiva de qualquer fato pode reproduzi-lo objetivamente, como já se discutiu. Na literatura, basta o exemplo de Julio Verne. O real não é prévio ao texto já que o próprio Iser o admite determinado pelo “múltiplo dos discursos”. O real é simultâneo ao discurso, se concebe e se determina subjetivamente dentro dele. O real é a simultaneidade dos “reais derradeiros” vaihingerianos, é algo só concebível por conceitos fictícios, ou seja, discursivos, como infinitude e temporalidade. Esses conceitos são tão reais quanto o real é textual. Apenas não se pode concebê-los racionalmente sem recursos ficcionais. De alguma forma até Iser, que constrói seu pensamento para sublimar¹² a arte literária, se vê traído pela contaminação da oposição entre texto e contexto na relação entre real e ficção.

¹² Sublimar aqui faz referência ao uso comum de tornar sublime, ou seja, “magnífico, próximo à perfeição” segundo o Dicionário Aurélio. Bem diferente do uso que se fez da palavra referente ao pensamento kantiano.

Em termos contrastivos pode-se distinguir real de realidade, o que nos elimina uma confusão: o real é irrepresentável, está fora não apenas do discurso como está fora do sujeito. A realidade seria o fruto sensível de nossas interpretações do real, antes mesmo de exprimi-las, transformando-as em linguagem. Real e realidade são como faces de uma mesma moeda que possui um lado iluminado e nítido – o subjetivo – e outro obscuro – o objetivo. Tal ausência objetiva é tão impensável, uma vez que não se pode concebê-la nas medidas da razão sem subjetivá-la, que afasta o real daquilo que tomamos por verdade, conceito subjetivo, apesar de balizado por parâmetros predeterminados, mas, por sua vez, também subjetivos. Então, o conceito de real é ainda assim um recurso ficcional, como o infinito e o tempo, para, discursivamente, se definir o indefinível discursivamente, com o perdão da redundância mantida pela importância da ênfase.

Tanto real quanto imaginário não podem ser definidos racionalmente senão pelos efeitos engendrados pelos atos ficcionais subjetivos que os determinam. A diferença fundamental é que o imaginário justifica sua objetividade na própria discursividade subjetiva. Ele assume sua origem no sujeito, enquanto o real origina-se em algo que é alheio a esse sujeito. No imaginário, não há necessidade de algo como a realidade, que relaciona o sujeito ao real. O imaginário está diretamente ligado ao sujeito, tanto pela relação individual de cada um com seu imaginário particular, quanto pela relação com o imaginário coletivo. Iser tenta fugir das armadilhas que o pegam inconscientemente ao definir o real. Ele não quer,

face ao texto literário, definir o imaginário como uma faculdade humana, mas (...) circunscrever as maneiras como ele se manifesta e opera, com a escolha dessa designação aponta-se antes para um programa do que para uma determinação. Trata-se de descobrir como o imaginário funciona, para que, a partir dos efeitos descritíveis, abram-se vias para o imaginário (...) (ISER, 1996: 34)

Nesses termos, realidade e imaginário são campos fundados pelo mesmo tipo de ato, o fictício, que os relaciona e atualiza na razão subjetiva. O problema com a conceituação do real é justamente ele não poder fazer concessões à subjetividade sem se transformar em realidade, e nem essa salvaguarda garante sua objetividade. Nessa análise o real terá sempre caráter de hipótese, comprovada subjetivamente pelos seus efeitos. A ficção cria a realidade para legitimar o real, e cria o imaginário para legitimar a razão subjetiva, inclusive como forma de entendimento da realidade e de racionalização do real objetivo, que se insere perfeitamente na idéia de real derradeiro.

O fictício é, neste ensaio, compreendido como um ato intencional, a fim de que, acentuando seu ‘caráter de ato’, nos afastemos de seu caráter, dificilmente determinável de ser. Pois, tomado como não-real, como mentira ou embuste, o fictício serve apenas como conceito antagônico a outra coisa, que antes esconde do que revela a sua peculiaridade. (idem, ibidem)

Portanto, apesar de se partir desses pensadores e da reverência que se faz ao seu pensamento, cabe uma reconfiguração que amplia ainda mais a importância e a abrangência dos *atos de fingir*: se o real não só é simultâneo aos discursos, já que determinado pela sua multiplicidade incomensurável, como também é hipotético, o real é parte da realidade e não possui nada além de um aspecto autônomo ao sujeito, mas determinável por ele pelas realidades subjetivas que o definem. Nessa perspectiva, o real não está indeterminável já que o sujeito tem acesso aos seus reflexos subjetivos. Se a tríade iseriana acaba com a oposição entre real e ficcional, continua a ver o real como algo sagrado e inacessível em sua objetividade. Assumindo o real como cognoscível através das múltiplas relações, por sua vez frutos, e sementes, de atos ficcionais, estabelecidas entre realidades e imaginários, mais uma vez, fortalece-se a idéia da verdade ligada à ficção e soluciona-se um grave problema em se admitir o real como um dado estritamente objetivo: toda a objetividade é relativa a uma subjetividade, ou seja, é difícil pensar um objeto independente, para o qual não haja sujeito.

Assim, reformulando o que se havia dito, para que se possa conceber o real racionalmente: uma vez que o conhecimento humano, ainda que subjetivo, guarda suas porções de objetividade, o real está externo ao sujeito mas definitivamente engendrado pelo texto a partir de seus aspectos, de suas realidades. O real objetivo é o conjunto das realidades subjetivas que o determinam. Cabe à ficção, necessária ou fabulosa, a dinâmica que estabelece os movimentos entre os campos do imaginário e do real.

2.5. Ficção Literária: o nu artístico

Uma vez estabelecido mais nitidamente o que se pode, hoje, conceituar por real e por imaginário, cuide-se agora do *ato* que instaura essa nova ordem. Os processos ficcionais agem por dois eixos: um em que, partindo daquele *real derradeiro* de Vaihinger, cria-se dele uma imagem referente que, associada a todas as outras, forma o imaginário – a irrealização do real; e o outro de sentido oposto, em que o *figmento*, ou o produto da ficção, é materializado

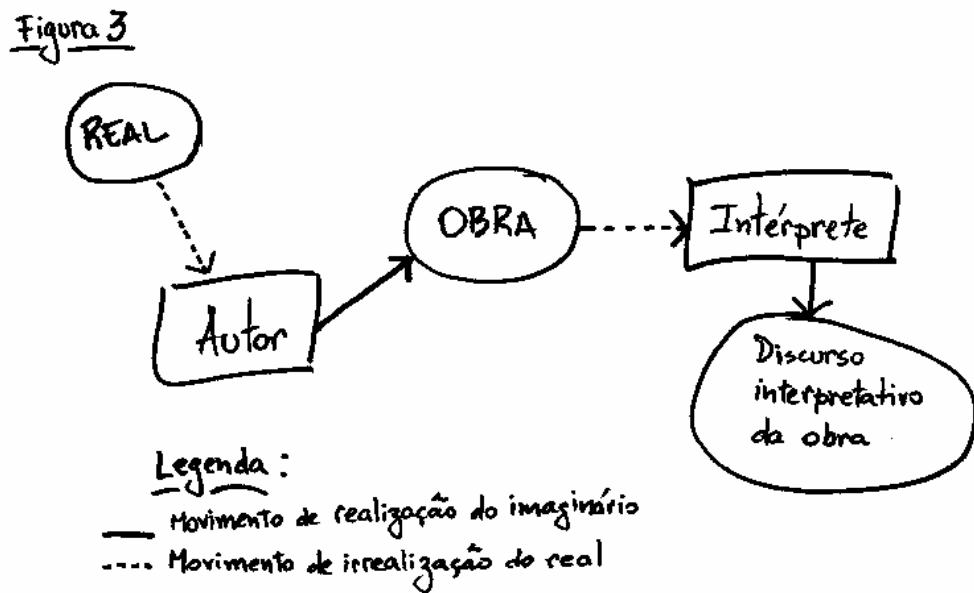
através da linguagem, tendo por referência o imaginário – a realização do imaginário. Em última instância, segundo essa tese, toda realização humana, artística ou não, traz por referente o imaginário subjetivo, e a reboque, portanto, o coletivo. Não se pode negar a forte constatação de que o homem é, portanto, um ser histórico.

Consolidada a associação entre a ficção e a realidade, a ficção poética, literária ou artística – como convenha chamar – ganha condições para aproveitar-se e assaltar os domínios do real, cobrando dividendos. As ficções literárias dinamizam o fluxo entre o real e o imaginário e, conseqüentemente, intensificam a reciprocidade do movimento existente entre os dois campos porque, ao enfraquecerem o vínculo com o terreno da mentira, permaneceram duvidosas do real e da verdade, deixando as certezas definitivamente às ficções chamadas por Bentham necessárias. Por outro lado, o imaginário e as ficções literárias que o constituem, ou que dele surgem, forjam-se mimeticamente tais quais as percepções que, tanto um quanto as outras, têm do real.

Iser define três operações para os atos de fingir das quais a que mais vai nos interessar é a terceira, por ser justamente a que diferencia as ficções literárias das demais. Mas antes se observe o que Costa Lima (2006: 288) fala das duas primeiras, a seleção e a combinação:

A transgressão da realidade não se dá apenas pela escolha de valores, usos e costumes presentes no mundo social em que é gerada a obra, mas também pela manipulação lexical e pelos esquemas que presidem a escolha de tipos de personagem e as ações que cumprem.

Em resumo, pode-se dizer que a seleção e a combinação são atos de fingir porque resultam de transgressões: irrealizações do real ou realizações do imaginário. Na concepção da obra literária, o autor seleciona os elementos do real, ou as faces dele que mais lhe convém, e irrealiza-os ao recombina-los e mimetizá-los na obra, realizando um novo objeto, uma nova face ou aspecto do real. Na outra ponta, o intérprete da obra procura refazer, em sentido oposto, o rumo apontado pelo objeto artístico, e com isso, inevitavelmente, percorre outros caminhos. No ímpeto de percorrer os passos do autor, somos fatalmente levados a ocultar as trilhas que o próprio autor não esperava que sua criação indicasse. Ao interpretarmos a obra procuramos relações que observam o contexto de enunciação autoral, mas permitindo expandir seus limites interpretativos. Como resultado, cria-se um discurso interpretativo da obra como resposta à experiência estética, mesmo que não expresso verbalmente. (ver figura 3)



Tão mais interessante será a obra quanto mais conseguir expandir os limites de seu intérprete bem como os seus próprios. É, sem dúvida, essa capacidade elástica de transformação que permite que certas obras sejam universais e atemporais. Não porque as coisas não mudem, mas porque as obras, ou melhor, sua recepção consegue transformar-se ao longo do tempo e do espaço.

Sob esse ponto de vista, revigora-se sobremaneira a tese de que a arte é a potência máxima do fictício. O que diferencia a ficção artística, ou poética, das outras é a sua capacidade de auto-desnudamento, o terceiro ato de fingir. Esse tipo de ficção é sábia ao ponto de conhecer seu campo de atuação e por isso fortalecer sua mensagem. Deixa claro ao interlocutor suas pretensões e despretensões e, sobretudo, permite-se reconhecer-se e reconstruir seus limites a cada momento.

A ficção literária se distingue daquelas que fundam o estabelecimento de instituições, sociedades e imagens de mundo porque, ao contrário destas, supõe que desnuda sua ficcionalidade. Entendemos esse desnudamento como tendência que a ficção literária apresenta de se expor, não como simulacro da realidade, mas como uma apresentação desta, muitas vezes desmistificante. (Idem, 289)

Também para Gustavo Bernardo, é a essa ficção nua e auto-consciente que toda ficção literária tenderia. Sua teoria, desenvolvida ao longo do livro *Ficção Cética*, descreve o mais importante princípio cético como a pretensão nunca alcançada de suspender o juízo. A literatura, então, ganha força, não apenas porque mantém a dúvida a seu próprio respeito, recriando-se a cada obra, mas principalmente porque reforça a dúvida a respeito do próprio real. A ficção atinge sua potência máxima no lúcido ceticismo inerente ao texto literário.

A ficção do romance, provocando suspeitas sobre a realidade de que parte, parece desde o princípio cética. O exercício dessa suspeita é paradoxal: quem lê um romance sabe de início que não se trata de realidade mas, para lê-lo “a sério”, precisa suspender momentaneamente esse conhecimento: precisa suspender sua descrença e então apostar na verdade da ficção. (BERNARDO, 2004: 140)

A ficção literária, de fortes tendências céticas, ao instaurar a suspensão, ainda que temporária, dos juízos da realidade, dando espaço para a renovação de padrões consolidados: aumenta sua força ao assumir seus próprios componentes ficcionais, irrealizando o real; e aumenta também a força de seus vínculos com a realidade, por exemplo ao promover a catarse, realizando o imaginário.

Retomando a narrativa de *Vanilla Sky* (2001), o final do filme, qual o antigo modelo dos detetives sherlockianos, apresenta uma personagem que explica ao protagonista toda a lógica para a confusão criada em sua mente, que transformara seu céu de baunilha numa chuva de canivetes. No alto de um arranha-céu, essa espécie de anjo oferece duas alternativas ao protagonista: reprogramar sua mente para que continue vivendo no sonho, sem relação com a realidade, ou enfrentar o mundo cento e cinquenta anos após ter sido congelado. O homem atira-se do alto do prédio, rumo à dureza do real e, quando abre os olhos, a cena se fecha derradeiramente. A trama narrativa do filme se revela ao espectador e, ao suspender-se, no fim, o deixa inquieto, cogitando que sua própria realidade possa se revelar um sonho a qualquer momento. Também permanece em suspensão como seria a realidade deixada para trás. Não seria melhor continuar sonhando? Mas se sua mente pode transformar um sonho em pesadelo, talvez ela possa ter esse mesmo poder em relação à realidade, afinal temos visto nesta dissertação o quanto o sujeito é responsável pela realidade que constrói em volta de si. Como se verá adiante, o romance *Budapeste*, por exemplo, consegue o mesmo efeito, quando força o leitor, ao se deparar com a ficção, a atualizar sua percepção da realidade.

2.6. A mimesis no ato de ficção: o flerte com o real

A última questão a que não se pode furtar na construção deste arcabouço teórico é a relação da mimesis com essa nova forma de enxergar a correlação de forças entre real, fictício e imaginário. Para Luiz Costa Lima, aí reside a carência da teoria ficcional iseriana, que não

consegue dar conta da questão da autonomia para o ato ficcional. Em termos claros, o que determinaria as operações de seleção e combinação da ficção? Por que selecionamos certas coisas e negligenciamos outras? Não se pode aceitar o fator aleatório simplesmente porque a arte, que é um dos interesses centrais aqui, é definitivamente deliberada. Entretanto, o aleatório, se houver, que fatores o determinam? Por outro lado, até que ponto somos poderosos e livres para recombinarmos os elementos que selecionamos? Afinal, o que determina os atos ficcionais do sujeito?

A princípio, constata-se que seleção e combinação pressupõem algo a ser selecionado e combinado. Portanto, a primeira operação do *ato de fingir* transgredir a realidade ao retirar dela um elemento e desligá-lo de seu contexto de apresentação. Entretanto, também é a seleção que pinça elementos no imaginário para realizá-los materialmente na expressão lingüística do sujeito. A combinação completa o ato ficcional ao reestruturar semântica e sistematicamente os elementos selecionados, seja da realidade sensível ou do imaginário. Assim sendo, constata-se que o ato ficcional não é aleatório, senão prescinde de algo “dado”, a partir do qual se estabelece, o que deixa nossa “liberdade” e “poder” criativos, por um lado, restritos ao que há. As teorias cosmológicas contemporâneas têm estabelecido que toda a matéria que compõe o universo é basicamente a mesma desde poucos instantes após o postulado científico hipotético do *big-bang*. O novo é fruto da seleção e recombinação dos elementos e das diferentes perspectivas que o sujeito estabelece para eles. Combinações e relações estão se rompendo e estabelecendo a cada instante, ampliando o tecido de significações lingüísticas que o homem constrói. Quanto maior a variedade de elementos na composição de um *horizonte de expectativas* – do sujeito singular ou de sua determinação coletiva, a cultura -, maior a possibilidade combinatória, a capacidade e a imprevisibilidade de resposta da subjetividade, tanto na constituição da realidade rotineira quanto na do campo do imaginário.

O que consolida a mais importante determinação da ficção literária, e também do artístico, é a terceira operação transgressora, inerente apenas a essa ficção, que se desnuda, suspende sua pretensão de verdade – na qual se confia, para *fins de interesse*; mas da qual se descrê, em termos absolutos, assim que se deixa de experimentá-la: a falta de *finalidade determinada*, sem a qual os horizontes da obra se restringem a algumas poucas, ou mesmo uma perspectiva interpretativa. Já se encaminha aqui uma postura que será explorada no próximo capítulo: tratar o literário não como objeto mas como atributo. Um reposicionamento bastante proveitoso para esta argumentação, como se verá.

Há lacunas inevitáveis nas respostas às questões que se propõem. Pode-se justificá-las: são as fraturas da razão subjetiva. É onde se guarda a imprevisibilidade do sujeito. Contudo procurou-se não deixar espaço para interpretações que tendem à negação total da realidade ou à aleatoriedade inexplicável, a criação autônoma, desvinculada de qualquer referencial, caminhos de que se desviou claramente, ao longo do desenvolvimento desse pensamento.

Além disso, o que, então, poderia explicar os imaginários coletivos e culturais, e numa hipótese radical, como seria possível transmitir e conceber imagens quaisquer? A comunicação exige uma linguagem, verbal ou não, que seja comum aos dois indivíduos, sem a qual a tarefa torna-se impensável. A consolidação dos mecanismos lingüísticos é fruto, também, de nossa capacidade de interpretar a linguagem *como se* fosse o real, já que ele próprio só pode ser interpretado *como se* fosse uma linguagem. Essa é uma tarefa da mimesis na razão do sujeito, muito bem definida em resumo por Costa Lima, responsável por uma extensa obra a respeito do conceito e cujas palavras não carecem reescritura:

A atenção à concepção orgânica da mimesis aristotélica tem a vantagem adicional de nos fazer entender melhor de onde parte sua desastrosa tradução como *imitatio*. Seu desastre dependeu de um pequeno deslocamento. A concepção orgânica supõe a correspondência entre algo maior, o estado de mundo, e algo menor, a obra, i.e., o mimema. A *imitatio* supõe subordinação entre o imitado, então modelo, e o imitante, a obra que então refletiria seu modelo. Correspondência, ao contrário de imitação, não implica repetição, reduplicação de partes, mas correlação, que, por ser orgânica, não é livre, senão que corre dentro de certos limites. (LIMA, 2006, nota 11: 398)

Assim como a ficção, também a mimesis delinea movimentos entre real e imaginário e, ambas, como determinantes das relações entre esses dois campos, determinam-se mutuamente, uma vez que toda ficção, para além de engendrar, requer operações miméticas; e toda mimesis, ficções e operações ficcionais.

A mimesis fixa a ancoragem do ato ficcional no interior de um quadro de usos e valores e, portanto, de referências vigentes na sociedade. (...) da parte da mimesis, sua articulação com o ficcional estorva a manutenção da prenoção do imitativo; da parte da ficção, sua abordagem impede que se encerre no próprio objeto sobre o qual reflete, ou que seu praticante seja forjado a entender a realidade como pura construção, a que o ficcional ofereceria uma (inconseqüente) alternativa. (LIMA, 2006: 291)

Neste ponto de contato entre esses operadores fundamentais dos mecanismos da razão Costa Lima aponta suas divergências, “muito menores que meu acordo (idem, ibidem)”, com a teoria de Iser. Ao pensador alemão faltou o desenvolvimento da relação da ficção com o “fenômeno da mimesis”, o que segundo o teórico brasileiro dificulta a compreensão da

rearticulação do literário com a realidade. Aqui não se tem a pretensão de preencher essa lacuna que Costa Lima delinea, mas procura-se reforçar um pouco mais seus contornos, justamente com as indicações que ele nos deixa. Até agora, procuramos estabelecer que a arte ressignifica o objeto ao recombina-lo e reestruturá-lo semanticamente sob critérios miméticos, com ou sem *finalidade determinada*, e, portanto, não aleatórios.

Em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), como se indica no primeiro capítulo, Costa Lima resgata o conceito de sujeito fraturado em Kant e o faz para fundamentar uma reconsideração da *mímesis*. Segundo sua teoria,

a *mímesis* tanto contém ecos do mundo das coisas – a representação-efeito como a ele se acrescenta. Ela não desvela a verdade, de maneira a servir ao ontológico, mas apresenta (produz) “verdades”. Neste sentido, a *mímesis* repensada difere por completo da *mímesis* antiga (...). Em vez da idealização do homem, antes dele exige algo diverso: o reconhecimento de sua obscura diferença. (LIMA, 2000: 326)

Volta-se, convenientemente, à questão da verdade e à possibilidade da arte fortalecida por uma ligação fundamental com essa questão. Outra vez se está falando de uma verdade relativa e desvinculada de seu aspecto objetivo inacessível, uma verdade construída e determinada por um imaginário individual, por sua vez, determinado e determinante de um imaginário coletivo. É no imaginário coletivo que se procura estabelecer a identidade subjetiva, numa busca inglória, apesar de indispensável, pelo conhecimento da fratura do próprio sujeito, sua “obscura diferença”, pelo conhecimento daquilo que parece alheio. Se a *mímesis* funciona pelo contraste entre semelhança e diferença, a artística está interessada justamente no potencial do espaço a ser construído para preencher aquela fratura interior ou remarcar as fronteiras do incógnito. Cada ponte estabelecida para cobrir uma fratura, faz com que inúmeras outras aflorem ou estabeleçam-se, gerando um inevitável movimento de construção constante de si. Cada nau que se lança para além das fronteiras da razão, as amplia vislumbrando sempre horizontes maravilhosos e inéditos. Cabe a cada sujeito a dimensão de seus horizontes e fronteiras; uma construção de si através de uma constante reconstrução desse mundo.

Rua de mão dupla, a *mímesis* não só tira do mundo mas lhe entrega algo que ele não tinha. Que substancialmente continuará não tendo mas que, nem por isso, deixará de incorporar. Ao fazer ver doutra maneira, ela reconhece a existência do que dela não depende; ao mesmo tempo, provoca o conhecimento do que, sem ela, não seria possível se obter. (idem, 328)

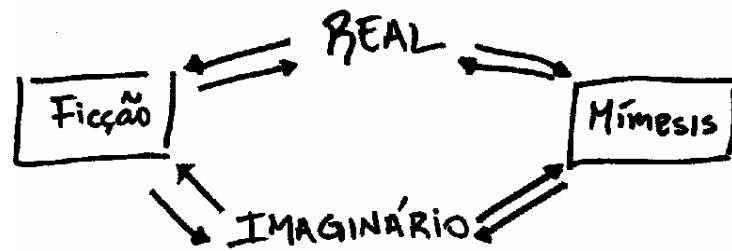
Nessa citação pode-se identificar a ressalva de Costa Lima à realização do imaginário: a mimesis não acrescenta substância ao mundo, que, entretanto, dela incorpora algo. O objeto representado artisticamente não ganha em substancialidade mas em significação. Essa ressalva quase pressupõe a polaridade entre substância e matéria que se abandonou¹³. Humildemente propõe-se uma revisão que realinha a teoria da mimesis de Costa Lima com as indicações de sua teoria da ficção. A mimesis considerada, assim como a ficção de Iser, enquanto ato, e não substância, jamais poderia acrescentar substância ao real. O ato da mimesis, sobretudo a artística, faria permitir uma perspectiva inédita sobre o objeto. Assim, esse “algo” indefinido incorporado pelo objeto a que o professor faz referência é a perspectiva, ou uma “veste significativa” imaterial. Há, contudo, pelo menos, uma situação em que ficção e mimesis podem gerar produtos substanciais: na realização de atos físicos ou na concepção de objetos concretos determinados por conceitos subjetivos. Ações que recombina elementos “substanciais” a partir de conceitos, determinantes ou reflexivos, da razão subjetiva.

A ficção se ancora na mimesis que, por sua vez, se alimenta tanto de *mimemas* quanto de *figmentos* que formam o imaginário e o horizonte de expectativas do sujeito. Supostamente, o mimético é um ato¹⁴ anterior ao fictício, porque o homem teve de formar um imaginário antes de começar a apresentá-lo e transformá-lo continuamente. Hipoteticamente, primeiro houve a “mimesis da reprodução” para depois haver espaço para os “atos de ficção” e para a “mimesis da produção”¹⁵. Muito provavelmente, não fossem as relações epistemológicas entre mimesis e ficção, além de infinitos outros fatores, obviamente, e o homem não teria sido capaz sequer de ter deixado de ser um animal coletor. Segundo essa abordagem, considera-se que mimesis e ficção sejam operações psíquicas que operam simbioticamente para possibilitar o conhecimento como o temos percebido. (ver figura 4)

¹³ Uma vez que se assumiu anteriormente que a substancialidade do imaginário pode ser medida, já que também o pode o pensamento, através dos impulsos elétricos, pode-se avaliar o ganho de significação, também uma espécie de ganho de matéria.

¹⁴ Já que houve uma conveniência nítida em se estudar a ficção enquanto ato e não enquanto ser, parece ser bastante conveniente usar o mesmo critério para considerar a mimesis costalimiana.

¹⁵ A diferença entre as duas mimesis é seu nível de comprometimento com o objeto referido. A mimesis da reprodução também não se limita à imitação, mas estabelece uma forma racional sob parâmetros estabelecidos para o entendimento do objeto. Para maior esclarecimento sobre os dois tipos de mimesis referidos consulte-se *Mimesis: desafio ao pensamento*. (LIMA, 2000)

Figura 4

MOVIMENTO INTERNO: EIXO DA REALIZAÇÃO DO IMAGINÁRIO

MOVIMENTO EXTERNO: EIXO DA IRREALIZAÇÃO DO REAL

Ao tratar-se da ficção literária, ou artística por contigüidade, como se intensificam e tensionam as relações entre real e imaginário, também se intensificam e fortalecem os processos miméticos e ficcionais. Se a ficção arriscava-se a perder suas raízes de sustentação, lançando mão do conceito de mimesis, são afastadas as questões da autonomia, solucionando-as pelo menos em parte, e por outro lado, enfraquece-se a idéia da mente como simples reprodutora de respostas, condicionadas ou aleatórias.

Há um cenário construído desde as relações entre as idéias de razão subjetiva e conhecimento, até que se possa perceber, pelo contraste entre as idéias de real e imaginário, as relações entre o literário, enquanto ato de ficção peculiar, e a cultura, enquanto anteparo para consolidação e dispersão, identidade e diferença da subjetividade. O que se seguirá, no próximo capítulo, é um realinhamento deste percurso teórico pelo resgate inusitado de um pensamento que se estabeleceu na contracorrente dos fundamentos do racionalismo ocidental, que se pautou incansavelmente na verdade ontológica. Os sofistas desconfiaram da retórica filosófica e buscaram a estratégia do contraste: a não-filosofia, ou o discurso da negação do ser objetivo. Eles propunham uma defesa do *logos*, do signo lingüístico¹⁶, da palavra, já ali potencialmente criadora, e portanto, de uma teorização condicionada pelos sentidos e efeitos do discurso, então, como se indicou sucintamente, ainda não identificado com a idéia de ficção, mas com suas ancestrais *poiesis*, *plasma* e mesmo *mimesis*, ressaltadas sempre pelo seu viés pejorativo, ligado ao engano e à mentira. O pensamento sofístico permite executar definitivamente, para os fins desta dissertação, o movimento que se tem anunciado: a valorização epistemológica da arte enquanto potencialidade de acesso bastante intenso à verdade.

¹⁶ Ressalte-se o anacronismo aqui, já que só em Sausurre é que se desenvolve uma teoria para o conceito de signo lingüístico.

Capítulo 3 – Sob a máscara da sofística

3.1 Do ente ao discurso

Acostumados à razão linear imposta pela temporalidade e pelo encadeamento lógico centrado no princípio de causa e consequência, a princípio, pode parecer incoerente um salto para trás na história do desenvolvimento do conhecimento humano. Esse movimento justifica-se exatamente por pretender retomar o discurso que, então, se opunha ao que acabou dominante e, em linhas gerais, formou a base do pensamento ocidental. Filósofos e sofistas se batiam na *polis* grega em disputa pelo poder político, e os filósofos venceram porque, certamente, manejaram melhor as armas da peleja: a expressão do pensamento. Seu gesto brilhante foi o de usar a força de seu adversário contra ele próprio, usar contra os mestres do discurso o próprio discurso, de maneira a fortalecê-lo pela invalidação do outro.

Entender a Sofística, certamente, não é das tarefas mais fáceis. E pior, há um grande risco de muito se estudar e continuar sem entendê-la. Parece que isso é assim desde o começo da Filosofia e da História do conhecimento ocidental. Seremos nós, os contemporâneos da virada do terceiro milênio, que compreenderemos o significado da Sofística? Talvez o grande erro de nossos antepassados seja pensar que a Sofística esteja propondo um significado puro ou transcendental para o seu fazer, seus objetivos são cambiantes como as condições de enunciação e recepção de um discurso. Então, se podemos aprender alguma coisa com a Sofística, é que não estamos procurando as verdades ontológicas. Seria quase risível procurar um significado sob sua retórica. Contraditoriamente, poder-se-ia dizer que o significado sofístico esteja eternamente em construção através de seus textos e dos comentários a seu respeito. Talvez essa possa ser uma proposta sofística, que, diga-se de passagem, alinha-se à conceituação que se tem buscado para verdade e para arte.

O objetivo deste capítulo é fugir de uma abordagem meramente histórica, já que se pretende, afinal, um panorama crítico do contemporâneo. Ainda assim, vale a pena recorrer, inicialmente, a essa técnica mais uma vez, para entender-se o estigma que segue o termo *Sofística* e seus correlatos. O primeiro passo é entender a divisão entre dois momentos: a primeira e a segunda sofística. A primeira é a dos pensadores gregos pré-socráticos representados, entre outros, por Górgias, Protágoras, Antifonte, Zenão. A segunda é a

retomada desses autores por oradores latinos com Sextos Empíricos, Élio Aristides, Cícero, Quintiliano e Filóstrato. Segundo Barbara Cassin (2005), cada um desses momentos operou uma passagem importante na formação do conhecimento ocidental. Antes de chegar a eles, é interessante perceber que a retomada da Sofística impõe uma terminologia específica que surge ao longo da investigação dos textos. Trabalhar com esses termos é fundamental já que a entidade discursiva tem um papel fundamental para a Sofística.

Ainda antes de avançar na apresentação das duas sofísticas e das transformações que engendram, atente-se a uma característica do texto sofístico, sempre um texto segundo, um texto que articula textualidades e discursos; significações. É assim que o texto fundamental da Sofística, *O tratado do não-ser*, de Górgias, é articulado em cima do *Poema*, de Parmênides, fundador da Filosofia ontológica. A Sofística ocupa-se do *phármakon* platônico e, por isso, ao invés de buscar a verdade, ela quer torná-la melhor. Assim, ao ocupar-se de Parmênides, Górgias provavelmente confirma mais do que nega Parmênides. Prefere-se aqui uma abordagem que considera tanto um como outro, elementos determinantes da tradição de que fazemos parte. No *Poema*, Parmênides coloca a relação entre ser e pensar sob o pré-suposto de que "Precisa que o dizer o pensar o que é seja; pois há ser,/Mas nada não há; isto eu te exorto a indicar"¹⁷. Nesta afirmação estão colocados tanto o verbo ser, fundador do ente, ou do sujeito, aquele que é; quanto está se partindo de uma premissa de que há "ser". Um pouco antes disso, no trecho III lemos uma frase solta "...pois o mesmo é a pensar e também ser.", em que se colocam em par de igualdade ser e pensar de forma quase cartesiana. Ao mesmo tempo, chama-se atenção para a condição imposta no primeiro verso destacado. Está explícito que há uma relação, não apenas cartesiana, muito mais complexa entre dizer, pensar e ser. Sofisticamente, se "o dizer o pensar não for", então o esforço de dizer e pensar estará fadado ao fracasso. Górgias permitirá em seu Tratado, um pensamento que, contemporaneamente, pode-se dizer que relativiza Parmênides, já que em seu Tratado, algo que podemos garantir é que "dizer o pensar" é "alguma coisa"; é *logos*, discurso.

Sem atropelar etapas, volte-se então ao ente parmenideano, que decorre de ser - verbo. Parmênides versa a seu respeito na parte VIII. Ressalte-se que o que temos desse poema são fragmentos reunidos e arrançados pelos doxógrafos. Entretanto, já que não pretendemos uma interpretação minuciosa de Parmênides, não nos precisamos ater a rigores quanto a diferenças entre traduções. São diferenças sensíveis quando se compara, por exemplo, a tradução aqui

¹⁷ A fonte aqui é o poema disponível na internet na página <http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/cursosFS2004.htm>, numa tradução do Laboratório Ousia Phasis de estudos aristotélicos, ligado ao Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ.)

referida com outra, em francês, que se encontra em "<http://philoctetes.free.fr/uniparmenide.htm>", essa aparentemente mais completa. Mas ambas concordam nos elementos que nos disponibilizam, descrevendo o ente como absoluto, sem começo nem fim, não delimitado no tempo ou no espaço, quem sabe uma partícula sub-atômica pairando no universo há 12 bilhões de anos, ou se é possível, a idéia de algo que fosse uma e todas elas ao mesmo tempo. É também a idéia básica do Deus cristão, que tudo é. Semelhanças não são meras coincidências, o cristianismo bebeu das fontes gregas. E na abertura do *Tratado* de Górgias está a indicação da intertextualidade com Parmênides. Após afirmar que nada é, Górgias lança mão da condicional que revela sua fonte - "se é" - e joga com a própria hipótese parmenidiana para refutá-la. Ou seja, o ser cria o não-ser, tanto quanto o ente cria o não-ente. Observe-se o trecho em que Barbara Cassin propõe o movimento de transformação em Górgias:

Melisso substitui à esfera do ser e à sua autonomia centrípeta um "algo" ilimitado, sujeito de toda sequência de predicados; depois, ao "deus" de Xenófanes, que vem, por sua vez, ocupar o lugar do sujeito é, são atribuídos predicados antinômicos ("nem limitado nem ilimitado", "nem imóvel nem em movimento"), o que o torna mais próximo de um "nada" do que de um algo; a perspectiva está, então, toda traçada para que o "nada é" de Górgias substitua o "é" de Parmênides, e para que se desenvolva uma teoria do ser como efeito do discurso ontológico. (CASSIN, 2005: 271)

A teoria sofística se funda no aterra do eleatismo, escola fundadora do discurso ontológico. Parmênides proclama "é ou não é. Mas já está decidido, por necessidade, / qual deixar como impensável e inominado – pois é um / caminho não verdadeiro – e qual há de ser, por existir e ser verídico."(Parmênides, VIII), e assim deixa em suas palavras a possibilidade de leitura da existência do não-ser e, por conseguinte, do não-ente, aquele, ou aquilo, que é não-ser. Daí a problemática: haveria de se ser e não-ser concomitantemente, ou as duas coisas serem a mesma, ou seja, apenas uma. Górgias vai desestruturando as assertivas concernentes ao ser parmenidiano: é não-engendrado e está em devir; é imóvel e está em movimento; é contínuo e está dividido.¹⁸ Ao mesmo tempo, Górgias empresta os adjetivos antinômicos ao ente, e paralelamente ao não-ente, para, no movimento seguinte, roubá-los e negá-los, comprovando definitivamente o absurdo de se defender tanto o ser quanto o não-ser. Chega-se então à relação entre o ser e o discurso.

¹⁸ No português a oposição ser e estar permite brincar com os sentidos explorados pela sofística. "Estar" nega o "ser", criando com perfeição o efeito de movimento presente no Tratado do não-ser, inclusive indicando o estar como paradigma de apresentar-se. Ou seja uma palavra que estivesse tanto no campo semântico epistemológico quanto no campo discursivo. Ainda que em breve admitir-se-á que é no substrato discursivo a residência da possibilidade de epistemologia.

Essa relação que aqui aparece em Górgias remete à leitura que Luiz Costa Lima faz do modelo para a razão no pensamento kantiano em *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), sobre a qual se discutiu bastante nos primeiros capítulos. Kant prevê uma realidade inconcebível pelo homem, com a qual ele se relaciona exclusivamente por instintos. Os cinco, conhecidos. O fato é que através dos sentidos, como já se afirmou anteriormente, somos capazes de conhecer antes as impressões que temos sobre as coisas do que as próprias coisas. Ou seja, como Górgias já antecipara, "se é, é incognoscível". Ao adicionarmos o elemento do discursar sobre essa experiência sensitivo-fenomenológica, estamos cada vez mais distantes da coisa à qual nos referimos. Quando descrevemos, não descrevemos senão o ponto de vista que nos é permitido proferir através dos sentidos e da razão. Toda a Ciência, no sentido mais amplo do termo, é ciência a partir do homem. O que não deixa de remeter ao suposto primeiro sofista, Protágoras, para quem "o homem é medida de todas as coisas(...)" (*apud* CASSIN, 1990: 15).

Toda a Ciência é constructo discursivo que diz mais das impressões humanas sobre as coisas do que das próprias coisas, e portanto mais de possibilidades discursivas do que das coisas, já que do homem só se pode inferir, para além dos sentidos, o discurso. Também para Kant, conhecer é interpretar e proferir discursos. A diferença entre Kant e os sofistas, neste aspecto, é que para Kant, ainda que não se possa defini-la há um realidade extra-sensorial, guardada sob parâmetros extra-rationais, enquanto para Górgias, segundo o texto *Adversus Mathematicos* (VII, 65-87), de Sexto Empírico, já na segunda sofística, o discurso funda a realidade, ele "não é "comemorativo" do de fora, é o de fora que se torna revelador do discurso"(CASSIN, 2005: 289). Depois, acentua-se a diferença entre discurso e o não discurso:

(...)não é possível dizer que é da maneira que as coisas visíveis e audíveis subsistem, que subsiste o discurso, de sorte que as coisas que subsistem e que são possam ser reveladas em função de um discurso, que subsiste e que é.(...)O discurso não chega, portanto, a designar a massa restante das coisas que subsistem, da mesma forma estas não deixam transparecer, mutuamente, suas naturezas.(CASSIN, 2005: 290)

Parece uma definição muito próxima daquela que se tem buscado nesta dissertação: de uma realidade sobretudo discursiva e subjetiva. O que se segue na nota de Barbara Cassin é importante e caminha no mesmo sentido da leitura que Costa Lima faz de Kant.

"(...)ocorre, do ponto de vista do auditor, não uma passagem da palavra ouvida à coisa suposta, codificada ou referida (...), mas inferência do "de fora", formado ou transformado pelo discurso, agora ouvido e pleno de sentido."(idem, 291)

Outra diferença interessante, que acaba por marcar a influência do contexto discursivo no texto – discurso – de cada um, é que enquanto a Sofística, assim como toda a construção do conhecimento clássico, está centrada no objeto do conhecimento, Kant está fundamentalmente diante do espelho, voltado para o sujeito. Finalmente, ainda analogamente ao modelo kantiano, apesar das diferenças manifestas, pode-se dizer, pelas demonstrações que se sucederam, que ao sofista não interessa a verdade das coisas, já que delas temos senão vagas impressões flutuantes, mas a verdade dos discursos, pois deles podemos ter ciência. O que permite que até a Ontologia seja - o *ser* enquanto discursividade -, desde que se admitindo matéria discursiva, como Kant o faz.

É assim que, em seu *Elogio de Helena*, Górgias faz brotar ou mesmo cria a verdade sobre Helena, imagem popularmente execrada, mas exaltada e cantada por poetas. Logo no início do texto, o autor lança mão de comparativos que começam na ordem da cidade como excelência de seus homens; a beleza, excelência do corpo; até colocar a verdade como excelência do discurso, e no parágrafo seguinte revelar suas intenções de "mostrar a verdade e dar fim à ignorância". O sofista, portanto, não se nega a, ou é incapaz de, entender a verdade; apenas cria um recorte, limitando-se a falar da verdade que julga ter armas para conhecer, ou para criar, enquanto novo discurso. O detalhe interessante é que se discute aqui a verdade de Helena, uma personagem, até onde se sabe, tão ficcional quanto o próprio Homero. Górgias cria um jogo interpretativo, a que ele mesmo, no fim do texto, nomeia por "divertimento" ou "brinquedo", reconhecendo o potencial ficcional de todo discurso, sobretudo aquele que não almeja valores soberanos mas relativos, e uma tendência do sujeito à ironia pela própria natureza dos discursos, ou linguagens, que constrói para interpretar o mundo.

Já aqui temos uma associação latente da sofística com a literatura e com a arte, e uma percepção aguçada de que "(...)os textos ficcionais, à diferença do mundo e ainda quando ambíguos, explicitam uma margem muito clara de certeza"(BERNARDO, 2005: 20), o que Gustavo Bernardo vai afirmar em *Ficção Cética*, para depois concluir que é porque duvidamos da realidade que precisamos da ficção. Górgias refugia-se desse embate chamando tudo o que se pode conhecer de discurso, em certa medida, de ficção, já que se buscou entender o discurso como produto de atos de ficção e operações miméticas.

3.2 Do texto ao contexto

Pois se a primeira sofística transforma todo o ser em discurso, ou em termos contemporâneos, toda realidade em ficção, observe-se o movimento que deflagra a segunda. Depois de um movimento sincrônico, em que se alinham Sofistas, Kant e pensadores contemporâneos, voltemos à diacronia historicizante capaz de situar-nos nesse novo momento. A segunda sofística é um resgate do limbo em que foi confinado, por Platão e Aristóteles, o pensamento sofístico. Quem cria o movimento são os retóricos latinos, cerca de meio milênio depois. Se os sofistas são expulsos da República platônica dirigida pelos filósofos, eles saem acompanhados de poetas, retóricos e artistas, todos acusados de tratarem apenas das aparências, sem nunca poder alcançar a verdade, matéria exclusivamente filosófica. A famosa *kosmètikè* platônica relegou a segundo plano tudo que não tinha o objetivo ontológico de revelar as essências porque colocou a Ontologia como fim para todo o *logos* epistemológico: "(...)a Sofística é condenada por sua semelhança com a pintura e a pintura é rejeitada em nome de sua analogia com a sofística."(LICHTENSTEIN, 1994: 56) Além disso, Jaqueline Lichtenstein, na sua *Apologia da Cor* (idem: ibidem), trata de demonstrar como tanto Platão, quanto Aristóteles fizeram juízo inapropriado das artes, no caso, da pintura, para atingirem os sofistas. O jogo político, arena por excelência do sofista, foi jogado com maestria pelos filósofos. A manobra foi definir as regras de modo a desqualificar o adversário. Se num primeiro momento, anterior à Sofística e à Filosofia, simbolizado pelo *Poema* parmenidiano, havia a palavra do poeta, absoluta e incontestada porque advinda da verdade divina, e com a sofística aparece a possibilidade de contestação ideológica buscando a transformação, restrita ao campo discursivo; com a filosofia platônica, a busca será por uma verdade ontológica, essencial de todas as coisas, só alcançada através da Filosofia. Em termos gregos, a verdade, *alétheia*, é afastada da primazia da palavra, ligada ao pensamento, o *logos*, que também significa discurso.

É propriamente no contexto dos oradores romanos que se procura resgatar o lugar da Sofística, para que dois séculos depois o grego Filóstrato funde o que denominou por segunda sofística. A inversão de termos que institui é comparável àquela de Górgias em Parmênides. Por isso, se na lógica platônico-aristotélica a Sofística é acusada de falsa filosofia, Filóstrato faz questão de contrapor,

Sofista foi o nome que os antigos deram não apenas àqueles oradores que falavam excessivamente bem e resplandeciam de glória, mas também àqueles filósofos que davam livre curso à sua expressão(...), sem serem sofistas, mas parecendo sê-los, ganham o direito a esse nome. (FILÓSTRATO, 484)

Portanto, a Filosofia passa a ser proposta como falsa Sofística. O movimento impõe a/ é imposto pela¹⁹ transformação da investigação de uma ligação fenomênica do homem com a natureza para uma ligação fenomênica com a tradição cultural. O foco investigativo sai do objeto do conhecimento para o contexto em que ele se dá, e a Sofística passa definitivamente do domínio estrito do discurso para o do palimpsesto, bem mais amplo. A mudança reforça tanto a possibilidade da Sofística enquanto investigadora dos sentidos emprestados às coisas por meio discursivo, quanto indica a possibilidade da recriação palimpséstica: "com a primeira sofística, passa-se da natureza ao discurso - o ser é um efeito de dizer; com a segunda, passa-se do discurso ao palimpsesto"(CASSIN, 2005: 187).

Esse movimento acontece sob as influências, dentre outras coisas, de um aparente amadurecimento das metodologias para o conhecimento. Deixa-se de observar apenas o natural como fenômeno, e passa-se a enxergar também como tal o próprio conhecimento e sua história, bem como a história de todas as coisas. Pode-se estar fazendo referência ao que seria o fundamento de uma Ciência das humanidades, ou das coisas relativas ao homem, que engloba tudo, como Górgias parecia querer, inclusive as ciências da natureza, uma vez que toda ciência é antes de tudo humana. É com isso que se pode chegar à construção do paradigma entre Filosofia e Sofística; e Sofística e História, com a mudança de enfoque da "verdade ontológica" para o "fato narrado". É fundamental que, para não se matar o raciocínio enquanto sofístico, não se veja o discurso histórico como revelador de um acontecimento. Ao contrário, é o fato histórico que irá revelar os discursos dele provenientes. Não é, como procuraram fazer os filósofos, através do discurso, filosófico ou não, que se busca a essência das coisas, mas são as coisas que geram e formam-se pelos discursos.

A construção desse novo paradigma, que põe a história no lugar da filosofia em relação à verdade exterior, cria uma série de desdobramentos em que não vamos nos deter, mas é com esse movimento que

O pólo do verdadeiro não é mais representado pelos entes (onta), mas - e eis aí o efeito maciço da antiga sofística - por aquilo que advém, na medida em que se faz, em que se

¹⁹ O português não pode expressar o paradoxo por apenas um sintagma, apele-se para essa saída na falta de outra mais eficaz.

age, em que se produz , em que se utiliza(...). É assim que se passa, ao mesmo tempo, da sofística à literatura e da ontologia às ciências humanas. (idem, 239)

Dessa forma abre-se passagem para uma abordagem sofística do literário, enquanto fenômeno, fundamentalmente, já nos moldes do que se entende por literatura contemporaneamente, sobretudo com a chegada do romance, que se tornará o gênero literário por excelência. Se, para a sofística, abdica-se da verdade ontológica enquanto inferência para colocá-la como devir discursivo, o romance procurará erigir-se tendo em vista seus próprios objetivos internos, em respeito a seus próprios interesses retórico-discursivos. Por isso Cassin afirma que tomando "como ponto de partida as características do *logos* sofístico, compreende-se mais fácil e adequadamente a força da ligação entre sofística e romance."(idem, 245) O romance, como o discurso sofístico - o *Elogio de Helena*, por exemplo - é o texto que se vê como texto e não pretende ser nada além do que é discurso, no lugar de pretender-se um meio pelo qual se revelem verdades ontológicas. É um texto que opera o terceiro ato da ficção iseriana e "autodesnuda" sua ficcionalidade, um texto no qual acreditamos para lê-lo e do qual duvidamos ao final, inclusive para, palimpséstica e sofisticamente, recriá-lo.

Portanto, se a Sofística ganha força ao admitir seus limites epistemológicos e ater-se ao campo do discurso, o romance ganha força ao admitir-se *pseudos* "(...)e se dá como tal em uma *apate* livremente consentida, um discurso que renuncia a qualquer adequação ontológica para seguir sua demiurgia própria(...)"(idem, 245). Assim romance, e com ele, literatura entram definitivamente na matéria sofística e com isso acabam se permitindo uma abordagem em termos epistemológicos, via Sofística. Parece que já se tem, no próprio *logos* sofístico, o argumento que se buscava para pensar os circuitos contemporâneos do literário, e a partir da breve exposição a respeito da Sofística se está munido de elementos para uma teorização sofística, não em busca de uma essência mas de um processo de construção, e portanto epistemológica, dos circuitos.

De forma alguma aqui se pensa em ter-se esgotado a Sofística enquanto importante movimento na História do conhecimento e da Filosofia. Com este capítulo pôde-se reacender a matéria, ou esse *logos* sofístico, apresentando, parcamente, diga-se, seus dois momentos fundadores, como ponte argumentativa para a análise do fenômeno literário enquanto parte da cultura. Pôde-se também constatar que o pensamento que se pretende construir neste trabalho tem origens arraigadas na tradição do pensamento ocidental que foram abordadas por grandes teóricos como Nietzsche e Hegel. Percorrido esse caminho, há uma relação nítida tanto com a questão da mimesis em Costa Lima, quanto do Ceticismo em Gustavo Bernardo, o último

confirmado inclusive porque a própria Barbara apõe Sofística e Ceticismo. Mais do que encerrar questões e formular verdades, procurou-se "puxar fios", deixar pontas profícuas que façam render as possibilidades interpretativas que se explorarão adiante.

3.3 A epistemologia dos circuitos contemporâneos do literário

Chega o momento de falar-se do contemporâneo, executando um vôo panorâmico a percorrer alguns fatores importantes relacionados às questões aqui levantadas. Que momento traz à tona todas essas correntes do pensamento, que leva sendo levado a observar pelo enfoque humano, sócio-cultural? Se Platão, Aristóteles e quase todas as manifestações religiosas consolidaram no pensamento do homem contemporâneo a busca pela verdade inconcebível, através da fé ou da sabedoria, que no caso da Filosofia pode, inclusive, ser lida como exercício de fé, já que a hipótese fundamental da Ontologia é bastante improvável²⁰, esse homem contemporâneo traz também uma grande carga de humanismo, no sentido diretamente pleonástico de definir o *logos* construído mesmo pelo homem. Ao longo dos três milênios de história do conhecimento ocidental, o acúmulo palimpséstico de escritas e leituras discursivas nos obriga a olhar com mais carinho os que, na História, transformaram o discurso, ou contemporaneamente, a linguagem em fim para sua argumentação filosófica-epistemológica. As oposições que os sofistas nos colocam são interessantes nesse sentido, o *logos* no lugar do *onta*, no enfrentamento da Logologia com Ontologia. As Ciências humanas ou culturais no lugar das Ciências da natureza, ou melhor dito, abrangendo-as e fazendo-as tomar consciência de sua parcela de *logos* construído. Esse movimento provoca interessantes efeitos como o enciclopedismo, e as universidades na Idade Média e a humanística renascentista propriamente que preparou o homem para pensar-se sujeito autônomo, ainda que de uma enunciação. É evidente que a Ontologia ainda continua a exercer certa soberania, entretanto confinada, agora, à esfera do divino, deixada, pela Ciência, de fora da busca pelo conhecimento, convenientemente deslocada para um campo em que ainda se buscava a idéia do absoluto sob a figura do divino. Entretanto esse direcionamento permite, ao longo do último meio milênio, com o desenvolvimento das teorias de Montaigne, Descartes, Kant, Nietzsche, Freud e Barthes, entre outros, um amadurecimento frondoso para a questão da

²⁰ Resgatando o sentido etimológico da palavra, aquilo que não pode ser provado.

subjetividade, na perspectiva de um agente de contato com o mundo, com o exterior, uma preocupação grandiosa de construir instrumentos para a auto compreensão através de um arcabouço retórico e, portanto, sofisticado também, na medida que esse sujeito é entendido como emissor e receptor de múltiplos discursos, conforme o esquema de comunicação da lingüística formalista do século XX.

Com o voltar-se ao sujeito ganham força todos os movimentos que buscaram entender não só a construção pura do conhecimento mas a construção do social, daquilo que diz respeito ao conjunto, ou à massa, ou ainda melhor, à construção da unidade dos sujeitos. E assim, também ganham força os estudos das relações entre as diversas unidades de sujeitos, que culminaram contemporaneamente no termo *globalização*. A unidade dos sujeitos ganha escala planetária na era da rapidez e do acesso a informação, que hoje pode certamente caber no signo do *logos* grego.

A informação não é a reveladora da verdade dos fatos, mas a matéria prima de construção do mundo. Ela é o pensar e o dizer, é evidência de uma operação logológica de um sujeito que se constitui, seja por interpretá-la e interagir com ela ou seja por emití-la. Segundo uma visão sofisticada é assim que se pode entender a produção do conhecimento hoje: fruto de uma leitura, não só do reescrito, bem como do subscrito e de uma escrita que incessantemente sobrescreve-se. A informação se coloca no *logos* sofisticado contemporâneo, inclusive como um misto de meio e fim da linguagem, ou seja, meio pela qual ela - linguagem - se revela, e objetivo de sua concretude fenomenológica: como se poderá considerar o literário nesse universo? A pergunta é, obviamente, retórica, pois nosso objetivo já estava explícito na introdução deste trabalho. Para complexificar a questão, como se pode definir o literário num contexto em que o fenomênico trazido para o campo discursivo só ajuda a implodir as fronteiras entre realidade e ficção?

Mas dizer "ficção é realidade" continua a implicar contradição entre os termos. (...) Misturar os termos produz discurso meramente absurdo (dirá o realista) ou irracionalista (dirá o cientista). Entretanto, a mistura já aconteceu: políticos programam suas campanhas como POP STARS, guerras são transmitidas como espetáculos, cidadãos se tornam tão-somente ou espectadores embasbacados, ou comediantes histéricos que se tomam pelos próprios personagens. Há no ar "embasbacamento" generalizado - se podemos assim chamar a velha alienação. (BERNARDO, 2005: 26)

A dicotomia evidente na ontologia entre *alétheia* e *pseudos* não cabe mais no pensamento contemporâneo. É preciso descobrir-se um novo signo, um novo *logos*, que dê conta de uma ficção realística, de um *pseudos* verdadeiro porque assumidamente *pseudos*,

assim como o romance contemporâneo, que lida brilhantemente com esses termos, e a sofisticada clássica, ligada à tradição retórica e à prática política. Talvez a noção de construção social possa responder às necessidades de se alinhar literatura e verdade, realidade e ficção, contemporaneamente. É dessa forma que o literário pode, hoje, pensar-se entre os constantes movimentos da sociedade e do pensamento. Retoma-se a questão dos circuitos do literário. O que se pretendia era, dentro da abordagem sociológica indicada por Ítalo Moriconi em seu texto *Circuitos contemporâneos do literário* (MORICONI, 2005), fazer situar-se ainda uma teorização de caráter epistemológico, coisa que o professor sugere que não se faça, para que se possa ligar o literário antes a circuitos que a textos propriamente. Como já, ao menos, conseguimos negar uma abordagem essencialista, ou seja, que buscasse uma verdade literária ontológica subjacente ao texto, falta ainda a reversão capaz de deslocar novamente do contexto para o texto. Para que se aceite o literário como atributo do texto, do discurso ou da linguagem, para além de uma determinação do circuito em que se insere, pode-se seguir, pelo menos, dois caminhos: equiparar-se à idéia de circuito a de texto ou criar-se uma ideologia sofisticada para o sujeito do discurso. Seguiremos ambos, já que ambos são desafiadores.

Uma Teoria sofisticada do sujeito deve pensá-lo primordialmente enquanto discurso, e depois de todo nosso percurso até aqui isso já não parece mais tão absurdo. Ora, se a Sofística não nega que há algo para além da linguagem, simplesmente nota a incoerência da tarefa de expressá-lo discursivamente através dela, ficaria inicialmente difícil pensar no sujeito que emite ou recebe o discurso, e portanto, pode ser visto como elemento extra-textual. O receptor será resgatado do externo ao texto apenas sob a perspectiva de alguém que interage com ele através de novo discurso, criando o tal movimento palimpséstico das constantes reescrituras, ou seja, enquanto potencial emissor. Já esse emissor poderá ser inserido no discurso por filiação. Explique-se: por um viés sofisticado, a linguagem, o *logos* contemporâneo é a prova fenomênica de que o homem é. Verbo intransitivo. E também, antes de tudo, é construção do discurso que por ele se revela. O homem existe, enquanto fenômeno, por comunicar-se, por construir pensamento. Nesse contexto o homem é, não só também, mas sobretudo, o que fala e pensa. O sujeito é o *logos* que o representa, ou melhor, que o torna fenômeno natural. Aqui, o literário é epistemológico porque constrói e revela, não apenas o fenomênico do discurso, até onde o sofista por ele - discurso - se interessa, mas constrói e revela, também discursivamente, a evidência fenomênica do *logos* do sujeito enquanto emissor e enquanto receptor do discurso. O sujeito construído e revelado nos subscritos do suporte palimpséstico dos discursos, descoberto nas raspagens do emaranhado logosófico onde se estabelece o

conhecimento, a *epistheme*. Essa formulação não nega em nenhum aspecto os indícios sensíveis concretos da existência dos sujeitos, simplesmente considera que esses indícios só podem ser determinados por discursos subjetivos.

Percorrido esse caminho de criar-se um olhar sofisticado para o sujeito da enunciação lingüística, está aberta a avenida que confirmará a possibilidade contemporânea da hipótese do literário do texto: a analogia circuito e texto, que pretende desenvolver mais explicitamente algumas relações entre ambos. Trate-se de esmiuçar o conceito de discurso: creio que já se havia dito que o circuito é pensado, em Moriconi, sob o suporte do mercado. Segue-se a tradição de estudos sociais pelo viés econômico. Se seria bom para a Teoria da Literatura emancipar a Literatura das questões epistemológicas, seria interessante às sociológicas diminuir o valor emprestado ao aspecto econômico, inclusive para que ele, quem sabe, perca um pouco de importância. À idéia de mercado, contemporaneamente, podemos facilmente ligar a idéia de consumo, o que, para um sujeito das Letras, chega a ser entristecedor. Certamente aqui, mercado pode estar mais ligado a um esquema de valoração cultural mais amplo e complexo do que o meramente financeiro, mas fundamentalmente o signo refere-se a um *tropos*, como o *espaço*, de Leonor Arfuch, em *El espacio biográfico* (2005), e o *campo*, de Pierre Bourdier, em *As Regras da Arte* (1996).

Ou seja, circuito é lugar de circulação por excelência, que impõe ao literário um tempo e espaço, uma ligação fenomênica. É aí que os textos ou discursos, independente do suporte, constituirão através de sua circulação – leia-se aqui leitura e reescritura incessante – o que a segunda sofisticada tomou como discurso primeiro, a cultura. É nesse sentido que "comunicação é o conceito que hoje absorve e substitui os conceitos de cultura e espaço público" (MORICONI: 2005). Sofisticadamente, diga-se que o mercado – substrato dos circuitos, em que se articulam os valores sociais, além dos literários – deve ser pensado enquanto construção, enquanto *logos* inserido no substrato palimpsestico dos discursos culturais. Se o palimpsesto erige-se no espaço de circulação dos discursos, e esse espaço é, em si, portanto uma construção discursiva, o circuito é também, então, palimpsesto em que subjazem os discursos que o fundam como tal. E é segundo a caracterização desses discursos subjacentes como literários que o circuito pode assim ser denominado. Em suma, para que um texto possa ser literário deve estar inserido no espaço dos circuitos do literário, e para que um circuito seja literário devem estar nele subscritos discursos, ou textos, literários. Apesar de criar-se o velho paradoxo do ovo e da galinha, ao menos, pode-se afirmar, convenientemente aos propósitos deste trabalho, que, mesmo atrelado à idéia de circuito, o literário pode ser um atributo

absolutamente do texto, uma vez que, sofisticadamente, ele se funda em sua enunciação, que se dá forçosamente no espaço dos circuitos.

A Sofística, no viés contemporâneo a que se procurou alinhá-la, permite dizer, como se queria, que o literário não é atributo apenas ou preponderantemente do circuito. Abriu-se caminho para uma concepção epistemológica do literário dentro de um ideário sócio-cultural e histórico-econômico, um literário determinado por movimentos intra e inter circuitos, mas também determinante para a consolidação de regras e valores, inclusive literários e artísticos, estabelecidos socialmente em processos miméticos de identificação e individuação. Um literário que se basta para revelar o homem em si, e portanto, proferir verdades a seu respeito, porque não o vê fora do discurso. Sua parte não-lingüística também se revela e se funda no discurso, assim como toda realidade a sua volta. O real também é discurso, revelado pela profusão palimpséstica discursiva formadora da realidade.

Por fim, outro êxito deste trabalho foi o de se investigar e utilizar a Sofística enquanto método epistemológico. Hoje, da Sofística pode-se dizer, assumindo-a um tiro pela culatra da Ontologia, que subjugou a Filosofia, como ela o havia feito com tudo que lhe era alheio. A mesma Ontologia que garante à Filosofia a primazia platônico-aristotélica, de que ela goza até hoje, sem dúvida, é a que serve de motivo para o alijamento da Filosofia em relação às Ciências. A Sofística expulsa a Ontologia do campo do conhecimento e com isso a Filosofia é relegada ao terreno da fé, não necessariamente a religiosa, mas, no mínimo a fé numa verdade “por debaixo das farsas lingüísticas”. E, como se sabe, é nele onde vai manter sua soberania durante muitos séculos, até que o homem pare(?) de dar um valor tão ontológico à religião.

Depois do assassinato de Deus, que pode ter começado a arquitetar-se em Montaigne e Cervantes, de forma sutil, para ser executado dramaticamente em Nietzsche, a História do conhecimento, a Ciência, a Sofística e a própria Ontologia, parecem poder ser relacionadas e celebradas entre si novamente, uma vez que a Sofística não nega a Ontologia, mas a limita ao terreno sófístico do logos, inviabilizando seu projeto motivador. Por outro lado, a linguagem ganha condição de matéria prima do mundo que se apresenta e alça consigo à condição de reveladora de verdades a arte e a literatura, linguagens peculiares por realizarem o terceiro ato da ficção iseriana: o auto desnudamento. A ficcionalidade e o mimetismo da linguagem são responsáveis por estabelecer os jogos e movimentos internos e externos entre indivíduos e coletividades, que compõe discursos, circuitos, mercados, cultura, ou seja, ficção e mimesis estão aí colocadas como agentes para a constituição da cultura, não importando se tomam para si matéria prima de circuitos do literário ou não.

Capítulo 4 – Crítica, ficção e arte

O texto que o senhor escreve tem de me dar prova de que ele me deseja.

Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *Kama-sutra*.
(BARTHES, 2004: 11)

Julgar é muito perigoso, na moral como na arte, já que se trata de um tiro que sai sempre também pela culatra. Diz, mais do que da obra, da alma do juiz. (BERNARDO, 1993)

4.1. O monstro

4.1.1. *Crítica, arte e verdade*

O conceito de verdade, como vimos, é problemático em diversos aspectos. A relativização decorrente das teorias a respeito do sujeito e as formas que constrói para interpretar e relacionar-se com seu entorno não podem justificar o extremo oposto de se determinar verdades absolutas. A relativização deve admitir-se certos limites e imposições para que a comunicação e o conhecimento humanos possam ser possíveis. De alguma forma a verdade acaba sendo um sinônimo para honestidade intelectual, no sentido de aceitação de seus limites subjetivos, ou seja: assumir os limites do conceito impostos pelo seu *sistema operacional*, a razão²¹. Pois como fica então a atividade crítica diante disso? Seria uma atividade racionalmente possível enquanto pretendesse anunciar verdades?

²¹ O termo sistema operacional é usado comumente referindo-se aos computadores. Não é nova a analogia que se faz deles com o cérebro. Contudo, numa análise ligeira, em termos kantianos, faltaria ao computador a faculdade da imaginação, que nos permite apresentar. O computador é pura representação-efeito, e com isso, não é capaz de juízos senão determinantes. Em última análise, mesmo a síntese imaginativa necessária para a possibilidade da representação-efeito ou a apresentação com que ele nos brinda, que prescindem da faculdade da imaginação, no computador são dadas pelo elemento humano já que opera segundo conceitos da razão humana subjetiva e não por conceitos próprios. Por serem fruto do nosso *sistema operacional*, a razão, os computadores podem ser operacionalmente assemelhados a ele. Falta-lhes um elemento complexificador fundamental: a imaginação.

A questão não é complexa. Para poder afirmar verdades a crítica deve ser honesta²², além de aferível racionalmente. Enquanto crítica de arte, deve garantir a autonomia relativa do objeto e por isso não apenas submetê-lo a juízos determinantes; deve buscar o juízo estético segundo considerações formais e não de finalidade, segundo regras e não conceitos. Os conceitos utilizados pela crítica, enquanto representações-efeito, somente servem de base para os juízos da forma desinteressada, e não para a criação de conceitos determinados da arte. Ainda que, a partir dos juízos reflexivos, frutos da crítica, se possam inferir regras gerais para a razão, para a arte e para a própria crítica. A crítica será tanto mais verdadeira quanto assumir os seus limites enquanto mecanismo da razão; e a subjetividade do seu objeto e das suas possibilidades de concepção.

Por isso, e por todo seu percurso teórico, esta crítica quer-se um juízo reflexivo estético fundado nas regras internas do seu objeto (múltiplo e fraturado; autônomo e engendrado²³), e dele enquanto objeto de arte inserido na dinâmica dos *circuitos do literário*. Repetindo: fundamentalmente em regras, não em conceitos. E, enquanto juízo de arte, não se pretende, portanto, contar as histórias em análise, pretende-se refletir sobre seus efeitos na subjetividade que se apresenta. Para contar a história, o objeto basta-se. A crítica é refletora de seus sentidos a partir das sensações de satisfação que o objeto de arte provoca, sem conceituá-lo. Discute-o. Amplia-o. Conceituá-lo seria um movimento vetorialmente oposto.

Imagine-se um pervertido cruel, impetuoso e assassino. Capaz de satisfazer seu ego com o abuso de outrem, um abuso letal; e pulverizar as evidências, retomando o curso de sua vida normalmente. Uma subjetividade descrita como impulsiva, intensamente motivada por sentimentos, mas racionalmente poderosa na conquista de seus objetivos. Imagine-se uma outra, oposta. Centrada, relativizadora, racional, uma subjetividade em busca de verdades kantianas²⁴, filosóficas, absolutas ainda que relativas. Entretanto que se mostre capaz de um momento de colapso racional e de perda de parâmetros. Esses são os protagonistas do assassinato descrito nas páginas do conto *O Monstro* (SANT'ANNA, 1997: 606-640), parte do livro homônimo de Sérgio Sant'Anna. Atentemos à forma, tanto interessante quanto sugestiva, do conto: uma entrevista jornalística com a segunda personagem, única testemunha e réu confesso, um professor de filosofia, auto-proclamado cético, e que justifica a entrevista,

²² Nos termos de uma verdade subjetiva.

²³ Autônomo pela sua concepção livre nos termos de juízos determinantes da razão, mas engendrado pelas imposições dos métodos de subjetivação do indivíduo tanto pela identificação quanto pela diferenciação.

²⁴ Agora permitindo um teor pejorativo ao adjetivo pela referência à preocupação de Kant com o estabelecimento de verdades absolutas alheias à razão. Postura que não lhe permitiu enxergar, por exemplo, a peculiaridade do sublime enquanto produto humano na arte.

logo na primeira resposta, pelo interesse “em chegar a uma verdade pelo menos relativa” (SANT’ANNA, 1997: 607).

A situação que o conto nos coloca cabe perfeitamente para nossa abordagem do conceito de verdade. Uma obra literária, um conto, que se apresenta “como se²⁵” fosse uma entrevista. Paradoxalmente, uma ficção²⁶ que se apresenta na forma de um dos principais instrumentos modernos de contato com os dados da realidade: o Jornalismo. O Jornalismo, assim como a História, tradicionalmente estabelece um profundo compromisso com a idéia de verdade ligada a uma reprodução fiel de uma cena da realidade. Um movimento de dessubjetivação da apresentação do objeto e mesmo de sua representação. Como vimos, isso é insustentável pela análise dos métodos da razão. Representação, e a reboque a apresentação, são indissociáveis do sujeito transcendental kantiano pela idéia de representação-efeito. A historiografia contemporânea já vem observando esses aspectos; o Jornalismo, pelo que se vê, ainda está muito acorrentado à idéia tradicional de verdade. Assim como procuramos fazer ao estabelecer a verdade ou a regra absoluta para arte, faremos com o Jornalismo. Tanto mais ele será verdadeiro quanto assumir seus limites. Tanto mais será verdadeiro quanto assumir-se incapaz de dessubjetivar, ou em termos correntes do jornalismo, impessoalizar, seu discurso. Forçosamente, constitui um discurso pessoal, enquanto subjetivo. O que ele deve almejar é a imparcialidade, que significa dizer juízos reflexivos – não só estéticos, fundados em sentimentos; mas sobretudo teleológicos, fundados em Leis da natureza. Ou mesmo juízos determinantes, quando fundados em conceitos do entendimento, mas assumindo sua subjetividade pela relação implícita do juízo determinante com uma representação-efeito e com sua apresentação conseqüente, geradora de novas representações-efeito. Essa imparcialidade manifesta-se em dois aspectos: no conhecimento que o juízo exige (seja de conceitos ou de regras) e da fidelidade desse juízo àquele conhecimento. Então o juízo jornalístico, determinante ou reflexivo, será verdadeiro. Resumindo: o discurso jornalístico ganha força quando assume sua parcela de ficcionalidade.

Essa afirmação se desdobra num outro contraste que, por analogia, se faz necessário: e a mentira, como pode ser considerada em relação à ficção?

²⁵ Em Kant, o “como se” cumpre papel fundamental na operação da apresentação. A imaginação opera conforme a regras da razão, mas não determinada por conceitos do entendimento. Daí ser capaz de operar livremente com o entendimento. Foi a semente para a teoria de Vaihinger, de que tratou-se no segundo capítulo. Aqui o termo fortalece o sentido de que um conto sempre se apresentará “como se”, conforme seus parâmetros internos, portanto a sua racionalidade.

²⁶ Como se constatou, o termo ficção é complexo justamente por flertar com os conceitos de verdade e realidade e com seus contrapontos.

4.1.2. Ficção e mentira

Nossa mente opera por associações, e isso se explica, em termos kantianos, no “como se” da imaginação. Se, corriqueiramente, somos levados a acreditar na relação direta entre realidade e verdade, nos é confortável a relação direta entre mentira e ficção. Já vimos como a primeira relação é problemática, e por fim pudemos concluir que a realidade permite verdades relativas, subjetivas. Não objetivas e absolutas. O que mostra a peculiaridade da declaração do filósofo Antenor, personagem do conto, que se declarava em busca de uma verdade relativa. A declaração permite que ele encontre para si a verdade que busca mais por sua presença nele enquanto intérprete, do que na compreensão e análise de seu objeto, a realidade. Enquanto filósofo e cético, pode-se supor que ele saiba que toda a verdade é relativa mas que o Jornalismo busca verdades absolutas, apesar do posicionamento diverso da Revista *Flagrante*, que o entrevista. Um trecho do texto introdutório à entrevista nos comprova o posicionamento da revista para a entrevista:

contribuir para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como esse, para os quais não pode ser encontrada nenhuma explicação de origem econômica e social (SANT’ANNA, 1997: 607).

O Jornalismo, em geral, é mentiroso ao vender algo a que não tem acesso: a realidade objetiva. Respostas que a sociedade parece pedir mas que não podem ser dadas. A revista retratada no conto não quer explicações determinantes que não possam ser encontradas, quer reflexão. Por isso, apesar de criticar o sensacionalismo da mídia, o filósofo se deixa entrevistar, anunciando ainda, aquela como uma entrevista definitiva. Que lhe interessa justamente para revisitar o caso racionalmente. A ficção nos apresenta uma possibilidade verdadeira de Jornalismo. A declaração é belíssima segundo os termos que colocamos até aqui. Sigamos para abordagem da mentira:

Há quem crie outras abordagens para a mentira, relevando-a justamente em seu contraste com a verdade objetiva.

a mentira, em sua origem, é mais produtiva que a verdade, pois sustenta a própria dinâmica do pensar (em alemão, *meinen*), que *veritas*, ao se consolidar, bloqueia. A estética da mentira, por sua vez, descreve a trama verossímil, a estetização e o seu desmascaramento (NUÑEZ, 2005: 34)

Essa estética da mentira só é possível se não considerarmos a questão dos fins. Apesar de assumirmos um posicionamento diverso, os dois encaminhamentos parecem buscar o mesmo efeito: a relativização, e revitalização, da estética diante do conceito tradicional de verdade. Apenas buscou-se outra saída: reconceituar a idéia de verdade para poder considerar o aspecto que nos é fundamental na arte: o interesse desinteressado. Se fizermos aqui apologia da verdade, será bem distante do conceito tradicional de *veritas*.

A realidade objetiva só apresenta-se subjetivamente e somente nesses termos pode ser verdadeira. A verdade racional é, como fruto da razão, uma verdade fraturada²⁷. A mentira é sua antítese, ou seja, algo que, deliberadamente – já que mentira ocasional não é mentira, é engano –, se passa por verdade para cumprir os interesses de alguém. A mentira não engendra o paradoxo da verdade pois não tem o compromisso objetivo com a realidade. A ficção, enquanto mecanismo artístico, não deve confundir-se com a mentira, já que não deve respeitar um interesse a fins, senão desinteressados. A mentira, conquanto a ficção seja relacionada ao fingir, a ela pode ser associada. Mas jamais o inverso, já que a arte suporia na ficção um fingimento desinteressado.

O conto é uma ficção, que se apresenta na forma de um pretense instrumento da verdade. Instrumento forte pois se assume enquanto relativo, subjetivo. Em primeira análise, opera-se um choque nos conceitos de verdade, mentira, realidade, ficção e suas correlações. Em última análise, pode-se inclusive caracterizar essa ficção enquanto sublime. Vejamos como podemos confirmá-lo.

4.1.3. Ordem e desordem – a fratura, o recorte e a montagem da verdade

O que Antenor procura fazer no conto é justificar o que fez, ainda que declare o contrário. A negativa da intenção é senão uma prerrogativa para rejeitar causalidades simplificantes como a de que tudo teria sido motivado pelo uso de drogas. Sua pretensão de não se justificar cai por terra definitivamente quando o filósofo deixa aparecer seu apreço pela jovem, mostra seu arrependimento e frustração, que o levam a entregar-se, apesar da execução bem sucedida do plano para sumir com os vestígios do crime. Sua racionalidade cético-

²⁷ Esse termo merecerá considerações mais cuidadas no próximo item deste capítulo. Por enquanto basta a associação direta à idéia de sujeito fraturado pois esse será o fundamento daquele termo.

filosófica o leva a se entregar. Não haveria, diante dos termos da razão, uma possibilidade de explicação que não trouxesse, ainda que velado, um intuito justificante. Explicação implica causalidade já que efetuada pela razão.

Antenor, ainda que não possa ser considerado um narrador clássico, opera no texto uma ordenação de fatos pretensamente ligados a uma realidade. Realidade que, no caso, é puramente ficcional, já que se trata de Literatura e não Jornalismo. Ainda que aquela se apresente na forma desse. Essa ordenação redundante, em vários momentos, é justificativa. Sigam-se dois exemplos do que estamos tratando:

FLAGRANTE: Sem intenção de ironizá-lo, onde o senhor reconheceria, nos atos que acaba de descrever, a dimensão espiritual que se deveria procurar na relação de vocês?

ANTENOR: (...) uma tal voracidade, um desejo tão desmesurado que beirava a loucura jamais poderia ser preenchido, só podia conduzir ao aniquilamento, ao vazio, abrindo sempre espaço para uma outra face dessa busca desesperada, que no fundo reconhecíamos. Foi a isso que me referi quando disse “espiritual” (SANT’ANNA, 1997: 625).

ANTENOR: (...) Que apesar de toda agressividade contida no meu ato, houve nele uma mistura de crueldade e amor, o que talvez a sexualidade sempre implique (SANT’ANNA, 1997: 626).

Ao ordenar as suas representações a respeito do evento e apresentá-las ao juízo do leitor, o narrador justifica-se. Quer submeter o fato às regras da razão para serem passíveis de reflexão e entendimento. Ao fazer isso, constrói sua subjetividade, que apesar da capacidade de uma racionalidade admirável, comete um ato inconcebível na razão. Duas reflexões: o sujeito narrativo apresenta-se fraturado, capaz de atos alheios à razão; o ato que se apresenta traz o sentimento do sublime.

Antenor é a única fonte de dados da realidade (imposta pela ficção de Sant’Anna), as outras duas fontes (Marieta e Frederica) estão mortas. Essa fonte busca o estabelecimento da verdade, ainda que relativa, fraturada. A verdade é fraturada justamente por abandonar sua independência do sujeito, por assumir-se além do objeto, por não cumprir seu papel unificante. É fraturada porque subjetiva. E porque subjetiva será ainda mais fraturada em relação à idéia tradicional de verdade.

Se for possível pensar hipoteticamente uma verdade absoluta – irrepresentável, como demonstrou-se – enquanto objeto do sujeito transcendental, ela será multifacetada. Isso explicaria ainda mais as variadas, inclusive antagônicas, possibilidades de representações-efeito dela oriundas. A linguagem seria capaz apenas de apresentar uma dimensão das múltiplas contidas nesse objeto, ou em qualquer outro.

Que o real não seja representável – mas somente demonstrável – pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). (BARTHES, 2004: 22)

Portanto toda apresentação – a Literatura inclusive – provavelmente, é fruto de um, melhor dito, de vários recortes. Montados pelo sujeito da apresentação. O sujeito, na arte ou fora dela, pode montar a sua verdade de acordo com os efeitos das representações operadas na sua razão. Mais uma vez a tese da verdade fraturada ganha corpo. Ainda que haja uma verdade absoluta, jamais será apreensível ou apresentável pelos mecanismos da razão. Nas operações da razão subjetiva a verdade não pode senão apresentar-se como fraturada, recortada e remontada.

A sensação do sublime originada de *O Monstro* vem dos paradoxos a que ela nos expõe. O conto parte de uma cena grotesca (lembramos que para Kant o sublime é grotesco) que não pode, a princípio, ser concebida. Um assassinato incompreensível racionalmente é o início para uma desordem lógica maior: o texto é formado por elementos de contraste postos no mesmo plano, e enquanto desinteresse que a arte supõe, desierarquicamente confrontados: Jornalismo e Literatura; verdade, mentira; realidade, ficção; sujeito e objeto.

Ao exorbitar, a imaginação perde o apoio do entendimento e necessita recorrer à razão. É assim que Kant, em suma, explica a especificidade do sublime. Ora como a razão não se contenta, à diferença do entendimento, com a experiência possível, e então se torna o reino das Idéias – daquilo que o homem procura compreender sem poder bem explicar – ela termina por oferecer à imaginação exorbitante a mais fantástica das idéias: o supra-sensível. Sendo o sublime por definição incomparável, não poderia adquirir um sentido por cotejo com algo da natureza. (LIMA, 2005: 123)

O supra-sensível da Literatura são as fraturas do sujeito-autor, de onde podem surgir paradoxais ordens sublimes, sem par na natureza. Os elementos textuais do conto de Sant'Anna apresentam-se confusos e indefinidos, operando o choque de conceitos e regras do horizonte de expectativas do entendimento do leitor. O texto põe-nos, leitores, a questionar seus/nossos conceitos, a refletir a partir dos sentimentos que ele, texto, suscita, a criar juízos estéticos a respeito de seus efeitos. Vai além: se questiona, questiona a subjetividade que apresenta (o narrador), questiona a subjetividade que o cria (o autor) e com isso faz questionar-se a subjetividade que o interpreta (o leitor). Propõe reflexões a partir da apresentação/investigação das suas próprias fraturas e das fraturas das subjetividades que com

ele se relacionam: autor, narrador e leitor. O texto cria sensações conceitualmente, pelos parâmetros da natureza, irrepresentáveis, portanto sublimes.

4.1.4. *Considerações finais - Intencionalidade monstruosa*

Não convém querer demonstrar, ou mesmo supor, intenções do autor presentes no texto. Fazê-lo, como já se repetiu aqui, seria acabar com as possibilidades de juízo estético, de intuir sensitivamente²⁸ o texto segundo suas regras internas. A interpretação deve ser livre das intenções do autor, pois funda-se no efeito subjetivo e não na objetividade do texto, e muito menos, em conceitos do objeto do qual o próprio texto é efeito. Então, não se questione a intenção da subjetividade subjacente ao texto. Questione-se a intenção da subjetividade que o texto apresenta. Ou seja, questione-se a subjetividade não para além das fronteiras do objeto, e de sua verdade estética, mas para dentro de suas fraturas internas. Parece que, desse modo, poder-se-á construir algo inimaginavelmente objetivo, já que consciente de toda sua subjetividade. Uma crítica da verdade do objeto, segundo os critérios subjetivos que se procurou estabelecer.

Questione-se pois, a figura do sujeito-narrador. Começemos por considerar Antenor um narrador apresentado de uma maneira fora do horizonte de expectativas da Literatura. Só poder-se-á percebê-lo por meio de juízos estéticos. Se o conto, numa análise bastante primária, apresenta-se num diálogo, poder-se-ia supor duas subjetividades concebíveis. Realmente, mas então por que Antenor nos parece muito mais narrador que Flagrante? Por aquele mesmo trecho que já analisamos e que vale a pena reproduzir para poupar o esforço de voltar páginas:

contribuir para uma reflexão sobre os mecanismos existenciais e psicológicos que estão presentes na prática de crimes hediondos como esse, para os quais não pode ser encontrada nenhuma explicação de origem econômica e social (SANT'ANNA, 1997: 607).

Por esse trecho, vemos que a revista é representação de um Jornalismo hipotético, porque relativizador, pelos termos que tratamos. A revista se assume como subjetividade, ganha força e veracidade, e acrescente-se agora, permite uma condução intelectualmente

²⁸ Já que o juízo estético funda-se numa sensação.

honestidade da narratividade do sujeito Antenor. Em termos grosseiros: é Antenor quem conta a história do assassinato, mesmo que admitamos que haja nessa condução um teor de *interesse desinteressado*. Seria difícil supor o contrário sem fundamentar-se em intenções do autor. E em verdade, só podemos admitir essa característica num Jornalismo que não se comprometa com a verdade unificante²⁹. Outra vez estamos impedidos de questionar as intenções do sujeito: junta-se à inquestionabilidade da intenção do autor, a da intenção de Flagrante.

E o que nos permite questionar a intenção de Antenor? Ao fazê-lo expomos suas fraturas, sem com isso subjugar-lo a um juízo determinante ou teleológico, que forçosamente nos expulsaria, e conosco também o próprio conto, do terreno da estética. Se Sérgio Sant’Anna e Flagrante, em termos kantianos, apresentam em seu discurso um interesse somente desinteressado, sob o discurso de Antenor, nosso narrador, esconde-se uma intenção subjetiva. Seria ela também desinteressada? É o que a construção da personagem nos faz crer. “Professor de filosofia”; porém “cético em relação” a ela. “Se algum interesse podiam ter minhas aulas,(...), era justamente expor a fragilidade do pensamento puro como forma de conhecimento” (Idem, 612-613). Note-se que sua descrição está de acordo com o ideal kantiano de sujeito transcendental. Sua auto-descrição e o fato de a própria análise que se propõe a fazer ser oriunda de um “pensamento puro” – ainda mais porque esse termo já nos soa por demais bizarro – acabam criando uma forte contradição interna em seu próprio discurso. Ele se apresenta como o sujeito transcendental kantiano moderno, em busca, não mais, da verdade, mas de “verdades relativas”. Esse intuito caberia perfeitamente a um sujeito que diante da situação que o conto coloca não estivesse procurando se justificar, justamente o que Antenor, reiteradas vezes declara não querer fazer. Mas Antenor deixa, inconscientemente, escapar as fraturas de sua subjetividade ao justificar-se e portanto demonstrar seu interesse a fins. Ele anuncia sua mudança de postura, que é gradual à medida que ao longo do conto ele vai se justificando cada vez mais, e tentando sempre mostrar a sua coerência racional. Anuncia ao, outra vez, justificar-se:

FLAGRANTE: *O senhor já pensou que pode estar louco?*

ANTENOR: (...) Não, eu não estou louco. Estou certo de que o que se passa em minha mente, em toda mente humana, é natural a ela e passível de ser entendido por todas as mentes. (SANT’ANNA, 1997: 639).

Dizem que o primeiro sintoma do louco é negar a própria loucura. Admitindo toda a ironização que Machado de Assis faz do termo em *O Alienista* (ASSIS: 1961, 51-111). Mas a

²⁹ Termo antitético ao termo verdade fraturada.

questão vai além: pela sua resposta deduz-se que o pensamento não seria passível de compreensão plena, unificante. Nesse momento Antenor demonstra claramente não duvidar de sua razão enquanto instrumento de conhecimento de um objeto *uno*: sua própria mente. Ou seja, ele não admite suas fraturas, ainda que se deva admitir que ele o faça em outros momentos, o que só o enfraquece enquanto *uno* e o reforça enquanto fraturado. Talvez mesmo uma intenção inconsciente o tenha cegado. Pois não há como negar a demonstração de seus interesses relativos a um fim determinado:

Enquanto atravesso aqui o meu calvário, procuro aceitá-lo e vivê-lo ilimitadamente, na expectativa de que me leve à reunião com Frederica, à realização plena do sentimento que experimentei, de relance, ao contemplá-la enquanto ela secava os cabelos, a mais despojada de todas as criaturas.

Se não passar tudo isso de uma miragem projetada pelo desejo, resta-me o consolo de antecipar o vazio da morte sem memória de coisa alguma, como se nada disso, nunca, houvesse acontecido. (SANT'ANNA, 1997: 640)

O desejo, impulso causador do fim que o levou a atitudes irracionais e grotescas, poderia, porque não, conduzir, quem sabe inconscientemente, sua racionalidade na análise que faz do ocorrido. Seu desejo de reunião com Frederica é a fratura fundamental do sujeito Antenor. É o que nos permite, sem abandonar o terreno da estética, duvidar da intencionalidade do sujeito dentro da obra de arte. A volta é grande, mas na segunda parte deste capítulo queremos analisar como esse questionamento das intenções do sujeito-narrador que a Literatura nos permite traz consigo um questionamento do sujeito-autor e do sujeito-leitor que a Literatura, a princípio, nos negou. Para isso deixemos *O monstro* e passemos para *A tragédia brasileira*.

4.2. A tragédia brasileira

4.2.1. *O jogo livre da imaginação autoral em seu expoente absoluto*

Se já começamos a rever o trinômio clássico autor, narrador, leitor que a prosa-narrativa de ficção questiona a partir de *O Monstro*, *A tragédia brasileira* nos lançará a vãos mais distantes. O primeiro texto nos apresentava uma situação paradoxal que mostrava

aspectos sublimes, mas bastante sutis porque ainda ligados a uma forma totalmente palatável, e até saborosa para nossa racionalização: a entrevista. O sentimento sublime vinha da formulação da proposta estética do texto: sua abordagem de temáticas carregadas moral e eticamente; e seu questionamento a respeito dos conceitos de verdade, realidade, mentira e ficção. *A tragédia brasileira* causa um sentimento muito mais forte no leitor: parece querer pôr em xeque absoluto todos os seus próprios fundamentos enquanto fenômeno artístico-literário, conceituais ou legislativos. A desconformidade plena: um sublime absoluto.

Kant já definira o sublime como algo absolutamente grande (KANT, 2005: 93). Ou seja, algo que não pode ser maior, o que talvez negue a consideração de possibilidades de intensidade para o sentimento oriundo do sublime. Parece, a princípio, que, nos termos da Literatura, a intensidade dar-se-á considerando-se a amplitude e força do choque que a obra operará em seu intérprete. Pois no romance-teatro de que trataremos o choque é profundo. A começar por essa auto-classificação, constituinte da capa do livro. Proclamar-se um romance-teatro deixa em suspenso o seu leitor. Questiona seu horizonte de expectativas. Como ajuizar a obra, como entendê-la? Como um romance ou como um texto de teatro? Como lidar com as possibilidades desse hibridismo? Antes mesmo do sumário do livro, o autor procura indicar caminhos, mas sem atenuar a força do choque operado.

Esta é a história de um espetáculo imaginário. Um espetáculo que poderia se passar, por exemplo, no interior do cérebro de alguém que fechasse os olhos para fabricar imagens e delas desfrutar, diante de uma tela ou palco interiores, como num sonho, só que não de todo inconscientemente ordenado (SANT'ANNA, 2005: 5).

A explicação acaba sendo um tiro que sai pela culatra. Complexifica ainda mais os termos para concepção do objeto literário porque assume as subjetividades da relação entre autor e leitor. Sant'Anna, ao criar, literária e artisticamente desordena tudo que penetra seu texto. Tempo e espaço não são lineares; autor e leitor estão assumidamente inseridos na perspectiva criadora da obra, personagens se misturam, se confundem, aparecem, somem ao prazer da (ir)racionalidade criadora; o formato do texto é indefinível, é Literatura numa forma híbrida que contempla prosa ficcional, teatro, ensaio, crítica – e explora, concomitantemente, cada uma dessas possibilidades. A cena de que parte o texto é mítica e irreal, formada por elementos organizados numa ordem irracional. É absolutamente um texto sublime. Que expõe uma obra fraturada, apresentada por um sujeito que se assume fraturado e aprisionado na obra. Uma obra que cria no leitor a identidade com o autor, uma identidade não pela semelhança com o objeto, mas pela semelhança com a forma como o objeto é apresentado. A identidade

pela singularidade da fratura que o compõe. Sant’Anna opera diferentes fusões: autor e leitor; autor e obra; fusões e cortes espaciotemporais; fusões e esfacelamentos de subjetividades e conceitos determinados. Esses movimentos de contração e expansão, às vezes simultâneos, são operados por elementos textuais tanto objetivos quanto complexos e subjetivos.

O texto, em seu sentido tradicional, começa com a descrição da cena de abertura. Essa cena, como é descrita, reforça o hibridismo formal a que nos referíamos e é, ao mesmo tempo, uma descrição teatral, um ensaio sobre criação artística e uma narrativa auto-reflexiva do fazer poético. O próprio autor assume esse poético como algo abrangente, uma espécie de sinônimo de artístico, e se identifica com a idéia de criador, quando constrói esse poeta como uma possibilidade de imagem de si. A imagem se amplia com a possibilidade de lermos a personagem Roberto também como *alter-ego* do poeta e, conseqüentemente, do autor. Ao criar-se a cena, misturam-se sensações, exploram-se sentidos da interferência entre os gêneros: o som que se remete à palavra, à imagem, ao cheiro... num desvendar de sentidos só cabível nessa surpreendente forma. Já na abertura, insinua-se uma auto-escrita que acompanhará todo o texto, transformando-o num esforço primordialmente metaliterário. A literatura refletindo e explorando seu próprio fazer(-se).

Para isso, Sant’Anna busca elementos que relacionam a criação que principia a descrever-se e a criação na natureza. A criação convencionalmente divina, que se nos coloca pelos elementos bíblicos e naturais presentes na cena.

Clareia então tênue, quase imperceptivelmente, como um primeiro rastro luminoso na mais densa treva, Caos que antecede o Verbo. Essa luz, ainda tão esmaecida, nos dá a impressão de que gera a si mesma, como um fogo-fátuo (SANT’ANNA, 2005: 9).

Estão presentes aqui elementos-chave para toda a leitura do texto: a idéia de luz, ligada à criação; a idéia da força criadora (e divina) da palavra; e a idéia de realização artística como morte. A esses elementos somam-se, em seguida, outros também importantes para o texto: a consolidação do espaço em que o texto se assume, “o de um palco imaginário, elástico, com seus múltiplos círculos, labirintos, a nos remeter além – às vezes com a velocidade do sonho – , para outros espaços, aberturas... (idem, 10)”; e o debate sobre a relação entre o autor e sua obra, aqui determinados pela relação entre o Poeta e sua Musa. Ambos com sua luminosidade própria a clarear a cena que se desvela. Jacira é subjetivação do objeto poema, da obra, que “mais do que uma inacreditável beleza irradiará luminosidade (idem, 11)”. O Poeta, caracterizado por um “pequeno ponto luminoso, de brilho crescente mas quase opaco, num tom entre o branco néon e o azul de uma chama de acetileno (idem, ibidem)”, o Poeta será

“aquele que em primeiro lugar decifra, mergulha, (n)aquilo que ainda se encontra invisível para seus semelhantes (id., ibid.)”. Portanto, a cena de abertura é uma sorte de relançar de dados da objetividade de que a obra é feito. E ela se assume definitivamente o que, em essência, toda obra literária é: um estímulo verbal do autor para uma recriação dos elementos da obra no espaço do imaginário do leitor. O que impõe, através da obra, uma ligação determinante entre eles. Assim, a apresentação (da obra) assume o papel daquilo que, de alguma forma, representa (o autor), e somente nesses termos podemos atingir o autor pela crítica da obra, mas sem perder o horizonte do desinteresse. Autor e obra se confundem cada vez mais conforme a consolidação da obra.

Há outra questão que o texto levanta objetivamente, mas não responde senão por enigmáticas formulações como a que indica a Cena 6, a carta suicida de Roberto, personagem identificado a princípio com aquela imagem primeira do Poeta, e conseqüentemente com a própria imagem do autor.

Se não posso afirmar, orgulhosamente, que fui eu quem os dispôs ali, no cenário, é porque toda obra no Universo já se acha antecipadamente inscrita. Mas cabe ao artista sintonizá-la e cumpri-la. E, sendo eu o Artista, esta terá sido a minha obra magna, a que só falta uma pincelada de acabamento. (idem, 76)

O que falta é o que ele consuma logo depois: seu suicídio. Roberto, enquanto personagem, está, também, antecipadamente inscrito na obra literária. Ao destacar seu papel de artista – criador – fortalece essa contra-leitura de que a própria obra cria o poeta. E ao suicidar-se, torna possível, pela morte, realizar-se, autor-obra-de-arte. De quebra, ainda sugere a revitalização daquela discussão sobre imanentismo na arte. Aqui o imanentismo da obra não está em sua recepção, como se refutou, mas na sua criação. Seria, em termos absolutos, um cerceamento da liberdade criativa da imaginação porque a ligaria ao supra-sensível. Mas é justamente isso que Sant’Anna faz: coloca no mesmo plano, e misticamente ligados, o Poeta e Deus. E a reflexividade que a cena nos apresenta é fortalecedora dessa ligação, já que Roberto, que se associa à imagem do autor, é também personagem, e seu supra-sensível referente, enquanto subjetividade da obra literária, é o próprio autor, ou ainda si próprio, pela associação que o texto sugere. Tantos reflexos acabam por confundir os sentidos. Perde-se a referência absoluta de criador e criatura, floresce o sentimento do sublime. A questão já é diretamente evocada na abertura:

E haverá sempre uma indagação sem resposta pairando sobre o espaço cênico: dá a luz o Poeta à sua obra, sua Musa, Jacira (o poema), ou seria o contrário: a Musa, ao fazer-se presente, ainda que enquanto Espectro, é quem desenharia um contorno nítido para o Poeta, antes mera sombra, partículas não integradas no meio da noite negra, o Caos a preceder imediatamente o Verbo? (idem, 12)

Pois, então, que relações se estabelecem entre criador e criatura? O texto cria o autor ou é criado por ele? Voltaremos no próximo item ao aprofundamento desses desdobramentos. Por enquanto nos resta a observação da consolidação que o próprio texto dá a sua proposta artística: “Não existe meio-termo em Arte: ou se parte decididamente para a experimentação, ou se produz para o público, que não passa de uma cambada de imbecis (idem, 101)”. O radicalismo cabe na proposta do texto e desvaloriza o belo kantiano enquanto artístico. A arte, segundo ele – texto, autor, personagem –, deve ser sublime, desestruturante, ou será apenas entretenimento. O objeto cumpre plenamente sua proposta motivadora. Sua arte é sublime.

4.2.2. Realização (apresentação): a morte do objeto

A própria morbidez já traz em si uma carga sublimatória. Ainda que entendamos o processo de encerramento físico da vida, morrer não é algo tão simplesmente explicável. A razão humana tem sérias dificuldades para admitir-se finita, tanto é que a esmagadora maioria das religiões busca explicações que acabam em algum tipo de argumento que justifica a imortalidade da consciência, seja pela figura ainda de uma unidade subjetiva, como a alma, ou da idéia de uma busca por uma pretensa consciência universal, de todo modo unificante. Não queremos aqui enveredar pelo terreno do supra-sensível, deixemo-lo para as religiões. O comentário apenas sustenta a idéia de que imaginar-se finito é muito doloroso para a consciência, mais do que isso: é inconcebível. A idéia de morte nos é, em si, sublime. Não conseguimos imaginar o não pensar pelo pensar, sobretudo porque, como vimos, já em Kant, a razão opera intuitivamente. Inicialmente, independente da vontade do sujeito. Talvez por isso as práticas meditativas orientais procurem o “parar de pensar” – a meditação – como forma de atingir consciências mais elevadas. Numa coisa essas práticas não podem ser contestadas: a operação da razão nos impede de compreender o que está além do nosso limitado entendimento. Além de nossas fronteiras.

Portanto, a menos que façamos o esforço sobre-humano de parar de pensar – e meditar é um duro exercício intelectual –, e esse não é um exercício tão cultuado pela sociedade científico-racionalista ocidental, tal tarefa nos será inconcebível. Sobretudo como um gesto definitivo, que acredito só os Budas ou grandes monges serem capazes de atingir pela meditação.

A *tragédia brasileira* vai procurar novas abordagens para a morte, com o objetivo de revitalizá-la. Encerrar a obra-de-arte, apresentá-la em sua forma definitiva, é matá-la enquanto processo criativo. A apresentação é, na arte, a morte da criação do objeto. Realizar, portanto, a escritura do livro é matá-lo enquanto possibilidade, é o encerramento do jogo-livre entre imaginação e entendimento (do autor), para o novo jogo que se fará na sua interpretação, mas esse já bem distante da obra, fruto da subjetividade do autor. É deixar suspenso o que dessa obra não se fala e assumi-la enquanto representação-efeito, a substituição da objetividade pelo comentário de uma sensação subjetiva.

O texto de que tratamos nos coloca diretamente essa questão da morte, forçando-nos a rever padrões pré-estabelecidos para delinear as possibilidades de interpretação da obra. Esse questionamento ocorre na *Cena 5*, que é uma entrevista³⁰ com o autor-diretor do espetáculo narrado pelo texto, e do romance-teatro que o texto, em si, é. Além disso, é o autor-diretor da proposta artística que a obra nos apresenta: uma peça que se encena dentro da cabeça do leitor enquanto lê o livro. Portanto o autor entrevista-se e o faz de forma inusitada, mistura diferentes *alter-egos* de sua subjetividade: dá fala a um professor “duplo de Roberto” que é também associado ao Poeta, o próprio autor. O professor, depois, transforma-se no autor-diretor. A cena passa-se numa “sala de aula vagamente irreal”, descrição que já traz um choque de conceitos e, ao mesmo tempo, se coloca justamente em seu lugar efetivo. Um lugar fronteiro, real mas com pitadas de irrealidade. Como o próprio livro, real enquanto objeto físico, ficcional enquanto fruto da imaginação subjetiva. Um objeto que pode ser caracterizado como vagamente irreal. A primeira relação com a morte surge de uma observação das alunas que o entrevistam, são ao todo três.

... porque é o tempo uma sucessão ininterrupta, nunca se conseguiu agarrar um instante sequer, a não ser em fotografias ou livros ou quadros. Daí, além de toda a vaidade humana, a necessidade da Arte, que aliás é também uma ilusão inócua diante da morte, a única realidade. (SANT’ANNA, 2005: 69)

³⁰ Outra vez Sérgio Sant’Anna se utiliza de uma entrevista, agora não jornalística, como recurso narrativo. Essa entrevista não tem as mesmas características daquela que analisamos no capítulo anterior. Aqui, como todos os outros elementos do livro, a entrevista não respeita regras racionais.

A morte é a única certeza objetiva da vida do sujeito. A arte contra a certeza da morte nada pode fazer, a não ser o valioso ato de “agarrar um instante”. Suspê-lo da ação do tempo, aprisioná-lo, matá-lo. A arte aprisiona o instante. Mata-o enquanto processo contínuo no tempo e com isso o imortaliza. A relação entre autor e obra passa, em certo aspecto, a ganhar tons conflituosos. Sobretudo quando o assassinato da obra surge como forma de libertação do domínio que impõe ao autor. Uma libertação que encerrará um suicídio do autor. O argumento do texto dispensa comentários:

Professor (pensativo): – Como a Poesia, então, cujas ondas perdidas no espaço já preexistem ao Poeta, cuja função não é mais do que sintonizá-las. Como um solitário astrônomo em seu observatório, que de repente capta a luz de uma nova estrela.

3ª Menina (ainda arrogante): – Não se poderia também dizer de outro modo? Que é a menina-estrela (*ironicamente*), a “musa”, lá em cima, quem subitamente dá a luz ao Poeta e, conseqüentemente, ao seu sonho e ao seu desejo, que se dirigem a ela própria, a menina...

Menina de Óculos: – O Poeta, então, não seria criador, mas criatura. E o seu desejo nunca chega a satisfazer-se, como a Poesia que não pode realizar-se, a não ser, talvez.... (...) com a morte!

(...) ao escrevê-la, o Poeta mata a Poesia, como o ar ou a luz que de repente se extinguem pelo desejo de aprisioná-los. (SANT’ANNA, 2005: 70-71)

Voltamos à relação direta entre autor e obra. Se por um lado a tese de que, ao realizá-la – apresentá-la através da imaginação – o autor mata sua obra, move-se na mesma direção da teoria da representação-efeito como origem da apresentação; por outro lado, a idéia de que a Poesia pairasse num limbo imaginário esperando ser sintonizada pela subjetividade do Poeta é mesmo estranha para quem negou o imanentismo da arte, como reiteradas vezes o fizemos ao longo deste texto. No *item* anterior, contentamo-nos em mostrar que isso era uma tentativa de fortalecer a analogia entre Deus e o Autor, como criadores. Agora vamos além: a apresentação, mesmo aquela que gera sentimentos sublimes, como um quadro sem referenciais figurativos, parte de representações-efeito da realidade sensível, ou mesmo da supra-sensível. Ou seja, a subjetividade criativa parte, inquestionavelmente, de elementos referenciais disponíveis para a razão no uso da faculdade da imaginação. E portanto, de alguma forma, podemos admitir que a Poesia esteja mesmo no reino das palavras esperando para ser escrita pelo Poeta:

Penetra surdamente no reino das palavras.

Lá estão os poemas que esperam ser escritos.

(...)

Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.

Tem paciência, se obscuros. Calma, se te provocam.

Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 (...)
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

(Andrade: 1945)

A intertextualidade se confirma com as palavras do Autor-Diretor, ainda na mesma entrevista, reafirmando sua abordagem que nos é agora plausível longe de seu cotejo com a uma proposta estética imanentista. Além de rever a relação criador-criatura, o Autor-Diretor marca novamente seu posicionamento estético contestador:

A junção do micro e macrocosmo. A todos os atos e pensamentos humanos, uma correspondência cósmica. Aliás, não tinha pensado nisso até nesse instante. *Às vezes me parece que as palavras me precedem*³¹. Como um ditado vindo de outras paragens. É algo vivo, compreende?

Menina de Óculos: – Não é paradoxal dizer isso quando se trata da morte?

Autor-Diretor: – Que seja um paradoxo.

3ª Menina (sonhadora, com um ar de cumplicidade): – Como a sensualidade casta... de um ato nunca... consumado. (...) E portanto um permanente... (...) orgasmo. (SANT'ANNA, 2005: 74)

A cena encerra-se com seu “congelamento”, e antecipa outra morte do Autor, na figura da personagem Roberto. As palavras precedem o texto mas são formadas por sua matéria prima: as idéias, por sua vez concebidas a partir do horizonte de expectativas e apenas concretizáveis lingüisticamente. Por isso, ainda que os poemas estejam esperando para serem escritos, só podem sê-lo a partir de conexões operadas pela subjetividade.

Para encerrar nos resta uma última consideração. Apresentar a obra também é matá-la por transformar, ou simplesmente formar, seus dados constituintes, segundo o efeito que eles causam em quem os apresenta. Ou seja, é subjetivar sua objetividade para que se torne uma nova representação-efeito em um novo intérprete. Se o Poema, em si, já estava distante do Poeta, por constituir-se senão de efeitos subjetivos, fica agora muito mais distante. Mas se o

³¹ Grifo meu.

Poeta, ou seu suicídio, é seu próprio Poema, os caminhos novamente se encontram, talvez no horizonte do sublime. Se em *A tragédia brasileira* o sujeito-autor é declaradamente intérprete de si, ou seja, seu próprio objeto, a realização da obra em análise só se dá de forma completa com a morte de seu Autor. Essa é a forma de criar um Autor-obra-de-arte, um criador-criatura, paradoxo deveras explorado pelo texto que potencializa o modo como temos tentado entender a arte: como produto e produtora da subjetividade do autor e como determinada e determinante da cultura.

4.2.3. *O Autor-Diretor através do espelho da obra*

Se a cena da entrevista que analisamos já era um exercício auto-reflexivo da obra – de alguma forma o livro todo é um exercício de auto-reflexão da arte –, a terceira parte do livro se destaca por ser a única que não constitui um ato cênico. *Agruras de um Autor-Diretor* (o nome lhe cai muito bem) é a parte em que essa auto-reflexão será máxima, preparando o terreno para o ato derradeiro. Mais uma vez, o autor assume a representação de si mesmo em sua obra e as dominâncias que ela lhe impõe. O movimento será agora marcado pelos seguintes aspectos que acabam como justificativas para a realização da obra: a relação que o autor estabelece com seu leitor-intérprete a partir do romance-teatro; seu ato criativo ser oriundo de suas fraturas e de suas relações com objeto; e por último uma outra abordagem da verdade. Começemos pelo primeiro aspecto:

O teatro é uma coisa tão passageira que tem de ser tão boa que permaneça para sempre na memória das pessoas. E mesmo assim todos os espectadores acabam por morrer um dia, o que só faz aumentar a angústia do Autor-Diretor, razão pela qual ele decidiu se transformar de simples Diretor em Autor-Diretor. E tenta escrever uma peça que se desdobre indefinidamente na cabeça das pessoas, embora, à medida que essa peça avança, ele tema cada vez mais que ela não seja encenável a não ser em sua própria cabeça (idem, 81).

O autor se revela. Mostra seu interesse desinteressado e a conseqüente desconformidade de seu objeto. Estipula para si um fim inalcançável que talvez seja o único tipo de fim que arte possa contemplar: o fim que traz consigo o choque das regras da razão, como a inexorabilidade do tempo. A morte aqui assume sua denotação convencional de finitude e abandona a idéia paradoxal de imortalidade que nela reside. O que ele quer é que a

peça (a obra) não se encerre na sua razão, mas que construa um percurso de desdobramento indefinido através do leitor. A obra realizada, morta, ressuscita na razão de seu intérprete, ainda que apenas como representação-efeito. O objeto-de-arte “peça”, que então se construía, era apenas uma idéia encenada na mente do autor. Ao ser assassinada, única forma de apresentá-la – apesar de ganhar uma possibilidade de imortalização, no tempo e espaço –, ela abandona a encenação na cabeça do autor (que como ele a concebeu somente nele pode ser encenada), para assumir novas possibilidades de encenação em seu intérprete (que também a encenará de modo único e irrepetível). Morre para o autor para ressuscitar no leitor-espectador-intérprete, trazendo nessa morte também o suicídio e a alforria do autor. “Pois o Autor-Diretor sente na própria carne o que cria e sua válvula de escape é concretizar o trabalho, libertando-se dele (idem, 79)”. Concretizar o trabalho não é senão matá-lo.

Ao assumir nitidamente esses dilemas, paradoxos, agruras, o sujeito por trás da textualidade, que se apresenta metamorfoseado em diferentes personagens e, mais sutilmente, também em todas as subjetividades que a obra traz consigo, é um sujeito que se assume totalmente fraturado. Estabelece-se uma escrita fraturada já pela sua apresentação recortada, pelo seu espírito camaleão de assumir as mais diversas formas. Uma escrita que assume esses elementos classicamente camuflados explicitamente, como no Autor-Diretor, ou mais sutilmente, como no enigmático Maître do restaurante chinês. Esse já seria um sujeito fraturado e motivado a explorar seus recônditos interiores inusitados. Mas o herói que se pusesse a fazê-lo poderia ser certamente confundido com um super-herói, ou minimamente uma subjetividade privilegiada e de alguma forma ainda solar no sentido cartesiano. Para que não restem dúvidas, o Autor-Diretor se descreve como “um neurótico acabado e” que, “na sua idade, não tinha nem mesmo a esperança de curar-se”. Finalmente, lhe restaria apenas “ir sempre em frente, no lodo do pântano, para não submergir imediata e verticalmente, até o fundo” (idem, 82). Sua única saída seria

criar coisas bonitas, pois a beleza – a beleza maldita – me redime. Sou um artista. Minhas obras são doentes e sofridas, mas não posso parar de fazê-las, porque para mim seria a morte. (idem, 83)

Morte no sentido trágico, já que fazê-las pode ser a morte no sentido sublime. O autor abandona o lugar que lhe foi concebido mitologicamente na Torre de Marfim. Penetra na obra e interage com os personagens. Primeiro, ao longo de um extenso monólogo auto declarado, relaciona a imagem primeira da virgem caída no asfalto, com uma outra:

Também a mulher, lindamente estatelada e descomposta sobre o sofá, é uma boneca de carne cujos movimentos são apenas os da respiração. Sua seminudez e os cabelos caindo sobre o rosto de óculos fornecem-lhe um ar de violência consumada, morta. No entanto em seu íntimo, de plena posse de uma consciência, como uma atriz, ela goza deste olhar que a devassa e a transforma em *obra* (idem, 88).

O autor desce da obra e literal e literariamente consome o ato sexual com sua própria obra, ou ao consumá-lo, eleva-a a esse estado. O autor macula a obra ao realizá-la, como o Poeta macula a Poesia ao escrevê-la. Consumar o ato sexual é o que permite fruí-lo esteticamente, transformá-lo em obra. Assim como consumir a arte será matá-la, mas também será a única forma de realizá-la obra. A reboque outra questão se instaura: é o olhar que eleva a obra da sua simples condição de objeto? Obviamente, se consideramos que o intérprete da obra a recria de certa forma. A obra como uma intersecção entre autor e intérprete, criada por eles e deles criadora. Um espelho que sobrepõe as subjetividades nele refletidas. Se for possível que ao encerrá-la o autor liberte-se de sua tirania, talvez o intérprete jamais possa libertar-se da reflexividade da obra. Se o sujeito é um ser em contínuo processo, pode ser que uma obra fique determinando um sujeito indefinidamente até que ele se encerre, morra. O sujeito só poderia ser apreensível completamente quando encerrado seu processo contínuo, ou seja, com sua morte. Mas ainda assim, já discutimos como nossa razão não pode cumprir o objetivo de uma apresentação unificante do sujeito. Toda representação-efeito que se tenha do sujeito, ainda que encerrado em seu processo (morto portanto), deve considerar suas fronteiras e fraturas. O sujeito assassinado na obra de arte que se apresenta a domina, até que ele se liberte, realize-a, mas sem antes deixar nela marcas indeléveis.

Nessa reconstrução das relações internas da obra, o Autor-Diretor reinscreve a peça, na obra e na cabeça de quem a interprete, conforme especula e analisa a respeito de seus personagens/atores. Reafirma, com isso, a Literatura enquanto espaço de reconstrução da realidade, não fundada naquela verdade casta e absoluta à qual nos opusemos, mas sim naquela verdade fraturada, agora também vista como maculada pelo sujeito. Uma verdade capaz de ser muito mais objetiva na arte do que em relação à própria realidade.

4.2.4. *O sagrado e o profano: breves considerações sobre o epílogo*

Não é este, como já foi dito, um tratado da Religião nem mesmo da Teologia. É um tratado da Arte, a partir da Literatura, e por isso não se quis abordar diretamente as esferas divinas. Manter-se-á a postura, permitindo-se um breve comentário do qual o Epílogo do livro não nos deixa escapar. Ele não só reafirma aquela relação entre o Poeta e Deus enquanto criadores, mas lança-se decisivamente no terreno da religião. E como esse último movimento se insere na obra? Sobretudo quando não podemos supor nela exatamente uma linearidade qualquer: espaciotemporal, lógico-racional, causal, das personagens, do narrador, do autor. Se a obra já havia declarado seu aspecto universalizante, ou pelo menos o desejo do autor em relação a ele, o Epílogo será o momento de excelência desse aspecto. Porém, ao contrário dos religiosos, em geral, o autor não submete a obra a padronizações e banalizações, que poderiam reduzi-la a um objeto de juízos determinantes ou teleológicos.

Surgindo de trás do espaço cênico, como um supra-sensível a regular o que no sensível da obra, até então, ocorrera, o autor assume dois pólos: um nas religiões orientais em que

Buda não se refreia sexualmente como algum místico cristão; apenas não mais deseja. E no entanto Buda fertiliza e é fertilizado por todo o universo, numa sensualidade espiritual (SANT'ANNA, 2005: 143)

e logo depois “Buda não é Deus, mas o próprio homem tornando-se Deus (idem, 145)”; e o outro pólo no cristianismo ocidental, apresentando pejorativamente seus seguidores “como um bando de saltimbancos preparando-se para interpretar o Drama da Paixão”, a referência com o teatro, e com a ficção em associação, é clara, e a crítica continua, em oposição à construção do campo-semântico budista, “Os discípulos de Cristo o acompanharão (...) porque Jesus incute neles a certeza de que haverá essa eternidade e a paz, em Deus” (idem, 144).

No choque que opera entre as religiões, o texto sugere que os campos semânticos nele opostos são, na verdade, superpostos e apenas engendram interpretações diferentes nas culturas com que se relacionam. A julgar a importância do intérprete para a obra, é interessante pensar que essas culturas mesmas foram as criadoras das imagens supra-sensíveis que buscaram. O texto ironiza a moral cristã mas redime, de alguma forma, seu intuito de “religamento” com o divino. Apenas expõe essa moral às incoerências de seu discurso. Por exemplo, quando

Cristo se espanta com o fato de que Pedro, na pessoa de seu sucessor, já não se vista com os trajes modestos de um pescador, mas com um manto de ouro e púrpura (...) e que em seus olhos não brilha mais a antiga fagulha de fé. (idem, 147-8)

De fato, esse Epílogo seria de péssima degustação a qualquer cristão um pouco mais fiel. Buda e Cristo são polarizados em seus pensamentos, em suas propostas de “religamento” com o divino. Enquanto Cristo é o terreno das dicotomias, sobretudo aquela entre Deus e o Demônio,

Buda (...) é, simultaneamente, Deus e o Demônio. Não lutando contra ou a favor de um ou de outro, Buda permite que os dois opostos dentro de si estejam conciliados e não em conflito. (idem, 150)

Assim acabamos por associar, através de um juízo reflexivo, a busca cristã com uma busca da verdade absoluta, e a busca budista com uma busca pela compreensão das fraturas da verdade.

Sentirá o gordo Mestre, diante de tal espetáculo, o desespero e a revolta contra o Poder Supremo. Até que, por exaustão, conheça que não há Poder Supremo a dirigir o Grande Espetáculo e que Deus – ele próprio, Buda – é apenas o fluir assim, eterno, daquilo que é comparado a um rio (idem, 152).

Aqui estamos no campo do jogo duplo entre o divino e a criação, inclusive porque todo movimento do texto de *A tragédia brasileira*, assim como o caminho teórico realizado até aqui, supõe que o esforço na sua subjetivação, ou desobjetivação, foi também um esforço para sua dessubjetivação. Assumir sua identidade fraturada é negar sua unidade subjetiva. Por isso “não há Poder Supremo a dirigir o Grande Espetáculo”, senão a fazê-lo fluir. “Não bastaria pois dizer-se que o pensamento kantiano desobjetiva o conhecimento, pois não menos o dessubjetiva (LIMA, 2005: 116).”

A uma apresentação alquebrada, como a obra se pretende, cabe terminar então com a melancólica imagem de que “Expirará então Cristo na Cruz, como um crepúsculo no espaço cênico (SANT’ANNA, 2005: 155)”. Resta suspensa a idéia de que

Depois desse fim, porém, sobreviverão a cada noite uma nova representação e um novo princípio. (...) como um rastro luminoso na mais densa treva, o Caos que antecede ao Verbo...(idem, ibidem)

A obra assume sua reflexividade infinita ao remeter-se à idéia de recriação da obra a cada leitura, e, no mesmo movimento, ao refletir-se, encerrando-se com as palavras que a principiam. O espetáculo se encenará a cada vez que for lido, na cabeça do leitor, sob a direção próxima e distanciada do Autor-Diretor. Por último, um espetáculo que nos intriga

com uma maneira, ainda que inusitada, racionalmente aceitável de atingir consciência supra-sensível: a suspensão dos métodos lógicos da razão. Um espetáculo que exige que a suspendamos para que possamos concebê-lo.

4.3. Budapeste

4.3.1. *Ficção como metalinguagem*

O romance *Budapeste*, de Chico Buarque, nos permitirá analisar os movimentos da ficção que o texto realiza, movimentos estudados com Bentham, Vaihinger, Iser e Costa Lima. Para além disso se fará uma análise de como esses movimentos inserem-se nas dinâmicas dos *circuitos do literário*.

A situação que o texto apresenta ao leitor já força uma revisão de conceitos a respeito da tarefa de escrever. O narrador é um escritor, o que, sob o ponto de vista da recepção da obra, acaba deixando a ligação entre narrador e leitor mais forte e aumentando a força catártica da obra. O narrador tenta se passar por autor, e o leitor se deixa levar pela farsa, mesmo que ainda deixe preservada uma certa dúvida a respeito do sujeito que enuncia o discurso.

O narrador, José Costa, apresenta ao leitor um quadro, no mínimo, peculiar do *circuito* literário do qual faz parte. A literatura é apresentada como um mercado de interesses econômicos que determinam a criação e veiculação de obras escritas por *ghost writers* e assinadas por quem possa pagar pelo serviço. Esse quadro desencadeia importantes movimentos no enredo, até que o próprio narrador José Costa se vê como um autor “de fachada” cujo *ghost writer* equivalente é ninguém menos que... o próprio autor se inserindo na realidade interna de sua ficção, tornando-se personagem de si mesmo e justificando sua relação com seu narrador, José Costa. Ao fim do livro, Chico Buarque cria um artifício ficcional para que seu narrador o perceba e com isso perca sua identidade como autor, passando a perceber-se como personagem de seu *ghost writer*. Assim, Costa passa a poder questionar suas próprias referências para a sua realidade. A ficção realiza seu terceiro ato e, no mesmo movimento, coloca-se tal qual a realidade que lhe é externa e a que, teoricamente, não

possui acesso consciente, a não ser quando se *desnuda* sua ficcionalidade, como são os casos de *Budapeste* e *A tragédia brasileira*.

Ao voltar de um congresso de *ghost writers* em Istambul, José Costa acaba pernoitando, por conta de um pouso imprevisto de seu avião, em um hotel no aeroporto de Budapeste, cidade sobre a qual tinha apenas vagas referências. O narrador e protagonista do livro passa a noite acordado diante da televisão, estabelecendo seus primeiros contatos com o idioma húngaro. Apesar dos grandes progressos durante a madrugada – como por exemplo perceber as palavras e sua frequência na fala, ao embarcar no avião, já não se lembra sequer de um som da peculiar fala húngara.

A rotina de José Costa o desgasta; seu sócio o explora e suas relações familiares estão enfraquecidas. A literatura não o estimula mais. Contudo a breve experiência com o idioma húngaro lhe acende um novo interesse, uma curiosidade capaz de lhe trazer razão à existência e fazê-lo tomar uma atitude rompante. Em termos teóricos, a linguagem, matéria prima da construção do mundo, faz José Costa despertar e renovar sua satisfação pela vida. Depois de finalizar seu último livro sobre as memórias de um alemão radicado no Rio de Janeiro, subitamente José decide comprar duas passagens para a Hungria. Uma, ele reservara para a mulher, desejando profundamente que ela não vá. Ela troca a passagem e vai para Londres. Ele rumo para um mergulho no desconhecido de uma espécie de universo paralelo.

A narrativa não segue linearidade cronológica e é conduzida por digressões cujas analogias semânticas entortam a linha do tempo, aproximando pontos nela originariamente distantes. O primeiro capítulo começa com a descrição de uma cena em que José já está pela segunda vez em Budapeste, o que se sabe apenas com o desenrolar da história, e a caminho de sua aula de húngaro, ou magiar. Ele, então, se declara fluente no idioma, lembrando-se dessa cena de quando começou a estudá-lo que o remete a como foi parar em Budapeste.

4.3.2. O eixo duplo das ficções

O narrador coloca o leitor como seu confidente e convida-o, ainda que indiretamente, a entrar em sua história. Já aqui, ao fim do primeiro capítulo, estão estabelecidos os dois eixos pelos quais se disse que a ficção opera. Por um lado, a quebra da seqüência linear da narrativa apresenta-nos uma *seleção* e *(re)combinação* desses elementos cronologicamente construídos.

Entretanto é o leitor quem restabelece a ordem lógica da narrativa e o faz tomando por modelo seu conjunto de sensações sobre o *real*, que é parte fundamental do *imaginário*. Portanto, essas duas *operações* dos *atos de fingir* promovem a *realização do imaginário* do narrador, ao apresentarem-no numa forma narrativa objetiva. Uma vez que a própria *figura* do narrador é parte do imaginário do autor do livro, ficam estabelecidos diretamente os pontos de contato entre o imaginário do leitor e o do escritor. A narrativa, por mais sobrenatural que possa ser, origina-se no imaginário de quem a cria, que é coalhado por referências do real. Há a seleção e uma posterior combinação de referentes do *real derradeiro*. Essas operações possibilitam o estabelecimento do jogo literário: a ficção pura. Não por faltarem nela referências ao real, mas justamente por sua desobjetivação, por sua declarada falta de compromisso com fatos e parâmetros da *realidade*. Quando alguém a lê, seu próprio autor inclusive, a narrativa atualiza o imaginário de cada leitor do livro, que recria a história em sua cabeça, exatamente como nos faz perceber de forma gritante a construção da narrativa em *A tragédia brasileira*.

O segundo eixo, ao qual se alude no início do parágrafo anterior, se estabelece já pela indicação de que o autor funda a obra literária em seu imaginário, em si uma forma de *irrealização do real*. Entretanto, vale a pena comprovar como esse segundo eixo se movimenta de forma integrada ao primeiro. A verossimilhança, operação interna da narrativa, faz com que se assuma o jogo literário, tal qual se assume a realidade. Cada elemento narrativo capaz de estabelecer relações entre as imagens construídas na obra e as imagens que temos da realidade cria um movimento simultâneo de irrealização do real no leitor. Por exemplo, ao lermos a descrição de um objeto, automaticamente criamos para ele uma imagem possível: o real irrealiza-se para deixar nascer a ficção.

Outra percepção peculiar potencializa, em *Budapeste*, o eixo das irrealizações do real. Trata-se, justamente, da forma pela qual o narrador aborda o leitor, trazendo-lhe uma história que vai se apresentar cada vez mais absurda e estranha. Um convite para o leitor esquecer-se de que o sujeito do enunciado é uma imagem criada pelo autor e que só se justifica em seus parâmetros internos no seu movimento de desenlace. Quando o Sr...., misterioso personagem que lhe rouba a narrativa de vida, ou no mínimo de existência, se não pudermos admitir uma personagem como um “ser” “vivo”, nesse momento a narrativa se reorganiza e com isso propõe uma outra possibilidade de entendimento real dos eventos narrativos experimentados com a leitura. O enredo mantém seu nível de absurdo, e portanto de sublimação, ao criar artifícios para tornar *verdade* inerente à narrativa a relação entre a subjetividade que narra, o narrador, e a que cria, o autor, sob parâmetros equivalentes ao da relação entre essas duas

subjetividades na realidade de enunciação da obra. Em outros termos, a narrativa consegue criar uma situação em que o próprio autor se desmascara e se apresenta, deixando evidente ao narrador uma relação lhe escapava, mas que, entretanto, era parte declarada do jogo literário estabelecido com o leitor. É a potencialização do terceiro ato de fingir, aquele peculiar às ficções literárias: o *auto desnudamento*. Ainda quando o narrador não é simpático ao ponto de aproximar-se do leitor para convidá-lo à leitura, toda obra literária, ao assumir sua ficcionalidade, mesmo que não declaradamente, ratifica, em maior ou menor grau, o auto desnudamento a que se dá.

O romance de Chico Buarque, já em sua introdução, propõe ao leitor que ele se situe no mesmo plano do narrador e analogamente da narrativa, acordo aceito automaticamente pelo leitor ao continuar a leitura, mas, em *Budapeste*, o auto desnudamento se dá de forma ainda mais radical no final da obra, quando o próprio narrador sugere certa percepção do autor, que acaba ficando evidenciada ou fortemente sugerida ao leitor.

4.3.3. *A figura do fantasma*

Essa importante discussão será retomada com o desenvolvimento da análise do enredo. Antes disso, ressaltam-se ainda alguns aspectos importantes que podem ser abordados nesse primeiro momento. A seleção de alguns elementos narrativos que compõem a imagem dos personagens indica relações construídas para expandir o terreno da obra aos domínios do real. Um *ghost writer* é alguém que escreve em nome de outra pessoa, que assume os méritos e deméritos consequentes da obra. Mas, ao criar um imaginário que, ao contrário daquele alimentado pela ficção literária, se assume como realidade, ao menos para o juízo da ficção, a narrativa põe em xeque a dureza do próprio real. Em outras palavras, o *ghost writer* realiza um imaginário que se opõe à realidade e assalta seu espaço. As obras que determinam esse circuito literário são fruto de uma produção industrializada da literatura, o que força o leitor a analisar a sua percepção a respeito do(s) circuito(s) literário(s) do qual o livro em suas mãos faz parte.

Que simbologia subjaz – para ser palimpsesticamente reconstruída, na imagem de um *best-seller* escrito por um *ghost writer*? O que esses dois elementos lingüísticos importados do idioma global assumem enquanto possibilidade de juízos reflexivos e reformulação do circuito

literário real de que o romance *Budapeste* faz parte? O que garante o movimento final da obra e fortalece todos os questionamentos que ela permite construir a respeito da Literatura e dos processos e movimentos que a formam? O que a permite manter, ao longo do enredo, a suspensão da objetividade das respostas a essas questões? Esse fato também contribui para um certo incômodo do leitor a respeito da leitura, uma certa tendência à desordenação que a arte traz ao formular perguntas de resolução complexa, o impulso da arte não ao *belo*, que também lhe pode ser inerente, mas sobretudo ao *sublime*.

No início, o ostracismo do ofício não incomoda a José Costa, chegando a lhe ser declaradamente favorável, uma vez que a personagem se mostra bastante reservada. As coisas mudam quando, ao voltar de sua segunda incursão por Budapeste, o livro de memórias que escrevera em nome do alemão Kaspar Krabbe se torna um *best-seller* e encanta de maneira invasiva sua mulher, despertando-lhe ciúmes do sentimento que ela nutre pelo estrangeiro através do livro. Através da literatura, José Costa consegue despertar em sua mulher um sentimento de admiração que ela jamais lhe oferecera. Ver outro homem apossar-se legitimamente desse sentimento o enlouquece e o faz voltar a Budapeste uma terceira vez, como se não restassem esperanças no relacionamento com sua mulher.

4.3.4. De caso com a língua

Já anteriormente, na ocasião de sua segunda estada em Budapeste, José Costa havia criado uma relação íntima e intensa com uma mulher húngara chamada Kriska. Conhecem-se por acaso numa livraria e acabam por combinar que ela o iniciaria no idioma do país. Correm os meses em que o tempo passa despercebido pelo envolvimento de Costa com o idioma, sua rotina de redescoberta do mundo, já que um novo código lingüístico supõe novas maneiras de ficcionalizar – ou seja, selecionar e combinar elementos. Para um profissional que exercita a criação através da linguagem verbal, e de forma tanto mais dura quanto o produto dessas criações se estabelece conforme a lógicas da realidade, deparar-se com um novo idioma, cujas sonoridades são incapazes de produzir qualquer tipo de associação, é uma experiência potencialmente expansora de horizontes. Segundo as teorias da ficção estudadas, seria possível afirmar que em cada idioma criam-se diferentes formas de representar e apresentar o real; em última análise, criam-se diferentes realidades, ou universos imaginários paralelos,

pois ainda que, entre si, não se toquem – por serem hipoteticamente paralelos, são traçados levando em conta pontos equivalentes.

A relação de encantamento com a língua desencadeia também a reconstrução de um relacionamento amoroso, o que minimamente propõe que haja relações a serem estabelecidas entre esses dois movimentos. José Costa adapta-se à forma de se relacionar com a cultura e à forma de amar magiares, conforme se adapta à diferença entre seu idioma natal, representante de toda a carga cultural que traz de sua história de vida e que soa a Kriska como digna de ficção, e o idioma que está aprendendo.

A idéia, ou imagem, de idioma – nem o húngaro, nem o português, ou qualquer outro especificamente, mas de todos eles – é uma chave central para a leitura do romance. Quando volta ao Brasil, depois da noite inesperada no hotel húngaro que desencadeia a seqüência narrativa, o acaso chama-lhe a atenção para um anúncio de jornal que divulga um sarau de poesias no Consulado da Hungria em homenagem a Kocsics Ferenc, renomado poeta daquele país. É o suficiente para reacender a centelha que lhe desperta o interesse pelo magiar. Como artifício de convencimento de sua mulher Vanda, José inventa de improviso *Os Tercetos Secretos*, nome de um pretenso livro de poesia do autor. Vanda aceita o convite e embarca na ficção, adornando *Os Tercetos Secretos* com complementos e especificidades. Durante o sarau, Vanda confessa a José que o pequeno filho do casal reproduzia sons húngaros que o pai emitia sonhando desde que voltara de viagem. Por conta de uma noite em claro em húngaro, seu sono se construía por imagens inexplicáveis daquele idioma estranho. Não seria difícil supor que parte de seu imaginário fora (re)formulado em magiar. Ou ainda que as idéias do horizonte de expectativas, tal qual as palavras do reino das palavras de Drummond, estivessem se (re)organizando através de novos parâmetros. E então, desiludido com sua crise criativa, subitamente decide tirar férias e voltar à Hungria.

Sua volta ao país, como já se sabe, se alonga mais que o suposto para uma temporada de férias, motivada não só pelo avanço no novo idioma, mas também pela relação carinhosa com a professora. Seu retorno ao Brasil é motivado por uma lembrança que tem de Vanda, meses depois de partir, ao deitar-se pela primeira vez com Kriska. Essa é a cena inicial, que só então revela sua complexidade e amplia sua importância na narrativa. Aquela quebra da linearidade cronológica possibilita o recontar da história em diferentes níveis de elaboração do contexto. Esse movimento acontece várias vezes. Inaugura e encerra a obra.

No Brasil, acaba de se desiludir completamente ao perceber sua própria obra, dada ao nome de outro, traí-lo, e, rapidamente está na Hungria de novo. Kriska, magoada, custa a

redimi-lo, apesar de dar-lhe abrigo e conseguir-lhe um emprego no Clube de Belas-Letras, mas acaba por ceder quando sua fluência no idioma atinge a perfeição. É nesse contexto que José Costa, agora, definitivamente, Zsoze Kósta, escreve *Os Tercetos Secretos* em nome de Kocsis Ferenc, revelando outra reviravolta interna na seqüência narrativa. Essa um pouco mais profunda, uma vez que não pode ser reconstruída a partir de uma ordem lógica de causalidade. Cronologicamente José Costa conhece *Os Tercetos*, de autoria de Ferenc, antes de tornar-se Zsoze Kósta e escrevê-los como *ghost writer*. A narrativa nos sugere que a interferência entre os dois espaços que a dividem não é linear. Quando sua vida parece assumir novamente a normalidade, uma denúncia anônima o faz ser deportado para o Brasil, justamente após uma briga com Kriska, que o havia feito sair de casa.

Depois da briga, o protagonista hospeda-se casualmente em um hotel onde é esperado por ocasião do encontro de *ghost writers*. Ao entrar no recinto em que ocorre o congresso, Kósta depara-se com a palestra de um misterioso e influente integrante do Clube de Belas-Letras: o Sr..... Ao final da fala do outro que se vangloriava de feitos literários extraordinários, num rompante, Kósta assume a palavra e recita *Os Tercetos Secretos* com entusiasmo para o homem misterioso. Na manhã seguinte, um oficial apresenta-se à porta de seu quarto para intimá-lo sobre seu passaporte, previsão de permanência, visto, o que deixa o narrador sem alternativas.

Chegando ao Brasil após anos, José parece ter apagada a realidade que o português lhe criara. Seu famoso livro assinado por Kaspar Krabbe estava esquecido, e do autor jamais houvera notícia. Seu sócio mudara-se e não o atendia. De sua mulher, resta a dúvida se também sumira ou não o reconheceria ou simplesmente não o quisera fazê-lo quando a narrativa põe Costa na entrada do prédio em que morava diante de um carro descrito tal qual o de Vanda. José sente-se um estrangeiro em seu próprio país, passando a viver isolado do mundo. Suas referências parecem estar tão abaladas pela organização que o idioma húngaro, agora já familiar, lhe impõe que não consegue reestabelecer seus laços com sua cultura natal. Ao perceber sua iminente expulsão do hotel em que, então, mora por um mês, uma ligação o surpreende. O consulado, a pedido de uma editora húngara renomada, lhe pede que volte para a Hungria.

No último retorno, ocorre o evento que potencializa o movimento de irrealização do real a que se havia feito menção inicialmente. Primeiro há o desnudamento da realidade da ficção: ao chegar, o narrador depara-se com sua própria história escrita pelo Sr.... em seu nome. Nesse momento toda a narrativa que o antecede se desnuda, revelando-se e colocando

em xeque a solidez que parecia havê-la construído. A história contada, apesar do jogo literário, se mostra para além do narrador que pretensamente conta sua própria vida, num movimento que lhe permite assumir o mesmo plano do leitor de forma mais sólida. Os efeitos do real cristalizam-se e recombina-se, permitindo o recriar-se ficcional. A ficção se acerca de seus limites internos e explicita seu auto desnudamento. Essa ancoragem no real é que força uma relação direta com a cultura e com os *circuitos* em que a obra se insere. Essa relação é inerente, ainda que a obra não se proponha discutir a exposição de suas próprias fraturas, mas como no romance *Budapeste* a discussão está posta, sua leitura permite o fortalecimento das relações que a obra engendra na cultura em que se forma e da qual é formadora.

A surpresa de Kósta revela o quanto o roubo de sua própria história biográfica lhe é inusitado e inesperado, e a obra termina com Kósta narrando o próprio livro que não escrevera, mas vivera, e do qual, assim como na vida, é narrador e protagonista. O tempo da narrativa, construído por idas e vindas incessantes, se iguala ao tempo linear da leitura e da realidade. É como se terminasse de ler o livro enquanto ele acontece.

4.3.5. Considerações finais – a inversão do ponto de vista

Em seu último capítulo, o livro *Budapeste* questiona acima de tudo a realidade do leitor. Quando o próprio personagem literário passa a afirmar a sua realidade tal qual a do leitor e, ao mesmo tempo, o próprio autor Chico Buarque assume a identidade de um personagem, que não é o narrador, mas o domina, ele joga com a dúvida de que a própria ficção possa ser, para ele, “mais real que o próprio real”:

a exemplo de minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito. (BUARQUE, 2003: 169)

É assim que o romance *Budapeste* desnuda ao narrador a presença do autor e com isso fortalece a verdade que corre internamente em sua ficção. A figura cujo nome é mantido em suspensão só tem a identidade revelada pela capa do livro que o leitor tem em mãos. A relação é clara, porque a contracapa traz invertido o nome Húngaro do narrador, como se fosse possível, através da narrativa, de dentro dela observar o real. O livro, como uma barreira divisória permeada por real e imaginário, se no início chama o leitor para o mergulho no

universo literário, ao final o põe a observar o mundo real lá de dentro. Olhando de frente a contracapa, vêem-se letras invertidas como se tivessem sido escritas de fora num anteparo que se observa de dentro. E, de fato, ao ler-se um livro qualquer, se passa a ver o mundo real, inevitavelmente, sob outro enfoque. De fora quem assina o livro é Chico Buarque, de dentro é o Sr...., em nome de Zsose Kósta.

Ao negar, em seus termos ficcionais internos, a realidade de tudo que fora narrado pelo livro, inclusive as cidades do Rio de Janeiro e de Budapeste, com suas tradições e costumes que Kriska julga absurdos, a narrativa afirma a força da ficção enquanto realidade e enquanto verdade. Sobre os costumes húngaros que a personagem contesta, poder-se-ia fazer uma pesquisa que comprovasse sua veracidade, mas em linhas gerais e incontestavelmente, a nossa percepção da realidade se confirma nas descrições do narrador: o real derradeiro a que o leitor tem acesso é incogitável para a lógica da narrativa. Ela deixa claro que “fora da Hungria não há vida” (Idem, 68). O real está posto em dúvida no paradoxo que se estabelece entre seu universo e o ficcional. Não apenas na ficção, como também no contexto da obra, os imaginários que a narrativa constrói de Rio de Janeiro e de Budapeste estão colocados em questão. Se na primeira, uma personagem ficcional, Kriska, contesta a cidade em que o livro real foi escrito e com a qual o autor, sendo ele pessoa representativa na área cultural, tem relação mais que declarada. Na segunda, o próprio leitor é estimulado pela mesma personagem a questionar-se sobre as informações que o livro traz da Hungria, sobretudo porque ela acredita que o livro foi escrito por um estrangeiro.

A conclusão é que o espaço narrativo construído literariamente é um híbrido de informações oriundas da observação do real e do próprio imaginário. A linguagem *plasma*, no sentido de inferir forma, o espaço físico, que atualiza o imaginário. No eixo da irrealização do real, os espaços reais, irrealizados na ficção, criam o ambiente narrativo para depois desnudá-lo lançando sobre ele diversas questões que o colocam em plano duvidoso. No segundo eixo, a ficção plasma o espaço físico imaginário de Budapeste, e do Rio percebido pelo narrador. Realiza-se o imaginário pela percepção do próprio e do real, que por seu lado engendra a atualização do imaginário.

Apesar de não ter sido citada especificamente, uma vez que se pretendeu falar mais dos processos ficcionais do que dos miméticos, a mimesis é fundamental para as analogias feitas entre o real e o fictício. São justamente essas analogias que permitem os recursos lingüísticos, as ampliações de sentido e o jogo das possibilidades interpretativas. Não é à toa que esse elemento ressurgiu agora na conclusão.

Comprova-se a hipótese de que a ficção literária, em tempos que se percebe a realidade através de ficções necessárias, é a potência máxima da ficcionalidade que, admitindo-se fundada no imaginário, acaba por, ao desnudar-se, trazer importantes e inumeráveis relações com a realidade. A mimesis é fundamental aqui porque estabelece o movimento duplo e inverso inerente ao ato ficcional, já que se atualiza no real, formando o imaginário, mas também é capaz de ancorar seu imaginário e realizá-lo tal qual a própria realidade.

Como se demonstrou, o romance *Budapeste* claramente exemplifica essa teia de relações estabelecidas pela ficção literária. Um exemplo de que a arte não só pode falar de verdades, mas pode fazê-lo com mais propriedade e consciência que as demais linguagens.

Conclusão

Respostas para a literatura enquanto arte

Sabe-se que os conceitos discutidos aqui sempre carecerão de desdobramentos analíticos, uma vez que, como se demonstrou, estão em construção e transformação constantes, num movimento simbiótico com a cultura e com a construção do pensamento. Aspectos importantes, ignorados ou sub-valorizados aqui, provavelmente, ainda permitirão leituras perspicazes, quem sabe, imprescindíveis. A omissão desses aspectos, não apresentados aqui, não invalida esta análise nem tampouco parece enfraquecê-la. Abandonou-se Kant em sua análise mais minuciosa sobre a arte porque o filósofo não lhe concedeu a posição importante que ela assume neste pensamento. Objetivou-se outra delimitação de terreno para arte, que não encontra ecos na teoria de Kant, mas por quem os conceitos, apresentados com fundamento em sua filosofia da razão, parecem estar claramente marcados.

O intuito foi formar um arcabouço teórico que permitisse a consideração da arte enquanto ficção que revela sua ficcionalidade e constrói tanto a subjetividade individual, representada pelo seu emissor, quanto a coletiva que consolida os processos inesgotáveis de escritura e reescritura da cultura. Nessa concepção, o objeto literário está determinantemente marcado pelas dinâmicas e valores culturais, inclusive, e sobretudo, para questioná-los e reestabelecê-los. A questão da autonomia é substituída pela questão do desnudamento. Assumir-se enquanto ficcional não faz com que a literatura negue suas raízes formadoras, senão que a faz duvidar de seus próprios paradigmas. Quando Wolfgang Iser (1995) descreve a estetização do mundo, o faz defendendo uma visão que coloca a “estética como valor diretor autônomo” (WELSCH, 1995: 8), o que acaba por levá-lo à mesma armadilha em que Costa Lima (2006) baseia sua pequena discordância com o pensamento de Iser, armadilha que se potencializa pelo viés sofisticado dos circuitos do literário.

O pensamento desenvolvido aqui deixa nítido que os valores para os parâmetros estéticos que Welsch julga autônomos são determinados social e culturalmente através do movimento palimpséstico de seus discursos. A estetização do mundo, como foi pensada nesta dissertação, não é um valor autônomo – o que seria regredir às dicotomias entre o real e a ficção, entre o discursivo e o não-discursivo –, é uma metodologia de raciocínio, uma forma de interpretar o mundo segundo uma reflexão estética, no lugar de pensá-lo por paradigmas injustificáveis pela razão subjetiva. A estetização do mundo é um método de vê-lo,

determinado não por conceitos alheios a ele, mas pelas variantes que influem no sujeito de sua elaboração. Potencializando essa formulação: o mundo só é concebível através de sua estetização. No entanto, o ato de ficção peculiar à literatura de desmascarar a sua ficcionalidade, permite que ela se questione e se reconstrua constantemente, não porque crie espontaneamente sua matéria prima em substituição a uma antiga que abandona, mas porque a fragmenta e recompõe a cada vez que se lhe impõe uma fratura ou uma fronteira. Talvez o mais adequado seja ver essa autonomia como uma capacidade cética de auto questionamento que permite a atualização constante de parâmetros e valores reguladores.

Espera-se que esta teorização também dê conta da validação da crítica da arte pelos critérios do juízo reflexivo estético ligado à *satisfação*³² do belo e sobretudo do sublime. Ou seja, sua reconsideração pelo critério da conformidade, ou desconformidade, não a fins (ao entendimento sensível), mas a formas (apreensíveis pela razão), ao horizonte de expectativas do receptor. O movimento implica: a) reconsiderar o sujeito da criação artística; b) fundamentar a racionalidade teórica para uma leitura (crítica), um juízo estético da arte enquanto face complexa e paradoxal da razão subjetiva, mas universalizável e validável enquanto conforme aos parâmetros da razão; c) estabelecer um fundamento para a conceituação do literário em contraste – não em oposição – à realidade pelos seus atributos de ficcionalidade e discursividade, através das dinâmicas sócio-culturais e, finalmente, d) considerar o literário por seu potencial epistemológico fundamental na constituição da realidade e das dinâmicas sócio-culturais.

Considerando esses objetivos satisfatoriamente cumpridos e o percurso que se nos impôs, pode-se concluir que a arte ganha força ao abandonar a reprodução, ligada à *imitatio*; ao assumir a representação-efeito, reafirmando a própria arte ligada à reconsideração da mimesis proposta por Costa Lima; e ao assumir o papel no engendramento da razão legado à apresentação, e, portanto estabelecer a fundação do objeto de arte no sujeito, já que a apresentação origina-se não no objeto, mas em seu efeito no sujeito. A razão ganha força ao negar a objetividade de seu objeto e admiti-lo enquanto processo mimético. Por isso, objeto fundamentalmente ligado ao sentimento de prazer e à *satisfação* com a forma “desinteressada”, desobjetivada; ligado ao juízo de reflexão estética, portanto. A arte nega a realidade objetiva e em troca ganha força enquanto realidade subjetiva. Ganha mais força ainda se toda a realidade objetiva é considerada também subjetiva enquanto efeito de um discurso. A arte, ao assumir seus limites, ganha força para investigá-los e, em consequência,

³² Ver a nota número 6, sobre o uso de satisfação como tradução para *Wohlgefallen* que se adotou.

considerar os limites também da razão e do sujeito. Pode-se, de acordo com os últimos parágrafos, determinar, baseado em conceitos do entendimento, estabelecendo, portanto, juízos determinantes: a) o objeto de arte é produto singular do sujeito, que só se pode fundar através do discurso. Sujeito fraturado e limitado na razão e que em seu produto artístico, ligado à *Darstellung*, expõe essas fraturas e fronteiras. O produto artístico é singular porque resulta de uma *seleção* e *combinação* determinadas por uma subjetividade única, mas é coletivo ao permitir o fluxo dos movimentos que o determinam. b) O intérprete da arte (por exemplo, o crítico) deve partir de uma sensação intuitiva indeterminável, a *satisfação*, para a apresentação de um juízo fundado na idéia geral de conformidade e não num conceito do entendimento. Jamais, portanto, o crítico deve almejar juízos determinantes, sob pena de estar impondo ao sujeito produtor da arte conformidades a fins ou formas, estabelecendo para ele um horizonte de expectativas, limitando-o ao efeito e destronando-o da apresentação.

Não há como aferir a validade geral da Literatura enquanto arte, senão pela sua capacidade de produzir, partindo do *logos* verbal, objetos de arte, ainda que nem todos os seus objetos assim possam ser considerados. A Literatura enquanto forma geral de expressão escrita – do jornal ao *best-seller* de culinária –, produz também a arte-literária. Fique claro que se usa o termo aqui representando o efeito do segundo conceito. O primeiro desdobramento responde-se, então, a partir da negação que se fez da propriedade artística enquanto imanente ao objeto da apreciação, fundado na conformidade ou desconformidade a formas.

Na Literatura, o objeto será artisticamente válido não por conceitos externos ao objeto, como seu contexto histórico, sua relação com características atribuídas a determinado movimento literário, ou seu condicionamento à biografia do autor. Esses aspectos, apesar de consideráveis, não podem balizar o juízo estético da obra literária sob pena de, como vimos, torná-la fruto de conceitos, portanto meros juízos determinantes³³, e não de um juízo reflexivo, necessariamente originado por um sentimento. Portanto a obra-literária será validada em seus critérios internos: pela sua origem na *satisfação*, ou na suspensão de sentido que o sublime lhe impõe³⁴, a partir da representação-efeito de um juízo reflexivo ou determinante; pela sua indeterminação segundo um fim; pela sua força de expressão da singularidade do sujeito, sem com isso negar seu elemento coletivo, seu poder de criar identificação; e finalmente pelo seu poder de auto desnudamento da ficcionalidade.

³³ Como tentou-se comprovar, interpretar a obra como conforme a fins, ou seja, fazer dela um juízo teleológico é impossibilitá-la enquanto juízo estético e portanto, enquanto obra de arte.

³⁴ Se o sublime representa o contraponto do belo, no mínimo, há que se ter uma representação-efeito à qual se contrapor. Se damos o nome de satisfação ao interesse gerado pelo sublime, fique claro que trata-se de um sentimento que não pode ser visto como regozijante, nem tampouco como unificante.

O conceito de sujeito é definitivamente outro critério válido para a crítica literária. Primeiramente por ser interno à Literatura. O sujeito pode apresentar-se de algumas formas na análise do fenômeno literário. Inicialmente como sujeito emissor, produtor da obra, e sujeito receptor, o que a contempla e com ela se compraz. Em termos literários, consecutivamente, autor e leitor. O autor cria a obra pela sua faculdade de imaginação, ligada à apresentação. A imaginação “livre e apesar disso *por si mesma conforme a leis* (Kant, I., 2005: 86)” opera a síntese representativa do objeto segundo os conceitos do entendimento o que permite que, a partir dessa representação-efeito, a imaginação opere uma nova síntese, não mais de acordo a conceitos do entendimento, mas livre, senão por uma conformidade interna. Como ambos movimentos representam síntese, afasta-se qualquer idéia que possa remeter a uma autonomia ou qualquer espécie de “geração espontânea” ou indeterminada. Assim está, em Kant, o fundamento para a liberdade criadora da razão, sem confundi-la com liberdade absoluta. O autor cria uma obra livre, apesar de ligada a efeitos da realidade (juízos determinantes), e fundada em uma regra interna, edificada não mais em juízos determinantes, conceitos do entendimento, mas em conceitos da razão, ou seja, na lógica interna que supõe, ou ainda na suspensão dela, no caso do sublime. Esse objeto deve ser concebido (seja no emissor ou no receptor) em sua capacidade de *satisfazer*.

Em termos de recepção, nos caberá justamente o que se disse a respeito da validade do objeto literário anteriormente. O objeto deve gerar obrigatoriamente um sentimento de *satisfação* em seu receptor e para isso, respeitar a idéia de finalidade sem fim. Também ao receptor caberá a leitura da obra segundo esse critério objetivo, uma vez que não podem ser encontradas nela, obra, justificativas segundo critérios alheios a ela mesma. Com isso novamente se salienta a fraqueza da crítica que submete a obra a padrões ou periodizações, subsumindo o objeto a juízos determinantes e, portanto retirando-o do campo do juízo estético, a conformidade sem fins objetivos. Os critérios internos e externos de seleção e combinação das obras, enquanto pretensões de um juízo estético, devem obedecer às conformidades internas da obra. Assim admitimos que para manter a arte no campo da estética, e por isso, para manter sua capacidade de *satisfazer*, a crítica de arte não deve ser senão reflexiva, já que fundada num sentimento.

Por outro lado, a Literatura é a arte apresentada a partir de uma representação-efeito (a referência de objeto), por outra, o código-lingüístico. Concomitantemente, assume esse código como determinante de sua subjetividade, já que o sujeito pensa somente na sua língua. Admitir isso é fortalecer a Literatura enquanto arte, enquanto expressão da subjetividade

desobjetivada, enquanto não-limitada na sua capacidade de reprodução da expressão dos desejos do autor e, paradoxalmente, fraturada por sua capacidade de expor ao receptor, pela analogia, suas próprias possibilidades de fratura. Enquanto fundada num juízo determinante, o próprio código, a Literatura permite o questionamento objetivo das próprias possibilidades de expressão admitidas pelo código lingüístico. A Literatura condicionada pelo código, condicionado pelo sujeito. Paradoxalmente, suposta por uma Literatura condicionante do código, condicionante do sujeito. Mas de alguma forma isso cabe a qualquer linguagem que se adote por código e permita auto-referir-se. O caso é que em Literatura esse processo é quase automático contemporaneamente. A ficção literária, ainda que realista, jamais pode se pretender realidade objetiva, assumindo, por isso, toda sua realidade ao assumir-se discurso ficcional: mais uma vez o limite fortalece.

Entrar nesse tema permitiu repensar justamente os conceitos de ficção e realidade. A distinção, em Kant, já se assume de forma direta segundo o estabelecido: o objeto da realidade, também ele passível de satisfação, e portanto dos sentimentos do belo e do sublime, supõe uma ordem, ainda que disforme, (im)posta por uma subjetividade (quem sabe Deus) a qual podemos apenas supor, sem comprová-la pela razão. O objeto de arte, como se viu, a ficção que se problematiza, é objeto da ordenação subjetiva humana, ainda que desconforme. Contudo, a realidade e a ficção são fundamentalmente discursividade humana. Ainda que ambas não se possam confundir, a ficção forma o horizonte de expectativas do entendimento, seja de um indivíduo ou de uma coletividade, tanto quanto a realidade, já que ambas são aferidas pelo mesmo mecanismo: a faculdade do juízo. Conclui-se, então, que um juízo de reflexão oriundo da realidade pode ser considerado muito mais vago que aquele oriundo de uma peça ficcional. E que, portanto, o objeto de arte é muito mais precisamente determinável racionalmente que a própria realidade. O objeto de arte é, conseqüentemente, muito mais real que o objeto da realidade. Em contraponto, a realidade, enquanto representação-efeito, é muito mais ficcional que o objeto de arte, enquanto substância que é objetivamente comprovável pela idéia de conformidade. Com o paradoxo, a Literatura fortalece a consideração dos termos ficção e realidade não mais como meramente opostos, mas como auto determinantes entre si enquanto formadores do aparato cultural comum inerente a uma coletividade.

Então, como, contemporaneamente, a Literatura permite uma reconsideração do conceito de verdade pela reconsideração conceitual executada por esta dissertação? Ao se admitir, em Kant, que toda a ciência postulada por juízos determinantes é uma expressão muito mais ligada ao sentimento da subjetividade, particular ou coletiva, em relação à

realidade, do que ao real em si, fica difícil admitir a idéia de verdade sobretudo no âmbito da natureza objetiva. A verdade não pode querer-se a verdade do objeto, já que é subjetiva. Deve, por isso, fundar-se na verdade das relações culturais que a estabelecem e em seu efeito de discurso. Todo o percurso deste texto permite sustentar sem contradição que, minimamente, é inerente a todo homem emitir e receber discursos que se constroem uns sobre os outros nesse movimento de emissão e recepção contínuo. Por outro lado, cada ser humano é exposto de forma singular aos diferentes conjuntos de discursos. Antes de revelar o homem, a Literatura, ou o artefato literário o constrói, o funda enquanto fenômeno discursivo, e o faz inesgotável e incessantemente desde que se pense na História do conhecimento. Antes de revelar a verdade das coisas ou do homem, em si, cabe ao literário falar da verdade das relações e movimentos motivados pelas práticas discursivas do homem que o fundam também através da Literatura, particularmente capacitada para esta tarefa pela sua qualidade de autodeterminação.

Os caminhos futuros para essa pesquisa, ao final deste ciclo, e influenciados pela atividade pedagógica, devem seguir uma trilha que construa uma percepção dos reflexos da renovação dos conceitos de ficção e realidade, trabalhados aqui na sua relação com a literatura enquanto arte, para as atividades escolares de estímulo ao hábito da leitura e à formação de leitores. A princípio uma tarefa de grande interesse e promotora de um diálogo entre a Teoria da Educação e a Teoria da Literatura.

Bibliografia

- ANDRADE, Carlos Drummond de. Procura da poesia, In: *A rosa do povo*, 1945.
<http://www.casadobruzo.com.br/poesia/c/procura.htm>
- ARISTÓTELES. *Arte Poética*, Trad. Pietro Nassetti, São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: seus trinta melhores contos*, Rio de Janeiro: Editor José Aguilar, 1961.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*, Trad. J. Guinsburg. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 2004.
 _____. *Aula*, Trad. Leyla Perrone-Moisés, 12ª ed., São Paulo: Cultrix, 2004.
- BERNARDO, Gustavo. *Quem pode julgar a primeira pedra? ou Ética e literatura*, Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Uerj, 1993.
 _____. (org). *Literatura e Ceticismo*, São Paulo: Annablume, 2005.
 _____. *Ficção Cética*, São Paulo: Annablume, 2004.
 _____. *Verdades Quixotescas: ensaios sobre a filosofia de Dom Quixote da Mancha*, São Paulo: Annablume, 2006.
- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história: ou o ofício de historiador*, Prefácio Jacques Le Goff; Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. Pg. 51-68.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*, São Paulo: Siciliano, 1994.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste*, São Paulo: Companhia da Letras, 2003.
- CASSIN, Barbara. *Ensaio sofisticado*, Trad. Ana Lúcia Oliveira e Lúcia Cláudia Leão, São Paulo: Siciliano, 1990.
 _____. *O Efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*, Trad. Ana Lúcia Oliveira Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro, São Paulo: Ed. 34, 2005.
- GÓRGIAS. Tratado sobre o não ser*, In: CASSIN, Barbara. *O efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia Oliveira Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro, São Paulo: Ed. 34, 2005.
 _____. Elogio de Helena*, In: CASSIN, Barbara. *O efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia Oliveira Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro, São Paulo: Ed. 34, 2005.

* Textos traduzidos do grego num compêndio de textos de sofistas. Todos os textos desse compêndio foram consultados, mas destacou-se os que foram mais importantes.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser, In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes. Vol. II*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.417-441.
 - ISER, A. Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional, In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes. Vol. II*, 2ª ed., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p.384-416.
 - _____. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, Trad. Johannes Kretschmer, Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 1996.
 - KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*, Trad. Valério Rohden e António Marques, 2ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
 - _____. *Crítica da razão prática*, Trad. Rodolfo Schaefer. São Paulo: Martin Claret, 2005.
 - LICHTENSTEIN, Jaqueline. *A cor eloqüente*, São Paulo: Siciliano, 1994.
 - LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
 - _____. *Limites da voz* (Montaigne, Schlegel, Kafka), 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
 - _____. *História. Ficção. Literatura.*, São Paulo: Companhia da Letras, 2006.
 - MORICONI, Ítalo. *Circuitos Contemporâneos do Literário*: Indicações de pesquisa. Palestra apresentada por Ítalo Moriconi no simpósio *Cultura y Mercado en el Capitalismo Latinoamericano*, realizado na Universidad de San Andrés, Buenos Aires, 11-12 de agosto de 2005.
 - NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. Verdades sobre a mentira: meditações insuspeitas sobre O homem da Areia de Hoffmann, In: PINTO, Silvia Regina (org.). *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
 - PARMÊNIDES. *Poema*.
<http://www.ifcs.ufrj.br/~fsantoro/ousia/cursosFS2004.htm>
 - PINTO, Silvia Regina (org.). *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*, Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
 - PLATÃO. *República*, 2 ed., São Paulo: Martin Claret, 2004.
 - SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *Le petit prince*, Paris: Gallimard, 1997.
-

_____. *O pequeno príncipe*, Trad. Dom Marcos Barbosa, 43^a ed., Rio de Janeiro: Agir, 1996.

• SANT'ANNA, Sérgio. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *A tragédia brasileira: romance-teatro*, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

• SEXTO EMPIRICO. *Adversus Mathematicos**, In: CASSIN, Barbara. *O efeito Sofístico: sofística, filosofia, retórica, literatura*. Trad. Ana Lúcia Oliveira Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro, São Paulo: Ed. 34, 2005.

• STIERLE, Karlheinz. *A Ficção*, Trad. Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Caetés, 2006.

• WELSCH, Wolfgang. “Estetização ou estetização profunda ou A respeito da atualidade do estético”, Trad. Álvaro Valls, In: *Porto Arte*, Porto Alegre, v.6n.9, maio/1995, p.7-22.