Roberto Goto

O ESCRITOR E O CIDADÃO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

Tese de Doutorado

O ESCRITOR E O CIDADÃO
(ensaios sobre Literatura e Educação)

Roberto Akira Goto
(autor)

Luiz Carlos da Silva Dantas
(orientador)

Este exemplar corresponde à redação final da tese defendida por Roberto Akira Goto e aprovada pela Comissão Julgadora

Campinas, 27 / 08 / 2003.

(orientador)

Comissão Julgadora:

2003

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

© Luiz Roberto Akira Goto, 2003.

UNIDADE BC
Nº CHAMADA T/UNICAMP
G712e
V EX
TOMBO BC/ 64574
PROC. 16.124/03
C D
PREÇO R$ 11,00
DATA 12/07/03
Nº CPD

CM00186713-8

BIBID 295300

Catalogação na Publicação elaborada pela biblioteca da Faculdade de Educação/UNICAMP
Bibliotecário: Gildenir Carolino Santos - CRB-8ª/5447

G712e

Goto, Roberto Akira.
O escritor e o cidadão : (ensaios sobre literatura e educação) / Roberto Akira Goto. -- Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador : Luiz Carlos da Silva Dantas.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Literatura. 2. Educação. 3. Cidadania. 4. Ironia. 5. Ambigüidade. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

03-003-BFE

Resumo

Esta obra reúne alguns ensaios sobre as relações entre Literatura e Educação. Aborda seu tema partindo dos princípios de *mímesis* e *pólis*, de conformidade com uma leitura d'*A República* de Platão. Analisa algumas obras literárias - o *Pigmalião* de Bernard Shaw, *As Aventuras de Tom Sawyer* e *Aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain -, assim como as relações entre o escritor e o cidadão, aplicando as categorias de ambigüidade e ironia.

Abstract

This work consists in some essays about the relationship between Literature and Education. It approaches its theme under the principles of *mimesis* and *pólis*, according to a reading of Plato's *Republic*. It analyzes some literary works - Bernard Shaw's *Pygmalion*, Mark Twain's *The Adventures of Tom Sawyer* and *Adventures of Huckleberry Finn* - and also the relationship between the writer and the citizen, using the categories of ambiguity and irony.

Prefácio

O *leitmotiv* que empresta unidade aos ensaios reunidos neste livro, justificando sua organização seriada, é o que perpassa, como indica o subtítulo, a discussão e a reflexão sobre algumas relações entre a literatura e a educação do cidadão. Por literatura se entende aqui sobretudo a arte da palavra, idéia aliás que tem ou deve ter precedência lógica sobre aquele outro conceito, que toma a literatura como conjunto ou sistema de obras - conceito mais difundido que o primeiro porém francamente secundário em relação a ele, uma vez que só é possível discernir que obras são ou não literárias depois de se decidir a respeito do que é literário, o que, por sua vez, não se pode fazer sem que se tenha em mente (e de preferência na prática também) a arte da palavra.

O leitor de boa vontade, que é não só objeto destes ensaios como também seu destinatário, na figura daquele que se predispõe ao diálogo com o autor e o texto sem ânimo hostil mas, ao contrário, com o espírito de compreendê-los a ambos, prescinde desse tipo de prévia explicação - ou explicitação. Pensando nele e contando com sua leitura dialógica é que não usei - evitei mesmo - conceituar os termos e noções de que lanço mão a fim de apontar e sinalizar constantemente "isto é isto". As conceituações - assim espero - se esclarecem na medida em que são trabalhadas, entremeadas ao tecido do discurso. Essa recusa em escrever por decretos taxionômicos confina com outra: a de praticar a leitura historicista pela qual a contextualização histórica permite "explicar" uma obra, às vezes para justificá-la, outras para neutralizá-la ou desqualificá-la. Tal perspectiva está longe de tornar a obra que explica melhor ou superior à obra explicada, uma vez que a primeira está sujeita, tanto quanto a segunda, às contingências de seu próprio contexto histórico.

Assim a cidadania: como vai indicado na Introdução, ela é pensada tanto como experiência e problema quanto como projeto e ideal. Não cabe, neste caso, estabelecer um conceito histórico - uma idéia que o momento fixa e o tempo leva, tão concreta quanto precária, que o procedimento da conceituação não salva portanto da transitoriedade -, mas se trata de captar a cidadania e vê-la passar nesse *continuum* ou espectro que vai do real ao ideal. Quem transita por esse caminho percebe que o cidadão, nesses ensaios, se define por meio das relações concretas que se estabelecem entre suas figuras - sejam elas personagens como Higgins e Eliza, sejam as metáforas e os elementos propriamente textuais. Abstrato

seria o conceito fixado à maneira dos manuais acadêmicos: o cidadão como sujeito histórico - definido pelo discurso da História, portanto - que surge com a Revolução Industrial, a Revolução Francesa etc... Por mais atributos históricos que lhe colemos, ainda é uma figura - e se é usada como uma espécie de marco ou categoria para emprestar concreção aos conceitos dele derivados ou dependentes, sem ter se definido concretamente por meio de relações, na trama do próprio texto, redunda, ele sim, em abstração, no mau sentido do termo.

Pensei esse livro em duas partes: na primeira, procuro analisar, interpretar e comentar obras literárias que, de forma significativa, abordaram e estetizaram problemas e questões relativas à educação; na segunda, discuto se - e como, e até que ponto - pode a literatura prestar-se, ela própria, à educação.

O *corpus* da primeira parte compreende o *Tom Sawyer* e o *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, e o *Pigmalião*, de George Bernard Shaw. As duas obras de Mark Twain importam para uma reflexão sobre o lugar da educação - sobretudo a escolar - e da formação do cidadão nas relações entre o que costumamos chamar de natureza e civilização. Já a peça de Shaw constitui terreno fértil para um debate a respeito das relações entre educador e educando - mais precisamente, entre a autoridade e os direitos do primeiro no sentido de moldar sua criatura a partir da matéria bruta oferecida pelo segundo, e os direitos deste à liberdade e à autonomia (debate que pode atravessar - ou ser atravessado pelo - espectro das teorias educacionais, das behavioristas às não-diretivas).

Quanto à segunda parte, os pressupostos da discussão que ela prevê remontam a Platão, com sua *República*, e a Aristóteles, com sua *Poética*. Meu propósito, neste caso, é o de, levando em conta nossa atualidade histórica e suas demandas no que respeitam à educação para a cidadania, pensar (e também repensar, considerando a longevidade do tema e a tradição que ela impõe sobre os ombros do analista) as relações, freqüentemente opositivas, entre o que poderíamos chamar de princípio da *mímesis* (que compromete a literatura com a representação da realidade) e o da *pólis* - que chama (ou expulsa) a literatura em nome da construção do perfeito cidadão.

As duas partes, logicamente, não são concebidas como estanques. Pelo contrário, o desenvolvimento da segunda parte deverá pressupor o aproveitamento das observações e reflexões realizadas na primeira. Isso não significa que, nesta, as obras selecionadas como

objeto de análise, interpretação e comentário, sejam trabalhadas como meros pretextos para a realização da segunda parte, isto é, como simples provedoras de material ilustrativo para a reflexão sobre a questão proposta. Sem perder de vista suas relações com o tema previsto, procurei analisar cada obra do *corpus* em sua especificidade literária e ideológica, respeitando sua autonomia e complexidade enquanto obra de arte, isto é, como obra que não pode ser reduzida à condição de simples documento, passível de ser empregado como exemplo ou prova para, unicamente, a sustentação de uma tese.

Sinteticamente, as linhas de estruturação do trabalho podem ser assim enunciadas:

a) análise e interpretação de obras literárias visando a discutir as questões e observações que levantam no que diz respeito à educação do cidadão, sem deixar de levar em conta o modo peculiar como cada autor apresenta e elabora suas imagens e conceitos; trata-se de pensar sobre a pergunta: "como certa literatura, ao debruçar-se sobre os fenômenos e realidades concernentes ao processo educativo, trabalha as noções de educação, cidadão, civilização, escola, professor, aluno etc.?"

b) reflexão sobre as relações entre literatura e educação com base, entre outros, nos subsídios produzidos em *a)*; trata-se de pensar sobre perguntas como: "os livros de Twain e Shaw, ao tematizarem a educação, educam?; se educam, o fazem como e em que sentido?; pode a literatura, de modo geral, ser tomada como meio ou instrumento de educação?"

O princípio metodológico implícito nessa estruturação não é, a rigor, o de passar do particular para o geral, ou do concreto ao abstrato. Na verdade, é o caso de trabalhar dois temas interligados por suas próprias afinidades, cada qual demandando certo grau de abstração e concretude, de particularização e generalização. Por outras palavras, a estrutura compreende dois ensaios que, tornados interdependentes pela proximidade temática, devem guardar entre si relações de semelhança e, ao mesmo tempo, de contraste, como as duas faces de uma mesma moeda.

Com a menção da forma ensaística permito-me sugerir que não há como, neste caso, figurar com nitidez e minúcia o método do trabalho. No ensaio, como podemos observar em Montaigne, o método é o homem - ou, o que é dizer praticamente o mesmo, o método é o estilo. Se o ensaio é o diálogo do autor consigo mesmo e com aqueles que toma como interlocutores, se o seu texto é tecido no jogo dialético das idéias, então seria um abuso e um contra-senso pretender pré-traçar o caminho a ser percorrido, planejando-o passo a

passo. Em suma, no ensaio - para parafrasear o verso de Antonio Machado, também já tornado proverbial -, o caminho se faz caminhando. A isso só posso acrescentar a consciência de uma certa fenomenologia que consiste em tentar tomar o texto sem prévias conceptualizações e prevenções. Se isso implica uma leitura inocente, não significa repetir ingenuamente o que outros podem já ter dito, pois a perspectiva fenomenológica, neste caso, corresponde necessariamente a uma leitura que descortina o objeto a partir de uma situação que, sem ignorar a cultura (o que seria impossível), não é, no final das contas, genérica, universalmente permutável, mas bastante concreta, território próprio daquele que analisa e reflete.

O autor.

Sumário

Prefácio	VII
Introdução	1
Parte I	13
Capítulo 1	
O educador como escultor	15
Capítulo 2	
Entre a natureza e a civilização	39
Capítulo 3	
Ler, viver, aprender	67
Parte II	87
Capítulo 4	
Mimesis e ideal	89
Capítulo 5	
A *pólis* do escritor	125
Capítulo 6	
O *páthos* do ideal	147
Capítulo 7	
O representante e o selvagem	171
Capítulo 8	
A *mimesis* (con)traída	193
Capítulo 9	
A cidadela do leitor	209
Bibliografia	223

Introdução

Entre as questões que a cidadania suscita, enquanto experiência ou problema, e também como projeto e ideal, está a de suas relações com o trabalho do escritor, ou do artista em geral. Porém, por mais que esta circunstância nos atraia para a atualidade, não menor é o peso da tradição, que não nos permite ignorar sua longevidade e nos faz recuar vinte e cinco séculos, em direção de sua fonte mais notável.

O próprio tema nos leva, assim, a recordar a formulação platônica. Trata-se de uma argumentação clara, racional, como convém à imagem que fazemos de Platão, mas que não é, por isso, monolítica ou definitiva. Na *pólis* ideal proposta por Platão o que ele chama de poesia imitativa não deve ser admitido porque, em suma, não favorece a razão, mas as paixões. Se a república deve ser governada pela razão, isso pressupõe que deve ser habitada por cidadãos que se façam governar eles mesmos, em suas vidas, pela razão. Mas, diz o Sócrates platônico a certa altura do livro X d'*A República*, "a imitação poética rega e alimenta as paixões ao invés de deixá-las secar e erige em governante o que deveria ser governado"[1]. Por outras palavras, a poesia imitativa incentiva o que deveria ser controlado: canta heróis que se destemperam, que se deixam governar pelas paixões, ao passo que ao cidadão o que cumpre é a temperança, isto é, reger-se pela razão, fazendo com que ela governe e domine as paixões.

Por outro lado, se a cidade ideal deve ser governada pela razão, é porque esta é o meio de aproximar-se da verdadeira realidade, a das essências ideais: dizemos que a cidade platônica é ideal justamente porque ela se pretende adequada à realidade das Idéias. Também neste caso, a poesia imitativa conduz ao extremo oposto: imitação de imitações, ela fabrica imagens das coisas do mundo sensível, que não passam, por seu turno, de cópias das Idéias, das essências que existem em si e por si mesmas e constituem a verdadeira realidade. Como imitadores de imitações, os poetas são "autores de terceira espécie"[2], fabricantes de aparências que "nada entendem do verdadeiro ser"[3]. O imitador pouco ou nada sabe, também, a respeito da qualidade das coisas que imita: não sabe o que as torna boas ou más;

---

[1] Cf. Platão, *A República*, Porto Alegre, editora Globo, 1964, tradução de Leonel Vallandro, p. 302.
[2] Idem, ibidem, p. 292.
[3] Idem, ibidem, p. 296.

"o mais provável é que imite o que pareça belo à multidão ignorante"[4]. Por conseguinte, a arte imitativa não é "uma coisa séria, mas um jogo de crianças"[5]. Dada à ilusão, ao desconhecimento da realidade do mundo das Idéias, essa arte distancia-se da verdade e aparta-se da razão; compõe-se com os elementos inferiores da alma e, em vista disso, "só poderá ter frutos bastardos e vis"[6].

A condenação, entretanto, não é absoluta e irrecorrível. Admite-se na República platônica um determinado gênero de poesia - aquele que consiste nos "hinos aos deuses" e nos "encômios dos heróis"[7]. O tom do discurso é condicional. Uma vez feita a acusação, concede-se à própria poesia "prazenteira e imitativa" o direito de defesa: "que lhe seja permitido retornar do exílio, mas sob uma condição: que faça a sua defesa em versos líricos ou em outro metro qualquer (...). E daremos também àqueles de seus defensores que são amigos da Poesia, porém não poetas, a possibilidade de pleitear a sua causa em prosa e de sustentar que ela não só é agradável mas útil para os regimes políticos e a vida humana"[8].

A razão, além disso, não consegue desvencilhar-se inteiramente da ternura e do encanto que, algum dia, a poesia suscitou. Se esta é condenada ao exílio, a sentença é dada a despeito de "certo carinho e reverência que desde menino sinto por Homero" - é a confissão que Platão põe na boca de seu Sócrates[9]. Ao longo do discurso acusatório, a poesia homérica é questionada quanto ao seu valor educativo, mas o texto platônico sugere uma outra questão: se não se trata de desvincular Homero e a poesia de todo e qualquer papel educativo. Neste caso, não caberia à poesia educar o cidadão; antes, seria preciso educar o cidadão para que ele considere a poesia segundo sua verdadeira natureza, colocando-a em seu devido lugar. Se a poesia causa dano "às mentes dos que a ouvem", é porque estes "não têm como antídoto o conhecimento de sua verdadeira índole", é o que o Sócrates platônico adverte no início do livro X[10]. Ao cidadão compete, assim, esconjurar os efeitos da poesia sobre sua mente e sua conduta, considerando-a pelo que ela é, ou seja, imitação de imitações, um jogo infantil de aparências. "Escutá-la-emos, portanto, convencidos de que tal poesia não deve ser tomada a sério, por não ser ela própria coisa séria nem chegada à ver-

[4] Idem, ibidem, p. 297.
[5] Idem, ibidem, p. 297.
[6] Idem, ibidem, p. 298.
[7] Idem, ibidem, p. 302.
[8] Idem, ibidem, p. 303.
[9] Idem, ibidem, p. 289.

dade; e quem a ouve, é mister que se acautele temendo por sua própria república interior", arremata Sócrates, perto do final de seu diálogo[11].

Mais de vinte séculos depois de Platão, vemos o tema ser retomado em outra obra notável, *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Uma paródia do discurso socrático-platônico apresenta-se ao fim da novela, quando, fatigado pelo conflito interior entre a paixão e a razão, entre o ardor erótico e a imposição da autodisciplina, o escritor-cidadão Gustav von Aschenbach, autor de obras adotadas oficialmente nas escolas, trava com um Fédon imaginário um diálogo febril, do qual podemos destacar os trechos seguintes: "nós, artistas, não podemos seguir o caminho da beleza sem que Eros se associe e se arvore em guia (...). Vê você, agora, que nós, poetas, não podemos ser sábios nem dignos? Que forçosamente nos perdemos, forçosamente continuamos devassos e aventureiros de emoções? A glorificação de nosso estilo é mentira e idiotice, nossa fama e posição de honra uma farsa, a confiança do povo em nós altamente ridícula; a educação do povo e da juventude pela arte é um arrojado e proibido empreendimento. Pois como poderia servir de educador aquele a quem é inata uma tendência incorrigível e natural para o abismo?"[12]

Assumida e interiorizada pelo próprio artista, a sentença platônica é conduzida, na novela de Thomas Mann, às suas devidas conseqüências. O escritor, o artista da palavra, pertence e está preso irremediavelmente ao mundo sensível: todos os seus esforços para, por meio da autodisciplina, alcançar o belo ideal, racional, são vãos. Mesmo aquilo que parece franquear o acesso ao elevado mundo das Idéias acaba no abismo. Assim acontece com o reconhecimento público, que "é sábio, compreensível, perdoa sem pose nem forma", mas "tem simpatia para com o abismo"[13]. Assim também com a simplicidade, a grandeza, a "nova severidade da segunda ingenuidade da forma", porque "forma e ingenuidade (...) levam à embriaguez e à cobiça (...) - também elas levam ao abismo. A nós, poetas, digo, levam para lá, pois nós não conseguimos elevar-nos, só conseguimos digressionar"[14]. A conseqüência é o escritor executar a sentença platônica impondo-se um auto-exílio: Aschenbach é tomado de "vertigens só meio físicas que eram acompanhadas de um medo re-

---

[10] Idem, ibidem, p. 289.
[11] Idem, ibidem, p. 303.
[12] Cf. Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, São Paulo, Abril Cultural, 1971, tradução de Maria Deling. p. 171.
[13] Idem, ibdem, p. 169.
[14] Idem, ibidem, p. 170. "Digressionar", ironicamente, é justamente o que faz Aschenbach.

pentino e forte, uma sensação de irremediável inutilidade, que não podia analisar se era relativa ao mundo exterior ou à sua própria existência"[15].

Entretanto, ao retomar a concepção platônica, Thomas Mann não só a aprofunda, como também a ironiza. Afinal, por conta de suas misérias psicológicas, o escritor não passa de um pobre-diabo e seu poder de suscitar paixões que coloquem em risco a ordem ou o equilíbrio social é bem menor que aquele suposto por Platão. A sociedade, por sua vez, não desconhece a arte de gerir a influência do artista. A simpatia existente entre Aschenbach e seu público traduz algo que é, no fim das contas, um comércio de respeitabilidades: as obras do escritor emprestam um heroísmo e uma grandeza feita de perseverança ao mundo que o acata e lhe é, por isso, grato - mundo que recebe "respeitosamente comovido"[16] a notícia de sua morte. Em sua paródia, ao trocar Adimanto e Gláucon por Fédon, o discípulo de Sócrates que dá nome ao diálogo platônico sobre a imortalidade da alma, é como se Thomas Mann sugerisse que os homens não imortalizam senão os poetas que trabalharam para imortalizar a alma da coletividade - como fizera Aschenbach com sua prosa épica (e Homero em relação aos gregos) -, artistas que nem por isso são dispensados de enfrentar a decadência e a morte.

Platão esperava que os cidadãos de sua *pólis* ideal vissem na poesia apenas um jogo de aparências e simulações, para se prevenirem do risco de a tomarem como coisa séria e verdadeira. Também Aschenbach percebe - tarde, talvez - que suas obras não passam de jogo de aparências: elas perdem realidade, consistência, dignidade, no momento em que o artista constata o malogro de seu trabalho, a impossibilidade de elevar-se. Com isso, entretanto, nada perde sua fama: o mundo aceita o jogo das aparências, na verdade ele o deseja e o prefere: o drama interior do artista lhe é, no fundo, indiferente - não importa o que o artista sofre ou vive, não importa o seu ser, importa o que ele aparenta ser. Platão, n'*A República*, dá a entender que investe contra os poetas em retribuição aos ataques que os filósofos sofriam da parte dos primeiros: cita, "entre outras mil provas da velha inimizade entre eles", a frase "os sutis pensadores que não passam de mendigos"[17]. Thomas Mann, em *A Morte em Veneza*, parece devolver o dito aos poetas, estendendo-o no entanto aos poetas-filósofos

[15] Idem, ibidem, p. 170.
[16] Idem, ibidem, p. 172.
[17] Cf. Platão, *op. cit.*, p. 303.

ascéticos amigos do Ideal, como é o caso de Aschenbach e como poderia ser o do próprio Platão.

Podemos tomar essa ironia como expressão de uma dúvida acerca do ideal platônico: é de fato desejável que o que Platão chama de poesia imitativa - e que para nós abarca praticamente toda a literatura de ficção - seja visto como mero jogo de criança? Desde sempre os poetas, os escritores em geral, não se têm negado a advertir seus leitores a respeito do caráter imaginoso, fantasioso, em suma, ficcional, do que lhes oferecem: confessam que se trata de histórias - palavras, palavras, palavras... Portanto, se o cidadão que lê obras literárias confunde seu conteúdo com a verdadeira realidade, não o faz de modo absolutamente inocente, pois é constantemente advertido e prevenido pelo autor de que está diante de manifestações da ficção; por outros termos, se ele se engana, o faz, em certo sentido, de caso pensado.

Quanto aos escritores, embora haja os que se comprazem em enveredar divertida e delirantemente pelos caminhos da fantasia, nem sempre se acomodam ou se contentam com o papel de ilusionistas, com o fato de terem suas obras lidas e fruídas como mero jogo de aparências. Há aqueles que querem e esperam que seja levado a sério o que escrevem, isto é, que os leitores percebam e vivam em suas obras algo mais que brincadeiras forjadas pela imaginação. Ser levado a sério, para um escritor, significa comumente obter do leitor aquela cumplicidade que transforma a ilusão em significação, ou seja, que estabelece correspondências vivas entre as palavras do texto e as coisas, os atos e fatos aos quais elas se referem[18]: "fogo de artifício", as palavras, então, assustam, perturbam[19]. É o caso do próprio Platão, em cuja obra as imagens poéticas, míticas, religiosas, requerem mais que esse pacto de adesão, pois exigem freqüentemente, na sua própria insistência argumentativa, uma espécie de fé (assim, por exemplo, com suas teses da imortalidade e da transmigração

[18] Por "significação", neste caso, entendo algo semelhante ao que Sartre enuncia ao falar do "papel muito secundário" que a literatura pode desempenhar: "Há uma ambigüidade de palavras: por um lado, não são senão palavras - 'literatura'; por outro, elas designam alguma coisa, e à maneira delas, agem sobre aquilo que designam, elas modificam" (cf. "Jean-Paul Sartre responde" (entrevista a Bernard Pingaud), in *Sartre Hoje*, S. Paulo, Editora Documentos, 1968, p. 118). Em suma, "significar" deve ser interpretado num sentido que ultrapassa a dimensão lingüística, semântica: é dotar-se de um valor ontológico, a um tempo social e moral, político e cultural; é referir-se a uma realidade que extrapola a própria língua e a literatura, para nela influir.

[19] As palavras da peça que Hamlet faz encenar surtem o efeito desejado pelo príncipe. Cf. William Shakespeare, *Hamlet*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1968, tradução de Anna Amélia Carneiro de Mendonça, p. 135.

das almas). O autor de diálogos, ou seja, o poeta Platão, também quer ser levado a sério, não menos que o filósofo.

Essa ambigüidade, que parece mal tomar consciência de si mesma, repete-se e multiplica-se ao longo da história, com as necessárias e inevitáveis variações. Considerando o exemplo platônico, diremos que ela se enraíza na atitude que consiste em tomar distância em relação à sociedade para criticá-la, negá-la em muitos pontos, e desejar, propor ou esperar que seja transformada e substituída por outra, melhor. Trata-se de uma literatura que assume ou reivindica para si um papel destrutivo ou uma ação militante[20], mas que consente em reservar à literatura da sociedade ideal um papel e uma ação de que se deve retirar toda negatividade. Uma vez instaurado o regime ideal, não faz sentido que permaneça combativa; ela deve abdicar desse poder para tornar-se memória de um tempo que passou e dar lugar a uma literatura positiva, que não fará a crítica da sociedade estabelecida, mas ajudará a construí-la, a mantê-la, a preservá-la etc..

Mesmo os escritores que não acalentam esperanças reformadoras e se abstêm de propor modelos ideais de sociedade, também esses não estão livres da ambigüidade. Do mesmo modo como é impossível à palavra igualar-se à realidade e confundir-se com ela, lhe é impossível também desvincular-se do peso da significação; uma palavra sempre significa alguma coisa, e se é imagem, ela o é de algo que, por seu turno, não é mera imagem. Assim, da mesma forma como certos escritores que se levam muito a sério se vêem um dia obrigados a reconhecer, como Aschenbach, que não passam de ilusionistas ou bufões, outros, servidores fiéis da indústria de entretenimento, perfeitamente acomodados ou adaptados ao papel, têm de haver-se com o fato de que o que escrevem não transita exclusiva e isoladamente pelo mundo antisséptico da irrealidade.

Oscilando entre esses pólos, o próprio público abriga e alimenta a ambigüidade. Ele não ignora, absolutamente, que é ficção o que consome. O que busca e deseja nessa literatura, seja ela apreendida diretamente nos livros ou por intermédio das imagens que povoam a tela de cinema e trafegam pela televisão, é justamente que ela o divirta, que lhe proporcione as emoções, as sensações, os sentimentos, estímulos e excitações que nutrem e sustentam

[20] Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, São Paulo, editora Ática, 1989, tradução de Carlos Felipe Moisés, p. 20: "o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. (...) O escritor 'engajado' sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar".

essa vida vivida por procuração e empréstimo que é a da imaginação. Ao mesmo tempo, contudo, espera e deseja que a mentira tenha corpo e alma: quer, por exemplo, visitar a casa de Sherlock Holmes e conferir seus dados "biográficos"; ou interpela na rua os atores que interpretam os personagens dos seriados televisivos, como se estivesse diante destes últimos, em "carne e osso". E, mesmo partindo da percepção primária de que tudo isso não passa de ficção, contra toda a expectativa da lógica da educação proposta por Platão, esse público imita. Alguns imitam a ficção precisamente porque é fictícia: excita-os o desafio de provar que as cenas mais absurdas, os gestos mais extravagantes são passíveis de converter-se em realidade. E, imperceptivelmente, semiconscientemente, semivoluntariamente, a maioria imita: toma a literatura como uma fonte da qual emana, no mínimo, uma atmosfera ideológica e emocional, que as pessoas, na sua prática cotidiana, traduzem em gestos, palavras, modos de agir, de falar, de vestir, em medos, crenças, esperanças etc..

Inevitavelmente ambivalente, por conseguinte, é a relação do público para com o escritor. Porque sabe que ele trabalha com a irrealidade e a mentira da arte da ficção, porque percebe que não é útil como um engenheiro, um médico, um operário ou um lavrador, porque se serve de suas obras para passar o tempo e entreter-se, o público não pode tomá-lo senão como um bufão, um bobo da corte. Mas porque escrever é uma arte que não se entrega facilmente a todos, porque a ficção parece possuir sortilégios e artimanhas que fazem ele próprio, o público, render-se à arte mimética do escritor, este é visto também com certa reverência mística. A combinação desses dois tipos de reação resulta, na relação do público com o escritor coevo, numa atitude de respeito debochado ou, nos casos mais sutis, naquela forma de reconhecimento intimamente irônico que, quanto mais elevado, grave, desprendido ou digno pretende ser, mais fortemente precisa lutar contra a tendência oposta da dúvida, do questionamento, da depreciação.

É nesse contexto que convém - ou é preciso - refletir sobre o papel educativo que o escritor eventualmente desempenha ou pode desempenhar. O que Platão afirma a respeito de Homero ainda vale para a condição atual da literatura. Recordemos que, para ele, Homero não pode ser considerado um verdadeiro educador, ainda que seus poemas épicos fossem utilizados na educação das crianças, o que explica o carinho e a reverência que o autor d'*A República*, pela boca de Sócrates, confessa nutrir pela figura do rapsodo. Ao argumento de Platão - que condenava os poemas homéricos por despertarem as paixões em detrimento da

razão - podemos acrescentar a observação de que a obra literária, a rigor, não ensina - ou, o que é dizer o mesmo, "ensina" tanto quanto a vida. As "lições" que porventura lemos na arte ou na vida dependem de nossa interpretação pois nunca são específicas, não têm rigorosamente um caráter instrutivo, um sentido preciso. Educador - ou mais educador que um Homero - é um Sólon ou outro legislador que, por meio de leis de sentido específico, normatiza o comportamento dos cidadãos[21].

Certamente, o caráter impreciso da obra literária vem de sua polissemia, considerada atributo necessário da grande obra, como pressuposto de sua riqueza estética. Assim, quanto melhor, artisticamente falando, for o texto literário, menos ele se prestaria a uma função educativa. Porém, como a significação da obra não se realiza, não se completa senão na recepção, na leitura do texto, e levando em conta, além disso, a multiplicidade das escalas de valores que caracteriza nossa sociedade, podemos dizer que mesmo os autores que explicitam a moral da história, procurando instruir o leitor num sentido preciso, também eles podem ser interpretados de outro modo que não o intencionado. Por exemplo, entre a cigarra e a formiga, alguém pode, sem mudar uma linha sequer da fábula de La Fontaine, preferir o destino da primeira, sob o argumento - compreensível para muitas pessoas - de que é preferível viver pouco, mas alegremente, a ter uma vida longa mas à custa de uma operosidade compulsória. Além disso, como lembra Sócrates em outro diálogo platônico - o *Fedro* -, o que está escrito o está de uma forma definitiva, ou seja, que não admite a interlocução própria da relação didática ou dialógica: um leitor, a rigor, não pode fazer perguntas a um texto escrito; ou, se as faz, o texto não as responde como faria um mestre durante sua aula. Também por aí um escritor, mesmo quando queira, não pode arvorar-se em educador: não lhe é possível orientar e instruir o leitor, tomá-lo como educando, respondendo às suas dúvidas.

Seria talvez o caso de festejarmos essas impossibilidades dizendo: "se não há como o escritor exercer, pelo que escreve, um papel de educador, tanto melhor; quando se procura atribuir à literatura uma função educativa, faz-se má literatura". Entretanto, o problema não se deixa resolver ou descartar assim, pela entronização do primado da estética. As ambivalências do escritor e do público estão sempre a repô-lo. O próprio autor d'*A República*, voluntária ou involuntariamente, desenvolve um discurso poético ao qual associa uma fina-

[21] Cf. Platão, *A República*, livro X, in op. cit., p. 294.

lidade educativa: procura persuadir os leitores da verdade e justeza de suas idéias e o faz por meio de um estilo que é tanto de filósofo quanto de escritor, ou melhor, de poeta. Além do que, como vemos n'*O Banquete*, para Platão o belo se identifica com o bom - buscar a beleza é, ao mesmo tempo, buscar o bem. E, mais uma vez, podemos pular para Thomas Mann, que, num ensaio datado de 1952, "O artista e a sociedade", afirma que "o artista, como crítico da sociedade, já é o artista politizado e politizador - ou, para dizer tudo: o moralizador"[22]. Sem dúvida, reconhece o escritor, "o artista não é originalmente um ser moral, mas um ser estético"; contudo, "ao criticismo inato da arte adere algo moral, que evidentemente deriva da idéia de 'bom', igualmente natural no mundo do estético e do ético"[23]. Thomas Mann refere-se sobretudo ao "artista da palavra", ao "artista em forma de poeta, de escritor"[24], lembrando que "O gênero e forma da arte literária hoje dominante é o romance, e quase pela natureza, quase *eo ipso*, é um romance da sociedade, a crítica da sociedade"[25].

Disso não podemos concluir, contradizendo o que dissemos anteriormente, que os textos literários oferecem inevitavelmente lições morais capazes de orientar precisamente o rumo de nossa existência. A constatação do inevitável caráter político e politizador da obra literária - idéia já incorporada ao acervo dos nossos truísmos - não nos faz esquecer outra afirmação de Thomas Mann, ou melhor, a afirmação do outro escritor, que sua ficção perpetrou: "a educação do povo e da juventude pela arte é um arrojado e proibido empreendimento". Não há dúvida de que o escritor que é Thomas Mann, ao manipular um personagem que é também escritor, está fazendo a crítica da sociedade da qual ele próprio, Mann, participa; entretanto, nesse jogo tudo é ambíguo - a moral da novela e a do personagem, a condição do escritor Aschenbach, o papel do escritor Thomas Mann. E, se quisermos interpretar a frase de Aschenbach nesse contexto, diremos que ela significa: a educação do povo e da juventude pela arte é um arrojado - e contraditório, acrescentaríamos - empreendimento, porque a arte é ambígua, a arte é irônica.

A ironia é um direito, talvez um dever da arte literária não só porque se liga à polissemia, à plurissignificação, mas também porque, sobretudo, a vida é irônica. Ou, para dizer ainda com as palavras de Thomas Mann, de seu "Ensaio sobre Tchekhov": "A verdade da

---

[22] Cf. Thomas Mann, "O artista e a sociedade", in *Ensaios*, São Paulo, editora Perspectiva, 1988, tradução de Natan Robert Zins, p. 29.
[23] Idem, ibidem, p. 31.
[24] Idem, ibidem, p. 30.
[25] Idem, ibidem, p. 31.

vida, à qual o escritor sempre é obrigado, deprecia as idéias e as opiniões. *Ela é irônica por natureza*[26] e facilmente leva a que o escritor, para quem a verdade é o mais importante, seja censurado pela sua falta de ponto de vista, pela indiferença ao bem e ao mal e pela falta de ideais e de idéias. Tchekhov se acautela contra tais censuras. Confia, diz ele, que o leitor mesmo completará o que falta na narrativa"[27].

A ironia, o elemento que a verdade literária tem em comum com a verdade da vida, faz com que a literatura "ensine" tanto quanto a vida: em ambos os casos, a interpretação depende do leitor, do vivente, é ele que determina a lição ou o sentido da lição a extrair do texto - seja ele a narrativa literária ou o tecido dos eventos cotidianos. Isso é pouco para o público, que censura o escritor, desconfia dele, sente-se enganado por ele. Talvez seja pouco também para o escritor, que tem aprofundados seus sentimentos de inutilidade e insatisfação. A pergunta "o que fazer?", lembra Thomas Mann, repete-se e ecoa nas obras de Tchekhov, e a resposta é só uma: "Palavra de honra, não sei"[28].

Mas se essa perplexidade e esse abandono tendem ao niilismo, exprimem e constituem ao mesmo tempo um princípio de sentido. Isso significa que o escritor é de fato um crítico da sociedade, que ele é político e politizador, moralista e moralizador. Não o é, porém, no sentido do doutrinador ou do legislador. É alguém que está mais próximo talvez do estilo socrático, na sua forma mais estrita, que do platônico: por outras palavras, é alguém que mais pergunta que responde, alguém que problematiza, propondo uma reflexão, eximindo-se de apresentar a grande ou definitiva solução.

Se a moral se apresenta como problema no texto literário, então o escritor não educa, diretamente, o povo: em sua obra a educação do cidadão pode aparecer não como um modelo a ser copiado, mas como um objeto a ser discutido, sobre o qual podemos refletir.

Assim encaro as obras que gostaria de analisar: quero ver nelas o modo como cada autor tratou ou trabalhou o tema da educação do cidadão e, por meio dele, a sua própria relação com o cidadão, a sociedade. Meu tema, portanto, é reflexivo: consiste numa reflexão sobre um objeto que já representa originalmente uma reflexão, ou que pode ser tomado como tal. Trata-se de explorar, digamos, a virtude socrática do texto. Isso pode passar por paradoxo, posto que Sócrates nada deixou escrito e além disso, como vimos, colocou-se

[26] Grifo de Th. Mann.
[27] Cf. Thomas Mann, "Ensaio sobre Tchekhov", in *op.cit.*, p. 51.
[28] Idem, ibidem, p. 51.

coerentemente contra a própria instituição da escrita. O que há, na verdade, é a ironia de Platão, que registrou em sua escrita esse ataque contra a escrita... Com isso aprisionou as palavras de Sócrates, que em seu texto estão fixadas de uma vez por todas.

Entretanto, como o estilo socrático é interrogativo e irônico ele próprio, acontece muitas vezes de nos sentirmos indagados antes mesmo de nos percebermos tentados a interrogá-lo. Desse modo, a Sócrates podemos contrapor Sócrates: o texto escrito que nos interpela e nos faz pensar é, de fato, sempre o mesmo, mas por conta da intersubjetividade, no interior da leitura dialógica, desdobra-se em perspectivas e dimensões múltiplas, manifesta sutilezas cambiantes. Esse diálogo, "construído como um organismo vivo"[29], permite-nos ver que o *mesmo* não tem uma única expressão: suas perguntas não soam sempre da mesma forma; quando elas ecoam em nossas almas - usemos a terminologia socrático-platônica -, o fazem como se fossem já caminho andado para a resposta.

[29] Cf. Platão, *Fedro*, Universidade Federal do Pará, 1975, col. *Diálogos*, vol. V, tradução de Carlos Alberto Nunes, p. 79.

Parte I

Capítulo 1

O educador como escultor

"Moldar" é provavelmente o significado mais radical que o verbo "educar" pode assumir, equiparando o educador a um criador. A expressão "formar o educando" encontra, neste caso, seu sentido mais fundamental, mais forte: o de dar forma, o de criá-la onde ela ainda não existe. Esculpir o caráter do educando, moldá-lo como uma escultura, é o máximo a que pode ambicionar o educador, pois neste grau seu trabalho já é praticamente o de um deus.

A figura do educador como escultor nos remete, num primeiro impulso, a um otimismo pedagógico, como o predicado por J. B. Watson:

"Dai-me uma dúzia de crianças sadias, bem constituídas, e a espécie de mundo que me é necessária para educá-las, e eu me comprometo, tomando-as ao acaso, a formá-las de tal maneira que se tornem um especialista de minha escolha, médico, comerciante, jurista, e mesmo mendigo e ladrão, independentemente de seus talentos, inclinações, tendências, aptidões, assim como da profissão e da raça de seus antepassados"[1].

Descontada - e se trata de um desconto descomunal - a malícia que se refere à "espécie de mundo que me é necessária...", a remissão se justifica, até certo ponto, pelo sentido de poder que emana da metáfora do educador enquanto escultor: a relação que ela pressupõe e implica é a que se estabeleceria, de forma absolutamente assimétrica, entre um sujeito ativo e um objeto passivo. Se, nas considerações do behaviorista entrassem conceitos como o de liberdade, ele diria: ao educador, todo o poder e toda a liberdade de criar, formar, moldar; ao educando, o papel de matéria bruta passível de ser moldada e formada ao talante do primeiro.

Entretanto, para vislumbrarmos os limites dessa imagem basta notarmos que o poder e a liberdade do escultor encontram seu paradeiro, justamente, na matéria com a qual ele

---

[1] John Broadus Watson, *Behaviorism*, citado por Paul Foulquié e Gérard Deledalle in *A Psicologia Contemporânea*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, tradução de Haydée Camargo Campos, p. 113.

trabalha. A máxima de Bacon - "a natureza não se vence se não quando se lhe obedece"[2] - vale plenamente para a arte do escultor: para fazer a matéria cumprir sua vontade, para dar-lhe a forma que sua mente concebeu, o escultor precisa disciplinar-se, adequar seus meios e métodos à natureza da matéria e, sobretudo, conhecê-la em suas especificidades e caprichos.

Ainda que, lembrando Aristóteles, concebamos a matéria como o não-ser em ato[3], não podemos tomá-la como indeterminação pura. Dizer, com o Estagirita, que a matéria é potência, significa percebê-la como um substrato[4] que já contém - potencialmente - em si alguma determinação. Assim como a semente de um castanheiro não se atualiza num pinheiro, uma madeira, uma vez esculpida, pode imitar um metal ou uma pedra, mas permanecerá substancialmente a madeira que é. A matéria do escultor só é amorfa no sentido de não possuir ainda a forma por ele projetada; isso não a impede de, desde o início, determinar ou limitar o modo de trabalho do artista ou artesão.

Analogamente, a matéria do educador-escultor não se compraz em ser *tabula rasa*, universo informe e ilimitado à espera do criador que lhe confira ser e forma. O educando enquanto potência ou, dizendo de outro modo, suas potencialidades são, para o educador, o paraíso e o inferno: se apontam para o mesmo alvo dos desejos e ideais do educador, são um fator estimulante e encorajador; se operam em sentido oposto, constituem antes uma limitação do projeto educativo.

No quadro da ideologia liberal, o educando aparece como matéria tão provida de vontade e liberdade quanto o educador que sobre ele se debruça para moldá-lo: a relação entre um e outro não configura o encontro de um sujeito com seu objeto, mas o confronto entre dois sujeitos. Neste caso, a analogia entre escultor e educador não é invalidada, mas iluminada, se considerarmos que, em última análise, o confronto entre o escultor e sua ma-

---

[2] Cf. Francis Bacon, *Novum Organum*, São Paulo, Abril S.A. Cultural e Industrial, coleção *Os Pensadores*, vol. XIII, 1973, tradução de José Aluysio Reis de Andrade, p. 19.

[3] Cf. Aristóteles, *Metafísica, XII, 2, 1069*: "(...) tudo nasce do ser: bem entendido, do ser em potência, ou seja, do não ser em ação". Citado por Rodolfo Mondolfo, *O Pensamento Antigo*, vol. II, São Paulo, Editora Mestre Jou, 1967, tradução de Lycurgo Gomes da Motta, p. 29.

[4] Cf. Aristóteles, *Metafísica, VIII, 1, 1042*: "É evidente que a matéria também é substância, uma vez que em todas as mudanças entre opostos há um substrato das mesmas mudanças: assim naqueles lugares aquilo que ora está aqui, ora em outro lugar; nos de acréscimo, o que ora tem uma determinada grandeza, e ora maior ou menor; nos de alteração, o que ora é são, ora enfermo, e igualmente nos de substância, o que ora nasce ora morre." Ibidem, p. 28.

téria é, do mesmo modo, um diálogo entre dois sujeitos, no sentido de que o artista só conseguirá dar a forma pretendida à matéria se a respeitar em suas determinações e limites.

Esse diálogo não exclui o exercício da força. A resistência que a matéria opõe à vontade do escultor exige deste o dispêndio de energia física. Para dar-lhe a forma desejada, o artista precisa cortar, desbastar, talhar ou fundir a matéria, modelá-la ou amoldá-la a fôrmas e moldes, submetê-la a tratamentos abrasivos, a golpes de cinzel, formão, talhadeira etc. No processo de educação, a ação de esculpir o caráter do educando exige o mesmo tanto do educador em investimento de força e energia. Se admitirmos que esse processo não ocorre sem o conflito de vontades e se definirmos violência como a imposição de um poder que promove a sujeição da vontade do outro, ou - o que é provavelmente dizer o mesmo - que obriga um sujeito a agir contra sua vontade, então devemos indagar se disso podemos deduzir que é violenta a relação entre o educando e todo educador que se arvore em escultor de seu caráter.

Costuma-se, no interior do que hoje se concebe como cidadania - o que inclui a difusa ideologia dos direitos e da autonomia de crianças e adolescentes -, responder afirmativamente. Costuma-se igualmente, em nome da mesma ideologia, deixar de lado a dimensão da reciprocidade e da interatividade inerente ao processo para fixar a fonte da violência, unilateralmente, na figura do educador-escultor, projetando-se da relação entre este e o educando a imagem de uma vitimização: toma-se o primeiro na acepção primária de um criador todo-poderoso e a ele se atribui o papel pleno de sujeito ativo, conferindo-se ao segundo a condição de objeto passivo, numa palavra, de vítima.

Com efeito, nesse tipo de relação é possível que, num extremo, quando a vontade do educador consegue se sobrepor e se impor soberanamente - ou tiranicamente - sobre a do educando, o produto da modelagem saia deformado. Em outro extremo, porém, quando o educando opõe uma resistência eficaz e pertinaz ao projeto do educador, pode ocorrer de este sair violentado do processo, ou seja, frustrado e desmoralizado pelo inacabamento da obra, da qual não restará mais que um esboço, um rascunho ou, no máximo, um embrião mal formado.

***

Peça em que a metáfora do educador como escultor é sugerida desde o título, o *Pigmalião* de George Bernard Shaw parece ter sido escrito sob medida para a discussão e a

reflexão sobre o tema aqui proposto. Contudo, a resposta que dele podemos obter para a questão formulada linhas atrás está longe de ser unívoca e só pode ser compreendida num contexto de ironia.

Na paródia do mito de Pigmalião escrita por Shaw, o educador-escultor depara com uma matéria em parte já formada, mais dura e inflexível, em certos pontos, que aquela que se dispõe para os educadores de crianças de tenra idade. De qualquer modo, em ambos os casos não se trata de uma matéria ilimitadamente maleável e indeterminada, principalmente se lembrarmos que, mesmo no caso de criancinhas, não podem ser ignoradas as determinações genéticas e congênitas e aquelas produzidas pela experiência - fundamental, segundo os cânones da Psicologia - dos primeiros anos de vida. O fato de Shaw dar ao seu Pigmalião, o professor Henry Higgins, uma matéria aparentemente já endurecida por quase vinte anos de existência nas piores condições sócio-econômicas, pode ser encarado talvez como demonstração do seu conhecimento de causa, ou melhor, da matéria em questão, quando se trata de transpor a problemática do escultor para a circunstância do educador.

Esculpir um educando, à diferença do que cabe ao escultor em sua acepção literal, não é exatamente formá-lo, mas transformá-lo: passar de uma forma a outra, não propriamente da matéria à forma. Esse trabalho de transformação não exime esse tipo de educador, entretanto, das tarefas do escultor: assim como este, para começar a moldar sua matéria, precisa desbastá-la, aquele, para dar nova forma à matéria a partir da forma preexistente, tem de prepará-la, desvencilhá-la no mínimo de sua velha roupagem, traçar um limite de separação entre a antiga existência e a que está por vir.

Esta situação é como que literalmente vivida - pois experimentada fisicamente, na própria pele - por Eliza Doolittle, a discípula de Higgins: sua iniciação, no processo de transfiguração de florista em dama educada, "cultivada", inclui seu desnudamento, um completo banho de imersão, a queima de suas vestes, o uso de roupas novas[5].

A ideologia liberal que se define pela preocupação com a integridade do educando enquanto ser dotado de vontade e liberdade pode identificar nisso uma primeira violência - maior, talvez, que aquela que se verifica em ritos de iniciação de povos e tribos indígenas, posto que no meio cultural destes últimos as provas às quais se submetem os iniciantes, embora freqüentemente resultando e manifestando-se em mutilações ou marcas espalhadas

[5] Cf. George Bernard Shaw, *Pygmalion*, Ato Dois. Great Britain, Penguin Books, 1983, pp. 46-60.

pelo corpo, são experimentadas com o seu consentimento e aceitas com a naturalidade pactuada pela tradição. Além do que, sendo outra a cultura, com valores estranhos à ideologia liberal (e vice-versa), esta não seria, logicamente (nem moralmente), o parâmetro adequado para avaliar as práticas adotadas, sancionadas e reproduzidas por séculos de tradição cultural.

No caso de Eliza Doolittle, o parâmetro liberal se aplica, pois é precisamente num contexto liberal que a situação é vivida. Não há dúvida também de que nesse contexto cabe a palavra "violência", ao menos do ponto de vista do educando: ser desnudada, destituída de suas vestes e obrigada a tomar banho e vestir outras roupas é, para Eliza, um sofrimento físico e moral - coações que ferem o seu modo de vida normal até então, a sensibilidade de seu corpo e a de seus princípios morais, atingindo-a no seu pudor. Tomar um banho por inteiro, como nunca o fizera na vida, "não é natural", diz ela: "isso me mataria"[6]. Despir-se por completo, como também nunca lhe aconteceu antes, "não é correto: não é decente"[7]. O próprio narrador parece sublinhar esse sentido (sem prejuízo da ironia) ao pontuar a cena do banho com a rubrica compassiva: "Os gritos de Eliza são de partir o coração"[8]. Fisicamente vencida, graças à energia que a Sra. Pearce aplica ao esfregão, ela continua resistindo, porém, na sua moral: cobre com uma toalha o espelho que refletia sua nudez, como sucedâneo para o seu desejo de estilhaçá-lo[9].

Este parecer de violência, como notamos, só faz sentido no quadro dos valores liberais. No caso da relação entre Henry Higgins e Eliza Doolittle, entretanto, "fazer sentido" significa igualmente "justificar". No mais verdadeiro molde liberal, a educação a que se submete Eliza não é fruto de uma imposição exterior, arbitrária e despótica, mas de uma escolha pessoal e, sobretudo, de um contrato, tão legítimo quanto pode ser um acordo negociado entre partes desiguais na condição social e econômica, no nível de instrução, na moral e nos valores culturais quanto o são o mestre e a discípula em *Pigmalião*. É por vontade e interesse próprios de ascensão social que Eliza procura Higgins, cobrando-lhe a promessa (ou o aceno) de torná-la uma dama da sociedade por meio da educação de seu linguajar. A negociação contratual que daí resulta, entre esse interesse e o do professor (o de

---

[6] Idem, ibidem, p. 47: "Its not natural: it would kill me."
[7] Idem, ibidem, p. 47: "It's not right: it's not decent."
[8] Idem, ibidem, p. 49: "Eliza's screams are heartrending."
[9] Idem, ibidem, p. 61: "I had a good mind to break it. I didn't know wich way to look. But I hang a towel over it, I did."

viver o auto-desafio intelectual e profissional de transformar em *lady* uma jovem vinda da sarjeta [gutter]), segue os trâmites que a realidade comezinha de uma sociedade liberal-capitalista impõe a um contrato do tipo; Eliza, cheia de suscetibilidades e estultícia, revoltada com os modos rudes do professor, chega a ensaiar a desistência de seu projeto, do que é dissuadida sofisticamente por Higgins, que, mudando interesseiramente a maneira de agir, a chantageia (ou, se se preferir dizer de outro modo, a seduz) com bombons e a promessa de vida boa.

Reforçando e ao mesmo tempo ironizando os termos desse contrato, Shaw nos dá a cena em que o pai de Eliza transaciona com Higgins e o Coronel Pickering a venda da filha, para cujo sustento e criação, aliás, não contribuíra senão dando-lhe "uma lambada de correia vez por outra"[10]. O pagamento dessa chantagem[11] funciona como uma espécie de adendo ao contrato, fornecendo a Higgins o aval (quase a bênção[12]) do "pátrio poder" para a realização de sua experiência educacional. Como esse pátrio poder é praticamente inexistente e inócuo, já que Eliza ganha a vida por conta própria, vive sozinha e não depende do pai, o que a cena termina por operar é a sátira do formato burguês do contrato. As formalidades são todas cumpridas - a aluna contrata o professor, o pai da aluna concede e autoriza que ela more na casa do mestre e aí receba suas lições - mas de um modo absolutamente informal e em meio à confusão de pontos de vista e mal-entendidos.

Mais que a representação da pantomima das exigências liberais do contrato, tais cenas expõem as posições relativas dos indivíduos no que concerne à moral e à classe social. A visão da moral de classe baixa está longe de ser unilateral e maniqueísta: o pudor de Eliza é a expressão da preocupação com sua honra, a qual não exclui sua outra grande preocupação - a que dedica ao dinheiro e ao projeto de ascensão social; menos pundonoroso, embrulhão acabado, o pai entretanto não compartilha da moral de acumulação - se escorcha, é segundo um código moral de estilo hedonista, para gastar o dinheiro no prazer de beber e se divertir (não quer que lhe dêem dez libras, no lugar das cinco que pede, para não

---

[10] Idem, ibidem, p. 61: "I never brought her up at all, except to give her a lick of strap now and again."

[11] Doolittle, como adverte a própria filha, só se preocupa em "Talking money out of other people's pockets into his own" (idem, ibidem, p. 62. O uso do *talking* no lugar do *taking* não só traduz a fala peculiar e equívoca de Eliza, mas também compõe o jogo de palavras que revela o modo como Doolittle tira dinheiro dos outros: pela lábia - que, em seu caso, não se exerceria aos sussurros, mas com grandiloqüência, uma vez que *talk out* é "falar alto").

[12] Idem, ibidem, p. 62. Higgins pergunta ironicamente a Doolittle se ele gostaria, por acaso, de deixar sua bênção [*your blessing*] para Eliza. Doolittle responde que não.

sofrer da preocupação de poupar dinheiro[13]). Sofista a seu modo, dotado de um talento retórico natural, como observa Higgins[14], Doolittle é também o meio pelo qual vemos a moral burguesa (ou seja, a *middle class morality*[15]) ironizada do ponto de vista singular de um lixeiro:

"O que é a moral de classe média? Uma desculpa para nunca me darem nada. Daí então lhes peço, aos senhores que são cavalheiros, que não tentem se aproveitar de mim. Estou sendo honesto com os senhores. Não estou pretendendo merecer alguma coisa. Sou um desmerecedor; e quero dizer que continuo não merecendo. Eu gosto disso; e essa é a verdade. Vão tirar vantagem da natureza de um homem recusando-lhe o preço de sua própria filha, a qual ele pôs no mundo e alimentou e vestiu com o suor de seu rosto até ela crescer o suficiente para lhes interessar, senhores cavalheiros? Cinco libras não é uma quantia razoável? Proponho isso aos senhores; deixo isso com os senhores."[16]

A malandragem de Doolittle não é só o avesso da honestidade; é também ela própria honesta, na medida em que não dissimula nem mente sobre si mesma, isto é, apresenta-se de cara limpa. A exemplo da Jenny d'*A ópera de três vinténs*[17], para Doolittle as considerações morais (ou seja, a adequação à ordem moral dominante) são secundárias: em primeiro lugar vem a sobrevivência.

"Pickering - Você não tem princípios, homem?

"Doolittle (sem se abalar) - Não posso me permitir tê-los, chefe. Nem você poderia se fosse tão pobre quanto eu. Não tenho más intenções, você sabe. Mas se a Liza vai obter disso o seu pedaço, por que não posso tirar o meu também?"[18]

---

[13] Idem, ibidem, p. 59: "Ten pounds is a lot of money: it makes a man feel prudent like; and then good-bye to happiness."
[14] Idem, ibidem, p. 55: "this chap has a certain natural gift of rhetoric."
[15] Idem, ibidem, p. 58.
[16] Idem, ibidem, p. 58: "What is middle class morality? Just an excuse for never giving me anything. Therefore, I ask you, as two gentlemen, not to play that game on me. I'm playing straight with you. I aint pretending to be deserving. I'm undeserving; and I mean to go on being undeserving. I like it; and thats the truth. Will you take advantage of a man's nature to do him out of the price of his own daughter what he's brought up and fed and clothed by the sweat of his brow until she's growed big enough to be interesting to you two gentlemen? Is five pounds unreasonable? I put it to you; and I leave it to you."
[17] Cf. Bertolt Brecht, *A ópera de três vinténs*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988, *Teatro Completo*, vol. 3, tradução de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa, p. 77: "Primeiro o pão, mais tarde, a moral".
[18] Cf. G. B. Shaw, *Pygmalion*, op. cit., p. 58: "Pickering - Have you no morals, man?/ Doolittle (*unabashed*) - Cant afford them, Governor. Neither could you if you was as poor as me. Not that I mean any harm, you know. But if Liza is going to have a bit out of this, why not me to?"

Por sua vez, Higgins e Pickering têm a tolerância e a complacência de ceder aos desejos do malandro, certamente menos por aderência à moral de classe média que pela admiração intelectual que votam aos dotes oratórios do lixeiro-sofista. As observações de Higgins a respeito do talento oratório de Doolittle ("Pickering, se tomássemos nas mãos esse homem por três meses, ele poderia escolher entre uma cadeira no Ministério e uma tribuna popular no País de Gales"[19]) e da soma que Eliza oferece para pagar pelas aulas, avaliando-a proporcionalmente à sua renda e comparando-a com a de um milionário (cálculo de que resulta a evidência de que, proporcionalmente, Eliza lhe apresenta "a maior oferta que já tive"[20]), colocam-no numa posição ambivalente, dentro e fora dos limites da moral de sua classe. Fiel ao modelo mitológico de que é a paródia, Higgins é um celibatário, com alguns traços de misoginia[21], um tanto por seu temperamento intratável e insociável e outro tanto por seu idealismo, no sentido poético do indivíduo que acredita no valor da Ciência, da Filosofia e da Arte[22] e de sua própria alma enquanto "centelha do fogo divino"[23] - característica que Shaw extraiu de outros modelos do personagem, o professor de Fonética de Oxford, Henry Sweet, e Robert Bridges[24].

O discurso de Doolittle, embaçando a perspectiva dos padrões morais, retira às idéias de vontade e liberdade boa parte do caráter absoluto que, na ideologia liberal, se procura atribuir-lhes, do que resulta como conseqüência que é com dificuldade que elas exercem sua função de parâmetro de conduta e valoração moral. Com o pai de Eliza entra em cena, de forma ao mesmo tempo explícita e confusa - verbalizada com a sofística a que já aludimos -, a Necessidade, realidade que costuma se apresentar mais palpável que a Vontade e a Liberdade e diante da qual estas últimas tendem a empalidecer. Por reflexo ou refração, os raios despedidos pelo discurso de Doolittle acabam incidindo também sobre a realidade de Eliza. Retrospectivamente, nos lembramos do quadro anterior, em que a florista nos é descrita em seu quartinho miserável, num dia excepcional em que a féria excedeu o normal, o

---

[19] Idem, ibidem, p. 59: "Pickering: if we were to take this man in hand for three months, he could choose between e seat in the Cabinet and a popular pulpit in Wales."
[20] Idem, ibidem, p. 40: "it's the biggest offer I ever had."
[21] Idem, ibidem, p. 50: Dialogando com Pickering, Higgins comenta que "as mulheres estragam tudo" ["Women upset everything"]; quando uma mulher e um homem se unem, "um quer ir para o Norte e o outro para o Sul; e o resultado é que ambos acabam indo para o Leste, embora odeiem o vento leste." ["One wants to go north and the other south; and the result is that both have to go east, though they both hate the east wind"].
[22] Idem, ibidem, p. 130.
[23] Idem, ibidem, p. 127: "I have may own soul: my own spark of divine fire."
[24] Cf. o prefácio a *Pygmalion*, op. cit., pp. 8-9.

que desperta sua prodigalidade, não o suficiente entretanto para eliminar sua preocupação de economizar - preocupação que a consome e não lhe dá trégua[25]. Essa Necessidade nos permite (se não nos induz a) indagar o que é a violência do banho em Wimpole Street comparada à violência da miséria em Angel Court.

Mas se a peça de Shaw ironiza o liberalismo, não vai ao ponto de advogar sua substituição pela ideologia da Internacional Socialista. O tom é sério-cômico, não panfletário. E, afinal, é com risos (ou, pelo menos, um sorriso compadecido) que recebemos a rubrica do narrador sobre os lamentos de Eliza ao sofrer a "tortura" do primeiro banho completo de sua existência. A relatividade dos pontos de vista morais, o contexto humorístico em que é "celebrado" o contrato entre o professor e sua nova aluna, o tom irônico que recobre as falas e atitudes dos personagens, tudo induz a se tomar com reserva a ideologia liberal, com seus protestos contra a violência e a favor da integridade, da vontade e da liberdade do educando. Na realidade, confrontada com as contradições da vida moral e das classes sociais, com as práticas cotidianas de sobrevivência, a teoria dos valores liberais é outra, parece dizer a peça de Shaw; ao menos, para ver-se minimamente realizada, ela se obriga a despir-se de suas idealizações.

A questão que a situação propõe para a reflexão pedagógica é: pode-se educar uma jovem originária da vida das ruas e transformá-la em dama da *middle class* sem lhe impor ou dela exigir alguma disciplina de corpo e mente? A lógica do escultor e de sua arte responde negativamente, do mesmo modo como o senso comum diria e repetiria que não é possível fazer uma omelete sem antes quebrar os ovos. Num caso como noutro, trata-se de uma lógica derivada diretamente da prática, da relação entre o homem e a matéria de seu trabalho.

Para o "Pigmalião Higgins", como o denomina Shaw[26], essa lógica é ponto pacífico e não precisa ser demonstrada nem explicitada. Entranhada em sua mente, incorporada insensivelmente à sua prática, ela como que opera sozinha, à maneira de um automatismo inconsciente, como se o professor fosse apenas seu motor e seu meio de funcionamento. Do ponto de vista dessa lógica, não há porque nem como questionar a validade ou a legitimidade do processo e do modo como uma florista que fala mal o idioma pátrio será transforma-

[25] Idem, ibidem, p. 31: "This prodigal mood does not extinguish her gnawing sense of the need for economy (...)."
[26] Idem, ibidem, p. 8 (prefácio).

da numa *lady* capaz de pronunciar os fonemas da língua como eles devem ser pronunciados. Para que a matéria possa ser moldada nesta nova forma, é preciso - Higgins jamais duvida disso - desvencilhá-la de sua forma primitiva, anulando-a, depreciando-a, desprezando-a mesmo.

Não passa pela cabeça de Higgins reconhecer ou conceder foros de cidadania a dialetos, idioletos, sotaques ou falas que não aquela que ele considera mais adequada à "língua de Shakespeare e de Milton e da Bíblia"[27]. Este professor de Fonética estaria longe de formar no bloco de lingüistas hodiernos que, postulando um certo relativismo lingüístico, consideram válidas e legítimas todas as formas de construção, reprodução ou recriação da língua. Mas também não é, exatamente, o gramático cuja função tradicional consiste em policiar o uso do vernáculo, embora possa ser inicialmente confundido com um deles[28]. Embora castigue e menospreze os falares do povo, Higgins os estuda com a necessária isenção antropológica, dedicando-lhes um concentrado e desprendido interesse científico, suficiente para torná-lo conhecedor de todas as variantes do *cockney*, o Inglês londrino.

Eqüidistante tanto do gramático quanto do lingüista, para Higgins não se trata nem de estabelecer (ou restabelecer) o padrão correto do idioma (que poderia ser eventualmente resgatado da tradição) nem de registrar as variantes lingüísticas para enfileirá-las e catalogá-las em pé de igualdade. O critério básico que fundamenta e orienta suas pesquisas e sua ação professoral não é o normativo, isto é, o que opera pela distinção e separação entre o certo e o errado - embora não seja, de forma alguma, desconsiderado -, mas o estético. Sobre serem científicos, os valores e preocupações de Higgins são de ordem artística: o Inglês que ensina a Eliza - ou melhor, consegue fazer com que ela fale - não é aquele que seria o mais correto, a melhor forma de falá-lo entre as existentes; trata-se de um Inglês ideal, estranho à prática dos falantes concretos[29] e que, enfim, não existe na realidade da língua. Higgins é essencialmente um artista, um escultor: os conhecimentos científicos e a prática professoral são meios para alcançar um fim que é, por excelência, estético - moldar em Eliza a fala mais bela, a mais apropriada e a mais digna da língua de Shakespeare e de Milton.

---

[27] Idem, ibidem, p. 27.

[28] Hiperbolicamente, no início da peça (às pp. 21-22), Shaw faz com que os circunstantes atribuam a Higgins o papel policialesco de um informante ou mesmo de um policial à paisana.

[29] "The English have not respect for their language, and will not teach their children to speak it", escreve Shaw no prefácio de *Pygmalion*, acrescentando: "it is impossible for an Englishman to open his mouth without making some other Englishman despise him" (p. 5).

A esse espírito artístico acrescenta-se certa mística de que Higgins se reveste por empréstimo - mediante a paródia - da figura de Pigmalião (que, segundo o mito, foi agraciado por Afrodite com a realização de seu desejo de que sua escultura adquirisse vida) e da referência à Bíblia (neste caso indireta, uma vez que o modelo a que o professor remete não é o texto bíblico original, mas o da sua tradução, encomendada pelo rei Jaime I) e a Milton, poeta místico.

Nas duas ocasiões públicas em que Eliza se apresenta praticando a língua ideal que seu educador-escultor lhe ensina, sua *performance* causa estranheza. No ensaio que se realiza na casa da mãe de Higgins, são os risos de Freddy, que imagina tratar-se de uma nova forma de fofocar (*small talk*)[30]. Na prova decisiva, numa embaixada em Londres, são os nossos próprios risos: divertimo-nos vendo como Eliza engambela o "perito" Nepommuck, a quem ela parece uma princesa húngara[31]. Neste caso, a ilusão tem a função da verdade: Eliza fala, de fato, com "demasiada perfeição"; seu Inglês não existe em parte alguma, nenhuma inglesa o fala realmente, do que se deduz que só poderia ser o Inglês falado por uma estrangeira ensinada a praticá-lo "como deve ser"[32]. A impressão de Nepommuck apresenta-nos a máscara como a aparência que mais revela que esconde a essência do processo: Eliza não é o resultado de um projeto científico bem sucedido, mas a imagem de um ideal de beleza "lingüístico", esculpida por um educador-escultor competente; uma falsa princesa, no duplo sentido de não ser encontrável na realidade (sua língua, concretização de abstrações, é a irreal projeção do ideal) e de encarnar uma princesa de fantasia, figura exótica extraída de um imaginário próximo ao dos contos de fada ou, melhor, da mitologia greco-latina - como a mulher esculpida pelo Pigmalião mitológico, ela deve ter esse ar ao mesmo tempo artificial e divino que impõe presença, intimida e amedronta. Não por acaso, significativamente, a Anfitriã da recepção na embaixada a compara a "uma professora que falava assim", o que a fazia "morrer de medo dela"[33].

Na hierarquia dos fins do Pigmalião Higgins, o critério estético goza de precedência sobre o social. Seu auto-desafio não consiste em subordinar o ensino da língua ao movi-

---

[30] Cf. idem, ibidem, p. 77.
[31] Cf. idem, ibidem, p. 94.
[32] Idem, ibidem, p. 94: "Too perfectly", diz Nepommuck, conversando com a Anfitriã. "Can you shew any English woman who speaks English as it should be spoken? Only foreigners who have been taught to speak it speak it well".

mento de ascensão social da discípula, empregando aquele como simples meio para o segundo. Trata-se do inverso: a subida de Eliza para a *middle class*, sua transformação em "duquesa" (ou "princesa") são a prova ou o complemento que confirma o valor da língua ensinada e a eficácia do ensino ministrado. Essencialmente, não há qualquer identificação entre língua ideal e alta posição social. O Inglês que Higgins ensina não vem da burguesia ou da aristocracia inglesa: o critério estético e o social podem andar paralelos, mas evoluem, de toda forma, separadamente. A educação de Eliza é antes de tudo, para Higgins, a realização de uma poética, a execução de procedimentos artísticos: o investimento educativo dos "tesouros" de seu "espírito miltoniano"[34]. Avesso à mundanidade e às convenções sociais, o professor celibatário, como observa Pickering, "nunca foi apropriadamente adestrado para a rotina social"[35]. Sem ser, de forma alguma, um contestador da ordem social, reconhecendo-a mesmo, é entretanto equânime em abominar, intolerantemente, a ignorância tanto da ralé quanto das camadas sociais mais altas: impreca igualmente contra o "Inglês de sarjeta" [*kerbstone English*] da florista[36] como contra a conversa da "maldita tola de uma mulher da moda" que teve de engolir durante o jantar na embaixada[37]. Como ele próprio sugere no final, justificando seu comportamento, é daqueles que tratam "da mesma maneira todas as almas humanas"[38]: apenas, se Pickering - como Eliza pretende - "trata uma florista como se ela fosse uma duquesa", ele, Higgins, trata "uma duquesa como se ela fosse uma florista"[39].

Em última análise, o desafio que Higgins se propõe é o de promover Eliza humanamente: é sua condição humana, mais que a social, que está em questão[40], posto que alguém que "emite sons tão deprimentes e repulsivos não tem direito de estar em lugar nenhum -

---

[33] Idem, ibidem, p. 94: "Certainly she terrified me by the way she said How d'ye do. I had a schoolmistress who talked like that; and I was mortally afraid of her".
[34] Idem, ibidem, p. 128. No final da peça, queixando-se da ingratidão de Eliza, Higgins lamenta ter desperdiçado com ela "the treasures of my Miltonic mind".
[35] Idem, ibidem, p. 99: Youve never been broken in properly to the social routine".
[36] Idem, ibidem, p. 27.
[37] Idem, ibidem, pp. 98-99: "The dinner was worse: sitting gorging there for over an hour, with nobody but a damned fool of a fashionable woman to talk to!".
[38] Idem, ibidem, p. 126.
[39] Idem, ibidem, p. 126.
[40] Cf. idem, ibidem, pp. 81-82: Higgins comenta com sua mãe que ela não pode imaginar o quão "espantosamente interessante é tomar um ser humano e transformá-lo num ser humano completamente diferente criando-lhe uma nova língua. É preencher o abismo mais profundo, aquele que separa uma classe de outra e uma alma de outra" ["But you have no idea how frightfully interesting it is to take a human being and change her into a

nem mesmo o direito de viver". Aprender a língua de Shakespeare e Milton é recuperar a memória da dignidade humana, recordar-se de que se é "um ser humano dotado de alma e do dom divino da fala articulada"[41]. A poética de Higgins, que toma distância da sociedade para melhor poder gostar "da vida, da humanidade"[42], é justamente, no final das contas, a poética do escultor: transformar a matéria bruta, ou melhor, embrutecida, reduzida a balbucios animalescos, numa obra de arte digna dos homens e dos deuses. Nessa ordem de valores, em que a primazia cabe a um espírito universalista de dignificação da criatura humana pela arte, a consideração do desejo de ascensão social é decididamente secundária: para Higgins, a encenação da farsa que culmina com a admissão de Eliza à sua nova classe não passa de uma chateação [*bore*], um "purgatório" que ele evitaria, desistindo do projeto, se não houvesse "apostado comigo mesmo que poderia realizá-lo"[43].

No caso de Eliza, aparentemente, essa ordem de prioridades se inverte: para ela em primeiro lugar vem o interesse de ascender social e economicamente e só a perspectiva de realizá-lo parece ser capaz de convencê-la a submeter-se ao duro aprendizado imposto por seu educador-escultor. Em nome dessa ambição, de uma visão quase que puramente instrumental e funcional da língua ("Eu não quero falar gramática. Eu quero falar como uma dama numa casa de flores"[44]), e por sua própria posição subalterna, aceita tacitamente a desqualificação de seu dialeto por parte de Higgins, reconhecendo a superioridade intelectual do professor e do conhecimento lingüístico de que ele é detentor. Acaba se sujeitando também aos métodos pedagógicos do mestre, os quais incluem exercícios repetidos à exaustão, admoestações, reprimendas, elogios, mecanismos adestradores do tipo estímulo-e-resposta ("Pickering, dê-lhe um chocolate"[45]).

Da parte de Eliza, não há portanto desacordo grave ou insanável quanto aos fundamentos e ao *modus operandi* de sua aprendizagem. Do que discorda - e muito -, desde o início, é do modo como Higgins a trata. Gostaria que este lhe falasse da forma como o Co-

---

quite different human being by creating a new speech for her. It's filling up the deepest gulf that separates class from class and soul from soul"].

[41] Idem, ibidem, p. 27: "A woman who utters such depressing and disgusting sounds has no right to be anywhere - no right to live. Remember that you are a human being with a soul and the divine gift of articulate speech: that your native language is the language of Shakespeare and Milton and The Bible".

[42] Cf. idem, ibidem, p. 127.

[43] Idem, ibidem, p. 98: "If I hadnt backed myself to do it I should have chucked the whole thing up two months ago."

[44] Idem, ibidem, p. 44: "I dont want to talk grammar. I want to talk like a lady in a flower-shop."

[45] Idem, ibidem, p. 65: "Pickering, give her a chocolate."

ronel Pickering o faz - no mínimo, apondo a palavra *miss* ao seu nome a todo momento em que fosse interpelada. Quando Pickering, inadvertidamente, esquece tal tratamento, ela se ressente e chama sua atenção ("Liza - (...) Não vai continuar me chamando de Miss Doolittle?/ Pickering - Desculpe-me, Miss Doolittle. Foi um lapso./ Liza - Oh, eu não me importo; só que soava tão gentil."[46]). Ao final, sua consciência desse requisito renderá uma das máximas da peça: "a diferença entre uma dama e uma florista não está em como ela se comporta, mas em como é tratada"[47].

Em resumo, Eliza lamenta e protesta pelo fato de Higgins não respeitar seus sentimentos e tratá-la como se fosse uma coisa: ao recebê-la em Wimpole Street, o professor manda a Sra. Pearce lavá-la, queimar suas roupas e embrulhá-la em papel pardo até as novas roupas chegarem; ante os protestos de Eliza, autoriza a Sra. Pearce a dar-lhe umas palmadas, e quando Eliza ameaça chamar a polícia, sugere que a governanta meta-a na lata de lixo[48]. Contradição grave, dirá algum leitor pedagogicamente correto, num educador que se afirma amante da vida e da humanidade, admirador de Shakespeare e Milton e se acredita possuidor de uma alma imortal. A isso, porém, para tornar compreensível o comportamento de Higgins, podemos contrapor não só o seu temperamento como, sobretudo - voltemos a ela - a lógica da poética do escultor: ao agir assim, Higgins não é o educador paciente e tolerante, mas o artista irascível para quem o mundo se reduz a ele próprio e à sua arte - mundo no qual Eliza só merece ser considerada como a matéria bruta que demanda suas forças e energia, isto é, que produz no artista a preocupação do trabalho duro, áspero e exaustivo, animado entretanto pela expectativa ansiosa de produzir beleza.

A contradição básica, diríamos então, não está entre os ideais de Higgins e os meios e métodos que emprega para alcançá-los, mas entre seu trabalho artístico, que ele assume como missão, e seu papel de educador, sobre o qual aliás sustenta sua profissão. Ocorre, como lembraria com razão o imaginário leitor aludido no parágrafo anterior, que Eliza não é um bloco de mármore ou uma tora de madeira, mas um ser que, na melhor tradição liberal, reivindica direitos de existência como pessoa humana e indivíduo de personalidade própria. E se se fizer uma leitura de *Pigmalião* contra o pano de fundo dos preceitos peda-

[46] Idem, ibidem, p. 62: "Liza - (...) Aint you going to call me Miss Doolittel any more?/ Pickering - I beg your pardon, Miss Doolittle. It was a slip of the tongue./ Liza - Oh, I dont mind; only it sounded so genteel."
[47] Idem, ibidem, p. 122: "the difference between a lady and a flower girl is not how she behaves, but how she's treated".
[48] Cf., idem, ibidem, p. 41.

gógicos dominantes na atualidade, em que avultam preocupações com a auto-estima dos educandos e com o respeito aos direitos de crianças e adolescentes, Higgins figuraria, muito certamente, como exemplo de como *não* deve proceder um professor.

Mas na medida mesma em que se presta a esse tipo de enquadramento, a peça de Shaw o problematiza. Com efeito, justificando a procedência da leitura acima, há na obra um relacionamento pedagógico até mesmo no sentido mais estrito da palavra, posto que, quando examinamos o comportamento de Eliza, pensamos logo numa criança. Todavia, se aprofundamos o exame, notamos que Eliza não volta a ser criança por efeito da ação de Higgins: a infantilidade, ela a traz consigo; já é - ainda é - uma criança, o que fica patente em sua fala (mal consegue, por exemplo, fazer-se compreender pelo motorista de táxi[49]), comparável aos balbucios de um bebê, da mesma forma como o seu constante choramingar, expresso por *ãããs* enjoativos. Essa infantilidade tem caráter ambivalente: é um empecilho à educação, pelo que encerra de caprichoso, de estultícia, de equívoco, levando o processo a sofrer idas-e-vindas e o educador a recorrer a expedientes similares aos behavioristas, mas é ao mesmo tempo um fator que, neste caso, facilita a aprendizagem; uma criança tem, comparativamente a um adulto já feito, mais facilidade de aprender uma segunda língua - é o que acontece a Eliza, criança crescida, como ela própria admite, conversando com Higgins ("Você me disse, sabe, que quando uma criança é trazida para um país estrangeiro, ela aprende a língua numas poucas semanas e esquece a sua própria. Bem, eu sou uma criança em seu país. Esqueci minha própria língua e só posso falar a sua"[50]). Por conta dessa maleabilidade, Higgins encontra em Eliza o material mais adequado ao seu trabalho escultório, no sentido de que o caráter infantil o dispensa de maiores esforços para desvencilhá-lo da linguagem original e despertar e atualizar suas potencialidades - embora sempre possa haver recaídas[51]. Higgins e Pickering tomam-se de verdadeiro entusiasmo (conforme o significado etimológico de tal palavra) quando louvam juntos, à Sra. Higgins, as qualidades de

[49] Cf. idem, ibidem, p. 29.
[50] Idem, ibidem, pp. 122-123: "You told me, you know, that when a child is brought to a foreign country, it picks up the language in a few weeks, and forgets its own. Well, I am a child in your country. A have forgotten my own language, and can speak nothing but yours."
[51] Eliza reincide na fala antiga ao ter a surpresa de rever o pai; volta a emitir o seu "a-a-a-a-a-ah-ow-ooh!" (cf. idem, ibidem, p. 123).

Eliza, entre as quais avulta seu ouvido apurado, sua capacidade de captar e reproduzir sons que entre si se distinguem apenas por sutis variações[52].

Na verdade, quando chega a hora de se analisar e avaliar os resultados do relacionamento pedagógico entre Higgins e sua discípula, verificamos que todo o processo é ambivalente. Com seu temperamento disciplinador e exigente, seus métodos rudes e tirânicos, o educador-escultor consegue contudo fazer da matéria bruta de uma rapariga de mentalidade infantil uma criatura de vida própria, independente, uma pessoa madura, autônoma, capaz de pensar por si mesma e exercer sua liberdade e sua vontade - tudo isso sem a intervenção de um deus ou deusa como a Afrodite que, atendendo ao pedido de seu devoto Pigmalião, concede vida à sua Galatéia, a estátua que ele esculpe.

Não se trata, é certo, de uma ação unilateral, mas de uma relação que envolve uma dialética entre educador e educando - dialética que não contém apenas a aparência do paradoxo mas também o *pólemos* socrático-platônico do debate de opiniões e do conflito de atitudes. Espectadores dessa dialética, podemos ler nas posições respectivas dos contendores duas tendências pedagógicas, duas conclusões possíveis acerca do processo de ensino-aprendizagem vivido pelos personagens: a de que - assim se lamenta Eliza - só pode ser castradora uma educação como a ministrada por Higgins, o que pressupõe o raciocínio linear segundo o qual só com liberdade se educaria para a liberdade (isto é, cidadãos livres somente se produziriam a partir de crianças e jovens tratados desde o início como seres autônomos, dotados das faculdades da vontade e da liberdade), e aquela que sustenta a necessidade de disciplinar o educando, traçando limites e exigências claras para sua conduta e a aplicação de suas potencialidades, a fim de criar cidadãos maduros, autoconscientes, responsáveis e, por isso mesmo, livres.

No caso específico da dialética Higgins-Eliza, a balança pende para a segunda posição: no próprio embate de personalidades, na medida mesma em que medem suas forças, Eliza se transforma, segundo Higgins, numa "torre de força", num "navio-de-guerra"[53]. Troca desse modo a independência das ruas, feita de necessidade, penúria e animalidade[54],

---

[52] Cf. idem, ibidem, pp. 82-83.

[53] Cf. idem, ibidem, p. 132: "Now youre a tower of strength: a consort battleship".

[54] É o ponto de vista de Higgins, do qual Eliza, entretanto, não discorda substancialmente: "Oh, é uma vida fina, a vida da sarjeta. É real: é quente: é violenta: você pode senti-la através da mais grossa pele: você pode sentir seu gosto e cheirá-la sem qualquer treino ou trabalho. Nada que se pareça com Ciência e Literatura e Música Clássica e Filosofia e Arte." ["Oh, it's a fine life, the life of the gutter. It's real: it's warm: it's violent:

pela independência possível no seio da classe média, caracterizada pelas convenções e pelo comércio social, independência não muito mais segura que a primeira, mas reveladora de um grau mais elevado de evolução[55].

Entretanto, a rigor, o debate não é conclusivo, no sentido inclusive de que os argumentos a favor de uma ou de outra posição se equivalem. Dizer, com Eliza, que as pessoas se diferenciam pela maneira como são tratadas[56] vale tanto quanto afirmar que o importante é tratá-las da mesma maneira, como sustenta Higgins[57]. Enquanto princípios pedagógicos, uma idéia é tão defensável quanto outra: dois pedagogos podem consumir uma vida em discuti-las sem resolver definitivamente a questão - deve-se tratar igualmente todos os educandos ou conceder a cada um o tratamento adequado aos resultados e ao desempenho que dele se espera ou se quer obter?

Desse modo, se se pode extrair uma lição da leitura de *Pigmalião*, é preciso observar que tal lição é no mínimo ambígua e não pode ser generalizada. No caso de Eliza, a dialética da educação despótica produzindo indivíduos autônomos se realiza, mas em outros pode resultar truncada, sobretudo se não houver no papel de educador alguém do porte de Higgins. Mas não parece haver na peça uma finalidade didático-pedagógica, apesar de seu assunto: o mérito que *Pigmalião* persegue, ao que tudo indica, não é o de ensinar, o de dirigir a opinião dos leitores e espectadores, mas o de levá-los a refletir e discutir sobre questões pertinentes à realidade e à tradição liberal da educação. O fato de a situação vivida pelos personagens ser bastante específica e mesmo excepcional não ofusca tal pertinência. As idéias em jogo no diálogo entre os personagens podem não ser generalizáveis enquanto "ciência" pedagógica, mas tanto elas quanto as circunstâncias em que se manifestam traduzem um conhecimento concreto e uma compreensão sutil da realidade pedagógica.

---

you can feel it through the thickest skin: you can taste it and smell it without any training or any work. not like Science and Literature and Classical Music and Philosophy and Art."] (cf. idem, ibidem, p. 130)

[55] Quase que podemos ouvir no diálogo que Higgins e Eliza travam sobre o assunto um eco (paródico) do que Rousseau escreve sobre a passagem do estado de natureza para o estado civil, no *Contrato Social*: o homem se priva "de muitas vantagens que frui da natureza", mas "ganha outras de igual monta: suas faculdades se exercem e se desenvolvem, suas idéias se alargam, seus sentimentos se enobrecem, toda a sua alma se eleva" (cf. Jean-Jacques Rousseau, *Do Contrato Social*, tradução de Lourdes Santos Machado, in *Os Pensadores* vol. XXIV. São Paulo, Abril S.A., 1973, p. 42). Não é o caso, evidentemente, de tomar o paralelo literalmente, uma vez que Eliza vive desde o começo no estado civil; nunca é demais, neste sentido, enfatizar o caráter paródico da relação.

[56] Cf. *Pygmalion*, p. 122.

[57] Idem, ibidem, p. 126.

Pigmalião nos faz lembrar que a figura do educador-escultor integra a tradição liberal da educação, não como excrescência ilógica ou singularidade histórica, mas como parte e resultado de um contrato social que admitia como princípio a necessidade do exercício da disciplina pelo aluno e da autoridade pelo professor, acreditando que, num processo de ensino-aprendizagem conduzido conforme tais parâmetros o educando desenvolveria sua capacidade de inter-relacionar conhecimentos, adquirir uma cultura geral e constituir-se como indivíduo maduro, responsável, autônomo. A emergência de pedagogias outras, que questionam ou são francamente contrárias à autoridade professoral, bem como as pressões exercidas no sentido da massificação da escola, estigmatizaram, puseram em crise e praticamente desbancaram o modelo do educador-escultor, sem que isso tenha significado a sua substituição por algum dos modelos alternativos propostos: por exemplo, o do monitor não-diretivo, ou o do educador libertário[58].

O contexto indica que, fora da peça, a História deu a desforra a Eliza, ouvindo e amplificando seus reclamos e lamúrias: sobre isso não deixam dúvida os inúmeros discursos ditos e escritos nas últimas décadas a favor do indiscriminado respeito à individualidade, à liberdade e à autonomia do educando e contra o exercício da autoridade pelo professor, acusado não raramente de ser arbitrário e de culpabilizar o aluno por seu próprio fracasso escolar. Ao mesmo tempo, como testemunha a atualidade de *Pigmalião*, o modelo do educador-escultor subsiste encasulado numa certa nostalgia; pelo menos, percebe-se não só entre professores como no meio de forças vivas da sociedade uma revalorização do professor exigente e rigoroso que se esforça em extrair do aluno o que ele tem de melhor. Percepção de que o respeito aos direitos de crianças e adolescentes não assegura a (auto)formação de cidadãos maduros e responsáveis, capazes de exercer conscientemente o livre arbítrio e de respeitar o seu exercício pelos outros?; reconhecimento de que, no vazio produzido pela debilitação da autoridade do professor, cevam-se e proliferam as violências muito mais daninhas e destrutivas de agentes intra e extra-escolares (líderes adolescentes, chefes de gangue, burocratas infantilizados e casuísticos) que não formam mas deformam?

Confrontada com tais questões, a leitura da peça de Shaw nos conduz a outras indagações: Eliza ter-se-ia transformado no que se transformou se Higgins, ao invés de empregar seus métodos, houvesse usado luvas de pelica, ao modo do coronel Pickering?; mesmo

[58] A respeito dos perfis desses e de outros tipos de educadores, remeto o leitor ao que Reboul escreve sobre as

assim, para esculpir uma duquesa na matéria da florista, não teria de exercer sobre ela alguma autoridade?; entre a violência de Higgins e a das ruas, seria preferível que Eliza escolhesse esta última?; ou fez ela a escolha certa, considerando-se que a violência do educador-escultor é, no final das contas, menor que a segunda e, além disso, mais proveitosa e construtiva do ponto de vista da educação?

Implícito nestas observações está o fato de que *Pigmalião* tem a virtude de suscitar questões de validade universal[59] a partir da representação de uma situação que é, à primeira vista, absolutamente singular. A convivência de dois solteirões, uma governanta e uma discípula sob o mesmo teto, algo que, na própria peça, produz um questionamento entre os personagens acerca de sua conveniência e decência, ainda hoje - apesar da liberalidade moral que muitos procuram ostentar - chamaria a atenção pelo inusitado do arranjo. Entretanto, assim como o caráter privado dessas relações não impede que a partir delas reflitamos sobre a situação atual da educação pública, a singularidade da situação não é obstáculo para uma discussão de âmbito universal sobre as questões que ela embute.

A familiaridade e a intimidade com que se relacionam professor e discípula é uma delas. A evolução histórica encarregou-se de torná-la atualíssima, posto que, curiosamente, em grande parte do mundo ocidental, a escola pública caracteriza-se por um relacionamento bastante informal entre professores e alunos, relacionamento do qual se retirou, em muitos casos, não só a formalidade do tratamento tradicional mas também aquele que denota a distância entre as gerações. A diferença entre o espaço particular (ou familiar) e o público já foi, como nos recordam imagens que ainda não se perderam na memória (embora já não tenham realidade à qual possam corresponder), nitidamente assinalada e demarcada na separação entre a casa e a escola, de tal forma que se tornava até desejável aproximá-las em dísticos tais como "a escola é o segundo lar" - o que pressupunha, por outro lado, a existência de uma disciplina intrafamiliar, de um código moral em que sobressaía a imposição do respeito aos mais velhos, que a criança e o jovem eram convidados a transportar à escola. Atualmente, dizer que "a escola é um segundo lar" constitui um convite desnecessário e redundante; formulá-lo é dar salvo-conduto às já excessivas familiaridade e intimidade com

---

questões da autoridade e da não-diretividade em sua já citada *Filosofia da Educação.*

[59] O caráter de universalidade de uma obra de arte como *Pigmalião* nada tem a ver com o fato de permitir ou não a generalização de suas idéias no sentido de se deduzir princípios ou normas positivas; a universalidade, neste como em outros casos, possibilita uma reflexão e um questionamento por analogia, não restritos às situações particulares e específicas do entrecho.

que alunos tratam seus professores. No auge da indisciplina que elas propiciam, a tendência dos últimos é protestar justamente em sentido contrário - de que uma sala de aula não é a "casa da sogra" ou a "casa da *mãe-joana*" etc.

Do ponto de vista pedagógico, quando vemos Eliza agir de uma forma tão familiar com o professor Higgins a ponto de atirar-lhe os chinelos, somos insensivelmente tentados a indagar das relações que medeiam entre familiaridade e violência no comportamento dos alunos de nossas escolas. No caso de Eliza, pode-se atribuir a reação agressiva à sua insegurança quanto ao futuro, à sua própria situação de dependência em relação ao professor, ao seu sentimento de abandono. Coisa semelhante, consideradas as devidas proporções, pode ser dita das crianças e adolescentes que atiram palavras ferinas e objetos contundentes contra seus professores? De qualquer modo, trata-se de uma violência justificável? Eliza ainda tem o álibi de não ser dignamente tratada por Higgins; mas o que dizer dos alunos que agridem seus professores sem jamais terem sido desrespeitados por eles?

Talvez devamos introduzir aqui a questão que podemos considerar central em *Pigmalião*. Aparentemente, ela é tratada como uma questão de romance, uma dúvida de folhetim: Eliza e Higgins se amam?; casar-se-ão no final (ou melhor, após o final) da peça? Shaw não poderia deixar de apresentá-la, já que sua obra é uma paródia do mito, em que Pigmalião se apaixona por sua estátua e acaba casando-se com ela - Galatéia - após Afrodite conceder-lhe vida. Entretanto, acrescentou um posfácio a fim de desmontar e desautomatizar a leitura de tendência romântica: Eliza casar-se-ia com Freddy e instalaria sua loja de flores, a qual conseguiria fazer prosperar mais por efeito do acaso que da administração, mantendo suas relações amistosas com o coronel Pickering, mas não chegando a gostar realmente de Higgins - o qual se relacionaria com ela de uma forma divinizada demais para ser agradável[60]. Esta foi a resposta que Shaw encontrou em seu senso de realidade para a pergunta implícita em sua paródia de Pigmalião: deve o escultor, na vida real, apaixonar-se por sua obra ao ponto de querer casar-se com ela?; deve, por outro lado, buscar seu amor, fazer-se amar por ela?

O educador confronta-se com questão semelhante, que atravessa décadas de uma tradição meio cristã, meio sentimental: deve o(a) professor(a) amar seus alunos?; deve fazer-se amar por eles? Reboul afirma que não, argumentando que amar é preferir e escolher

alguns em detrimento de outros, enquanto que o mestre deve dar-se a todos, igualmente[61]; além disso, é preciso considerar a hipótese de os educandos não desejarem esse amor - seriam, nesse caso, obrigados a aceitá-lo?[62] Trata-se de resposta semelhante à de Higgins que não só parte da mesma premissa (o educador deve tratar da mesma maneira a todos), como se nega a negociar com a afeição[63] e projeta viver com Eliza um relacionamento do qual descarta liminarmente a paixão amorosa ou sexual. Quando Eliza confessa ao professor que assistira às lições porque "nos divertíamos juntos e eu venho - vim - a gostar de você, não por querê-lo para fazer amor comigo, e sem jamais esquecer a diferença entre nós, porém mais por conta de algo como a amizade"[64], ele concorda - e, ao final do diálogo e da peça, arrisca a profecia (que Shaw não confirma em seu posfácio): "Você e eu e o Pickering seremos três velhos solteirões, em vez de dois homens e uma garota tonta"[65].

Contudo, o significado de *Pigmalião* não se reduz à posição de Higgins nem à do próprio Shaw. Ao longo da peça - e em seu final, especialmente - permanece latente (e latejante) a expectativa (ou mesmo a esperança) de que o professor e sua discípula, enfim, se unam por amor. Avançando para além das (ou por sobre as) intenções conscientemente expressas por Shaw em seu posfácio, as versões cinematográficas[66] da obra teatral terminam com o aceno do casamento entre ambos, atendendo ao apelo presente em seu subtexto: depois do diálogo com Eliza em casa de sua mãe (com o qual se encerra a peça), Higgins retorna a Wimpole Street e põe-se a ouvir a gravação da voz da ex-discípula; esta comparece com sua voz ao vivo; ao aperceber-se da presença dela, o professor retoma o seu natural e entre ambos se restabelece o clima de intimidade doméstica.

Quer a coloquemos em segundo plano, quer em primeiro - ou, talvez mais apropriadamente, na tensão entre ambos -, a questão do amor entre professor e discípula persevera, portanto, resistindo às advertências anti-românticas do autor da peça e ao que poderíamos interpretar como sendo seu princípio pedagógico (aquele enunciado por Higgins). Por outro

---

[60] Cf. *Pygmalion*, p. 148: "Galatea never does quite like Pygmalion: his relation to her is too godlike to be altogether agreeable".
[61] Cf. Olivier Reboul, *Filosofia da Educação*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1988, p. 15.
[62] Idem, ibidem, p. 33.
[63] Cf. *Pygmalion*, p. 128.
[64] Idem, ibidem, p. 130: "I did it because we were pleasant together and I come - came - to care for you; not to want you to make love to me, and not forgetting the difference between us, but more friendly like."
[65] Idem, ibidem, p. 132: "You and I and Pickering will be three old bachelors instead of only two men and a silly girl."

lado, o próprio senso de realidade expresso por Shaw sugere uma reflexão que não se detenha no nível teórico-normativo (o do dever-ser), mas desça ao exame de situações cotidianas da educação. Neste caso, *Pigmalião* ilumina por contraste a realidade, assim como uma imagem em positivo permite visualizar melhor o negativo: na peça, Eliza, confessando que o que deseja é apenas "um pouco de gentileza", protesta que não é lixo aos pés de Higgins - em quem reconhece "um cavalheiro culto e erudito"[67]; este, por sua vez, desempenha um papel que o aproxima da divindade. Confrontado com tal imagem, dificilmente um professor de escola pública brasileira deixará de denunciar a inversão: dirá que hoje são os mestres que, carentes de um mínimo de consideração e respeito, sentem-se tratados como lixo pelos alunos.

Antes de perguntar se o professor deve amar seus alunos, esse quadro nos levaria a indagar se é desejável que isso ocorra, mais precisamente, se os alunos desejam ou desejariam ser amados por seus professores. Mais um pouco e estaremos perguntando se a vaga tentação de repor no cenário escolar a figura do educador-escultor não corresponde a uma nostalgia anacrônica e inane. Talvez, pelo menos por ora, devamos concordar com Shaw: ao que parece, Pigmalião só pode ser revivido sob a condição de o depurarmos do seu mítico amor por Galatéia; em tal circunstância, já seria uma grande ambição esperar que entre professor e alunos se estabeleça uma amizade fraterna que, ainda quando não seja capaz de superar problemas (posto que, como admite o educador-escultor Higgins, apesar de seu perfeccionismo, "criar vida significa criar problemas"[68]), ao menos amenize as dores do parto da maturidade, da autonomia, da independência, do exercício consciente da liberdade.

Desta maneira, se a peça nos leva a questionar e discutir a necessidade e o significado do amor nas relações entre professor e alunos, ela o faz no interior da dialética entre o lido e o vivido. A virtude do procedimento paródico está, neste caso, em insuflar na lenda o senso de realidade: o Pigmalião de Shaw se torna paradigmático menos por ser a imitação do Pigmalião lendário que por viver essa imitação em meio às realidades domésticas da vida prática; se consegue esculpir sua obra-prima, o faz num processo em que não há lugar para ilusões, nem para a paixão - pelo menos nos moldes românticos. Paradigma bastante

---

[66] Além do conhecido musical *My Fair Lady*, com Rex Harrison encarnando Higgins, há o filme homônimo da peça, com Leslie Howard no papel do professor.

[67] Cf. *Pigmalião, p. 130*: "I want a little kindness; I know I'm a common ignorant girl, and you a book-learned gentleman; but I'm not dirt under your feet."

[68] Idem, ibidem, p. 128: "Making life means making trouble."

realista, assimétrico e paradoxal, portanto, já que se nega a si mesmo, recusando-se a ser exemplar.

Capítulo 2

Entre a natureza e a civilização

Também Mark Twain não diz o que se deve fazer: suas narrativas não dão a receita de como deve ser educado o cidadão. Há problemas, questões, dilemas, que surgem mesclados à ironia - ou por ela camuflados. Um deles é o da relação entre natureza e cultura: perguntamo-nos se Huckleberry Finn deve ser educado e integrado à civilização ou se não é melhor, para o seu próprio bem, que permaneça no estado em que vive. A pergunta não é gratuita, pois antes de nós a faz tacitamente o próprio autor, e de um modo irônico, que torna difícil ou penosa a resposta: por mais dura e áspera que seja a existência de Huck, ela tem seus encantos, que estão justamente na disponibilidade e na liberdade de movimentos do moleque que não freqüenta a escola; desses encantos se contamina o leitor adulto, que, transportado pela narrativa aos tempos de sua meninice, fica dividido entre os valores da cultura e a memória feliz de uma vida entregue à natureza. Um diálogo imperceptível se estabelece entre as ambigüidades do leitor e as do autor.

Topamos pela primeira vez com Huckleberry Finn n'*As Aventuras de Tom Sawyer*, cujo narrador o apresenta como "o pária juvenil da aldeia (...), filho do beberrão da cidade". Acompanhemos sua descrição:

"Huckleberry era cordialmente odiado e temido por todas as mães da cidade, porque ele era desocupado e sem lei e vulgar e mau - e porque todos os seus filhos o admiravam assim mesmo, e tinham prazer na sua companhia proibida, e desejavam ser tão ousados quanto ele. Tom era como os demais meninos respeitáveis e invejava Huckleberry por sua ostensiva condição de proscrito e vivia sob ordens estritas de não brincar com ele. Assim, brincava com ele sempre que podia. Huckleberry estava sempre vestido com rebotalhos de roupas de homens adultos e elas floresciam em farrapos ondulantes. Seu chapéu era uma vasta ruína com um grande pedaço em forma de crescente pendendo de sua aba; seu casaco, quando ele o vestia, flutuava nas vizinhanças de seus calcanhares e tinha seus botões traseiros muito abaixo das costas; um único suspensório segurava suas calças; os fundilhos inflavam abaixo de seu lugar costumeiro, cheios de nada; as pernas das calças terminavam em franjas que se arrastavam na poeira quando não eram enroladas.

"Huckleberry ia e vinha livremente, à vontade. Dormia nos degraus das portas quando o clima era bom e em tonéis vazios em tempo chuvoso; não tinha de ir à escola ou à igreja, ou tratar alguém de senhor ou obedecer quem quer que fosse; podia ir pescar e nadar quando e onde bem entendesse, e ficar tanto quanto lhe conviesse; ele podia levantar-se tão tarde quanto lhe agradasse; era sempre o primeiro garoto a andar descalço na primavera e o último a calçar os sapatos no outono; nunca tinha de tomar banho, nem de colocar roupas limpas; ele podia praguejar e xingar ao seu bel prazer. Numa palavra, tudo quanto contribui para tornar a vida preciosa, esse garoto tinha. Assim pensava todo atormentado, tolhido e respeitável menino em St. Petersburg."[1]

Essa descrição, que nos dá um retrato físico e psicológico de Huck, resume talvez o essencial da arte narrativa de Mark Twain nesse livro: um narrador em terceira pessoa observa e explora as sutilezas psicológicas e morais dos personagens, sobretudo os infantis e adolescentes, encampando seus pontos de vista ao mesmo tempo em que toma distância deles; uma simpatia ambivalente e irônica dá o tom da narrativa, realçando as ambivalências dos próprios personagens. Em certas passagens, o narrador percebe na sutileza o paradoxo, como quando nota a descoberta de Tom segundo a qual "prometer não fazer alguma coisa é o meio mais certo do mundo de induzir alguém a querer mesmo fazer tal coisa"[2].

De uma forma menos evidente - ou seja, mais sutil -, ambigüidade e paradoxo estão presentes na apresentação de Huck: duas perspectivas opostas - a das mães e a dos meninos de St. Petersburg - são postas em jogo e aceitas ironicamente pelo narrador. Huck é ocioso, vulgar, mau: por isso as mães o detestam e o temem, mas é também por isso mesmo que seus filhos o invejam e o admiram. As diferentes valorações, simultaneamente opondo-se e compensando-se entre si, acabam por tornar irônica a própria caracterização: no final das contas, como vamos constatando ao longo da narrativa, Huck não é tão ocioso, vulgar e mau quanto parece às senhoras da cidade nem tão invejável e admirável quanto os meninos o imaginam, o idealizam e o desejam.

A ironia do narrador, entretanto, não consiste, simplistamente, em adotar uma posição de meio termo ou mesmo em isentar-se de tomar posição. Entre adultos e crianças, ele compreende e nos dá a compreender seus pontos de vista respectivos, distanciando-se sufi-

---

[1] Cf. Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer, Chapter VI - Tom Meets Becky*. Remeto o leitor a uma das muitas edições da obra.
[2] Idem, ibidem, *Chapter XXII - Huck Finn Quotes Scripture.*

cientemente de ambos para nos fazer perceber também a relatividade de suas posições, sem contudo assumir postura de descompromisso diante delas. A última frase da descrição pode ser tomada como síntese admirável dessa atitude: além de nos revelar que não é ele, narrador, que pensa todas aquelas maravilhas de Huck, mas os outros meninos, entra pela pele destes últimos para nos dar a conhecer os sentimentos que alimentam quando comparam sua sorte com a de Huck - sentem-se "atormentados" [*harassed*] e "tolhidos" [*hampered*], como se fossem atingidos por uma grande injustiça.

Na companhia do narrador, divertimo-nos com o exagero dramático dessa auto-visão; voltamos ao íntimo de nossa infância, aos pequenos dramalhões sentimentais que fazíamos com a imagem das desigualdades de situação e de vida, mas ao mesmo tempo sabemo-nos distantes dela, e ironizamos tais exageros. Somos tomados pela mesma simpatia ambivalente e irônica, que nos permite reviver a meninice sem deixarmos de ser adultos e compreender o ponto de vista dos personagens adultos sem deixarmos de considerá-los relativamente ao seu contexto e em confronto com a perspectiva infantil. Este envolvimento não é gratuito, muito menos indesejado. Desde o início somos convidados pelo narrador a compartilhar de sua atitude: quando, por exemplo, ele interpela o leitor - "se ele já foi um menino" (ou, mais precisamente, um moleque)[3] -, dizendo que provavelmente se recordará de como se faz para produzir o tipo de assovio que Tom Sawyer aprende de um negro.

Já quando, no início daquele mesmo capítulo em que apresenta Huck (o de número VI, "Tom encontra-se com Becky"), o narrador relata como Tom finge ficar doente para evitar ir à escola, não é necessário que ele chame pelo leitor para que o diálogo se estabeleça: a experiência de fingir-se (ou ficar mesmo) doente para escapar às obrigações escolares - ou, pelo menos, tentar fazê-lo - é suficientemente universal para dispensar um convite explícito e formal à empatia. *As Aventuras de Tom Sawyer* não fogem à regra das narrativas que tratam da escola: esta representa as forças da coerção e do constrangimento, a imposição das normas da sociedade e da cultura às crianças e jovens. O contraponto representado por Huckleberry Finn só faria realçar o contraste entre a liberdade e a coação, desenhando o que parece ser a oposição básica no caso: de um lado, os apelos da vida natural, a qual se caracterizaria pela livre manifestação dos impulsos e desejos, pela realização das atividades mais próximas da natureza do menino - nadar, pescar, brincar, exteriorizar e medir forças -,

[3] Idem, ibidem, *Chapter I - Tom Plays, Fights, and Hides.*

não tendo por senhor senão as necessidades e os prazeres corporais, ditos, justamente, "naturais"; de outro lado, os ordenamentos culturais da vida social, que constrangem os meninos a horários, práticas, rituais e vestuários maçantes, que os fazem morrer de tédio ou sentir-se tolhidos e atormentados. Em suma, o movimento básico do romance se traduziria, para o intérprete de nossos dias, no conflito entre os pólos da natureza e da cultura, no interior do qual escola e professores exerceriam a violência institucional que consiste em obrigar jovens corpos e mentes a agir contra sua natureza e vontade.

Resumidos nestes termos os traços gerais do romance, o passo seguinte seria ver em Mark Twain um partidário da educação negativa ou da "simples" ausência de educação. Que o autor tome tal partido não restaria dúvida, pela simpatia que emana da figura de Huck, o qual não recolhe só admiração entre os companheiros como a solidariedade compreensiva do leitor. Protótipo americano do Emílio rousseauniano, Huck figuraria a viva possibilidade de uma formação conforme a natureza, isenta de qualquer instrução ou adestramento civil, isto é, da conscrição coercitiva e da condução do indivíduo pela cultura - às quais damos o nome de processo civilizatório. E, a respeito da questão que adiantamos no início deste texto - se não será melhor, para o próprio bem de Huck, que permaneça longe da escola -, estaríamos tentados a ouvir de Mark Twain, como resposta, um decidido "sim". Entretanto, se assim fizéssemos, não só agiríamos precipitadamente como, incorrendo numa leitura superficial, cometeríamos a grave injustiça de perder a ironia do autor, cujo termo de comparação mais apropriado não é Rousseau, mas Voltaire[4].

Com efeito, a escola é o lugar em que meninos como Tom Sawyer têm de haver-se com lições enfadonhas que os fazem morrer de tédio ou cair de sono, que os levam à dispersão e à divagação, a sonhar com brincadeiras "lá fora" ou a inventar derivativos como o jogo com o carrapato[5] e a armar e praticar travessuras - condutas que atraem os castigos do mestre. Este é severo e tirânico, características agravadas pela frustração do sonho de ser médico. Apesar de ostentar uma calva avantajada, não é velho e aplica com vigor a palmatória; apenas, poupa os alunos maiores e as moças de dezoito a vinte anos, concentrando as

[4] Considerado o humor das narrativas de Twain, trata-se de uma analogia quase natural. Se se faz necessária uma "prova", mencionemos o epíteto "O Voltaire da América" que a jornalista Jerry Allen emprega para intitular um dos capítulos de sua biografia do escritor (cf. *As Aventuras de Mark Twain*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1967, pp. 251-334).

[5] Cf. Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer, Chapter VII - Tick-Running and a Heartbreak.*

forças dos músculos e o rigor da disciplina sobre os meninos mais novos, que acumulam ressentimentos e movimentos de vingança contra ele.

Entretanto, apesar da freqüência com que aparece o castigo físico, o quadro não é sombrio nem pintado de modo a projetar da criança na escola a imagem sentimental de vítima indefesa de um sistema que só teria como finalidade oprimi-la. Não só tais crianças são dotadas de malícia, esperteza e impertinência, como também o narrador faz questão de não poupá-las de sua própria irreverência e ironia. Quando Tom esboça o clássico desenho da casinha, os comentários embevecidos de Becky contrastam comicamente com os do narrador, que não mede palavras para expor o ridículo do desenho e da cena - pela qual a escola aparece também como cenário ingênuo de idílios infantis[6].

O ridículo, no final das contas, dá a perspectiva que permite dimensionar corretamente a escola e situá-la em seu contexto devido: trata-se de uma escolinha de aldeia, freqüentada por crianças e jovens de todas as idades, pachorrenta, sonolenta e solenemente inserida numa cultura cujas tradições o mestre-escola forceja por preservar e perpetuar, exibindo o fruto de seu trabalho no final do ano letivo, antes das férias escolares. O momento em que os cidadãos de St. Petersburg celebram tais tradições, indo assistir às declamações de seus filhos, é para o narrador o momento de celebrar sua agudeza crítica, que recobre não apenas a menção da inexpressividade e da vacuidade das fórmulas de eloqüência empregadas na apresentação, mas também as referências ao público, que aplaude e vibra com elas apesar de (ou por) não compreendê-las, e aos participantes, incluindo o Tom Sawyer que, gesticulando freneticamente, começa discursando heroicamente "Dêem-me a Liberdade ou dêem-me a Morte" e não consegue ir adiante, tomado de pavor pela presença intimidante da platéia, que lhe faz esquecer o resto da fala[7].

Em suma, a escola é apenas uma parte - bastante orgânica - de uma cultura caracterizada por uma tradição retórica, edificante e insincera que é o oposto do estilo direto e franco de Mark Twain. À exceção do narrador, nenhum personagem tem o privilégio de examinar e criticar essa cultura de um ponto de vista exterior; todos se encontram sob o influxo de seus valores, o que transparece no ar de naturalidade com que a narrativa envolve, até certo ponto, os castigos corporais aplicados pelo professor. Estes não são mais que a extensão de uma prática usual nas casas de família: antes de vermos Tom Sawyer receben-

[6] Idem, ibidem, *Chapter VI.*

do varadas do mestre-escola, encontramo-lo na mira das reprimendas e surras de Tia Polly. Castigos fisicos não são, neste contexto, a tortura sádica de crianças indefesas e inocentes, mas o corretivo educacional de meninos astutos, irreverentes e vingadores, que sabem armar ciladas aos adultos, transformando-os em autênticos pobres-diabos - como, afinal, ocorre ao mestre-escola, que em plena celebração do fim-de-ano, tem a peruca arrancada por um gato (usado como pinça viva pelos alunos) e exibida publicamente a calva que o filho do pintor de tabuletas esmerou-se em dourar durante a sua sesta[8].

Mais violentas que esta cultura tradicional e provinciana são a incultura e a ignorância em nome das quais o pai de Huck rejeita e reprime as primícias de sua alfabetização. O ignorante, neste caso, não só se reconhece enquanto tal como admite a superioridade de quem sabe. Mas por isso mesmo Huck não pode saber, pois não deve querer ser mais que seu pai e toda sua família, que jamais aprenderam a ler nem escrever; deve morrer analfabeto, como os demais. A violência se funda e se justifica num preconceito em que vemos afirmados dois princípios tradicionais que aparentemente se opõem mas costumam associar-se sem problemas na prática social cotidiana: o da hierarquia familiar (segundo o qual o filho deve obediência ao pai) e o do igualitarismo democrático ("todos são iguais" ou, pelo menos, deveriam sê-lo, ou seja, um não deve querer ser superior ao outro). A oposição à educação formal e à cultura letrada traz implícita uma preconceituosa desconfiança em relação ao conhecimento, avaliado apenas pelo lado pragmático-utilitário e, ao mesmo tempo, desprezado e condenado como sinal de distinção social ou intelectual: o pai de Huck pode bem lembrar neste caso aqueles que, debochando dos que "estudam e estudam e continuam pobres", jamais conseguem devotar um verdadeiro respeito à figura do professor, este ser que, precisamente por saber algo mais, teria a pretensão indevida, o "babado" [*frills*] de sobrepor-se aos alunos, de ser "mais" que eles[9].

Apesar da aparência de brutalidade filistina com que estamos inclinados a revestir essa incultura (e subcultura) iletrada e antiintelectual, não somos autorizados a atribuir ao autor a defesa incondicional da via oposta, isto é, do processo que consiste em "civilizar Huck". Se n'*As Aventuras de Tom Sawyer*, Mark Twain não economiza palavras para satirizar a literatura edificante e moralizante exibida e reproduzida nas escolas, cujo único efeito

---

[7] Idem, ibidem, *Chapter XXI - Eloquence-and the Master's Gilded Dome*.
[8] Idem, idem, final do capítulo XXI.
[9] Idem, *Adventures of Huckleberry Finn, Chapter V - Huck's Father - The Fond Parent - Reform*

seria o de reforçar a hipocrisia[10], nas *Aventuras de Huckleberry Finn* ele é conciso, radical e explícito ao começar advertindo o leitor, humoristicamente, que as pessoas que "tentarem encontrar um tema nesta narrativa serão processadas", as que "tentarem encontrar uma moral serão banidas" e as que "tentarem achar uma trama serão furadas a bala"[11].

Não parece haver dúvida quanto ao fato de que, para Mark Twain, a cultura letrada é digamos tecnicamente superior à incultura filistina, o que podemos comprovar pelo óbvio, embora este óbvio não seja formalmente indicado pelo autor, a não ser no sentido de ele o haver incrustado na própria forma do romance: ao dar ao protagonista a tarefa de narrar sua história e aventuras, o escritor pressupôs, obviamente, que ele aprendera a escrever - e tão bem a ponto de saber transpor com rara felicidade as falas dialetais do escravo Jim[12]. Trata-se portanto de um óbvio problemático, ambíguo, que pode denotar tanto uma incongruência da arte narrativa (a que consiste em atribuir a um narrador incipientemente alfabetizado o trabalho de um texto que acaba sendo uma obra-prima literária) quanto, pelo contrário, a malícia de um Mark Twain que, tomando o próprio Huck como escrevinhador de suas aventuras, pôde, como autor-implícito[13], tomar distância para, de uma forma tão realista quanto irônica, reproduzir e estetizar a linguagem de uma diversificada gama - ou fauna - de indivíduos, jogando ao mesmo tempo com os solecismos e barbarismos de seu personagem-narrador-escrevinhador.

Porém, o fato de admitir tacitamente a superioridade técnica da cultura letrada não significa que Mark Twain a considere moralmente superior nem que a tome, em conseqüência, como o melhor meio para a educação de Huck. Que este, logo no primeiro capítulo, grafe "*sivilize*" para referir-se ao esforço da comunidade e da viúva Douglas em aculturá-lo, incorporando-o aos valores e normas da vida civil, tem um sentido que vai além do de mero desvio da regra ortográfica: se a palavra não adquire um significado pleno e preciso, no mínimo indicia uma dissonância, um ruído que desautomatiza e desloca o sentido usualmente atribuído ao ato de civilizar, promovendo seu estranhamento. No caso de Huck, ser civilizado não significa apenas submeter-se ao aperto das roupas e das regras de conduta,

---

[10] Idem, *The Adventures of Tom Sawyer, Chapter XXI*: *"There is no school in all our land where the young ladies do not feel obliged to close their compositions with a sermon; and you will find that the sermon of the most frivolous and the least religious girl in the school is always the longest and the most relentlessly pious"*.
[11] Idem, *Adventures of Huckleberry Finn, Notice.*
[12] Façanha aliás que parece ser literalmente intraduzível, uma vez que nenhuma das traduções disponíveis se aventurou até agora a recriar o equivalente ao idioleto de Jim.

mas introjetar e cumprir os valores de uma sociedade escravocrata. Ele não se deixa civilizar senão até certo ponto: quando tem de escolher entre a norma básica daquela sociedade (o princípio segundo o qual o escravo fugido deve ser devolvido ao seu proprietário) e sua transgressão, acaba optando por esta última, o que significa, no contexto da "civilização" (ou "sivilização"), ser condenado ao inferno[14].

Interpretada na pauta da ironia, a atitude equivaleria a uma condenação da cultura escravocrata. No entanto, ela é bastante atenuada pelo enredo do romance. Em primeiro lugar, não se trata de uma condenação pessoal: quando Huck faz sua opção "blasfema", a Srta. Wilson, como depois se saberá, já está morta, tendo legado a liberdade a Jim. Tampouco se poderia dizer que a estrutura escravista é moralmente condenada em toda a sua profundidade e extensão, precisamente porque ela prevê e provê a possibilidade de proprietários como a Srta. Wilson praticarem atos humanitários como o que ela deixa lavrado em seu testamento. Além disso, não é sem alguma naturalidade que o romance incorpora a ideologia escravocrata e a visão que os brancos têm dos escravos: é no interior dessa atmosfera ideológica que os personagens vivem, exprimindo seus valores sem transcendê-los; nesse aspecto, é ainda a ambigüidade que caracteriza a posição do autor das *Aventuras de Huckleberry Finn*, o qual será acusado tanto por oferecer maus exemplos para a educação de jovens e crianças quanto por dar trânsito aos preconceitos contra os negros[15].

Se, no humanismo anti-escravista que podemos atribuir ao romancista, é possível entrever uma crítica à sociedade e à cultura de sua época, não é o caso de tomar tal crítica num sentido programático: o romance não projeta o horizonte de uma sociedade alternativa, na qual se aboliriam o escravismo e as relações desiguais entre brancos e negros. O fato de Huck preferir ser condenado ao inferno a entregar Jim é um argumento a mais no questionamento dos valores da civilização, ironizando o processo civilizatório embutido na educação, porém essa ironia envolve tanto a recusa quanto a aceitação daquela sociedade: se

---

[13] Utilizo aqui o termo e o conceito de Wayne Booth.

[14] Cf. Mark Twain, *Adventures of Hucklberry Finn, Chapter XXXI - Ominous Plans - News from Jim - Old Recollections - A Sheep Story - Valuable Information.*

[15] A primeira edição de *Adventures of Huckleberry Finn* surgiu na Inglaterra, em dezembro de 1884. Nos Estados Unidos, a obra foi publicada em fevereiro de 1885. Um mês depois, o livro foi banido pela Biblioteca Pública de Concord, Massachusetts, por seu baixo nível de moralidade e por ser um "lixo da pior espécie" - medida que Twain considerou uma "ação generosa", posto que dobrou as vendas do livro... Em setembro de 2000, o Escritório para a Liberdade Intelectual da *American Library Association* (ALA) alertou que uma centena de obras literárias sofria ameaça de censura nos EUA; *Aventuras de Huckleberry Finn* figura na lista como livro que os grupos censores consideram ofensivo por empregar "linguagem racista".

Huck a recusa, não o faz em nome de outra organização social e moral, da qual não tem idéia; se a aceita, isso não significa que dê sua adesão incondicional ao instituto da escravidão, seu fundamento sócio-econômico.

Assim, mais uma vez, vemos frustrada nossa insistência em encontrar na narrativa o discurso do dever-ser: Mark Twain nega-se a nos dizer em que deveria consistir a boa e verdadeira civilização, em que sociedade ideal Huck deveria viver para ser bem educado. Esta ausência de programa está na razão direta da verdade do livro, do que costumamos chamar seu "realismo": menino que é, moleque de rua, Huck não faz suas escolhas em vista de abstrações mas em situações concretas nas quais entram em confronto sua percepção, seus sentimentos, de um lado, e o fruto das lições aprendidas, de outro; ao mesmo tempo, sua relação com a sociedade não sendo a de um crítico que a vê exteriormente, ele convive e compactua com suas crenças, superstições e atitudes, agindo conforme os critérios propostos pelo princípio de verossimilhança, nos limites do que esperamos e sentimos ser a verdade da ficção. Se, ao contrário, Mark Twain concebesse Huck como porta-voz da reforma social e moral, incorreria em artificialismo, rompendo com as convenções da representação literária de caráter realista.

Um sentido mais amplo e, de certo modo, mais radical, pode ser atribuído à ausência de uma proposta programática de uma sociedade alternativa na obra de Mark Twain e à sua recusa em implementar um significado moralizante: ambas refletiriam (e apontariam para) o ceticismo do autor ante toda forma de civilização. Confirmaríamos, desse modo, a idéia de que a oposição básica em que se estruturariam os romances sobre Tom Sawyer e Huckleberry Finn - ou, pelo menos, nossas leituras deles - não seria a que se pode estabelecer entre diferentes tipos de sociedade, mas a que põe em confronto natureza e civilização. E, para ilustrar sinteticamente a hipótese, citaríamos o final das *Aventuras de Huckleberry Finn*, quando o protagonista manifesta estar morrendo de alegria [*rotten glad*] por não ter mais nada a escrever, "porque se *subesse* o trabalho que dá fazer um livro, não teria me metido nisso e nem vou me meter mais. Mas acho que vou conseguir dar no pé para o Território na frente do resto, porque Tia Sally ela está se mandando pra cá pra me adotar e me *sivilizar* e eu não posso agüentar. Já estive nessa antes."[16]

---

[16] Cf. Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn, Chapter the Last - Out of Bondage - Paying the Captive - Yours Truly, Huck Finn.*

Não haveria dúvida quanto à intenção de Huck de isolar-se o mais longe possível da civilização não fosse o tom jocoso e irônico do texto, que nos permite entrever para o protagonista narrador um destino semelhante ao do indivíduo que serviu de modelo para o personagem - o amigo de infância de Samuel Clemens, Tom Blankenship, que se tornou "juiz de paz numa aldeia remota de Montana, grandemente respeitado como bom cidadão"[17]. A referência ao processo civilizatório permanece ambígua: o aprendizado da escrita e o trabalho de escrever um livro, componentes desse processo, aparecem como problemáticos e dificultosos [*trouble*] e por isso o personagem não quer voltar a eles, mas isso não implica em sua desvalorização. Ao contrário, o juízo implícito a respeito deles é valorativo: neste caso Huck é bem o exemplo daquele que só passa a aquilatar o valor de uma atividade depois de experimentá-la na prática e perceber o quão difícil e trabalhosa ela é.

A tarefa de escrever um livro é uma empreitada que coloca o autor com bem mais que um pé no interior da civilização, da cultura letrada. Na verdade, a absorção de Huck pela vida civil - e civilizada - seria (é?) apenas uma questão de tempo, como ele próprio admite no capítulo IV de "seu" livro: "No começo eu odiava a escola, mas pouco a pouco vi que podia agüentar ela. Sempre que ficava cansado, de vez em quando, eu matava aula, e a surra que puxava no dia seguinte me deixava bom e pronto pra outra. Quanto mais progredia na escola, mais fácil ela ficava. Eu também estava entrando mais no jeito da viúva que não me parecia mais tão ruim. Na maior parte do tempo, viver numa casa, dormir numa cama me deixavam um tanto apertado, mas antes da vinda do tempo frio eu costumava sair sem perceberem e dormia no bosque, às vezes, o que era uma folga pra mim. Eu gostava mais dos meus antigos costumes, mas começava a gostar dos novos, também, pelo menos um pouco. A viúva disse que eu estava progredindo com ela, devagar mas firme, indo mesmo de um jeito satisfatório. Ela disse que não se envergonhava de mim."[18]

Em suma, com o passar do tempo Huck se habituaria à civilização, não fosse seu pai arrancá-lo do processo, lançando-o de volta à vida anterior, a qual retoma todos os seus direitos em sua preferência. "A viúva ela pouco a pouco achou onde eu estava e mandou um homem tentar me pegar, mas papai fez ele correr usando a espingarda e não foi muito

---

[17] Cf. *Autobiografia de Mark Twain*, planejada e organizada, com introdução de notas, por Charles Neider (a obra consiste numa coletânea de notas escritas e ditadas por Mark Twain ao longo, principalmente, de seus últimos anos de vida), Belo Horizonte, editora Itatiaia Ltda., 1961, tradução de Neil R. da Silva, p. 112.
[18] Idem, *Adventures of Huckleberry Finn, Chapter IV - Huck and The Judge - Superstition.*

depois disso que eu passei a me acostumar a viver onde eu estava, e a gostar disso, exceto pelas surras de chicote./ Era um tipo de vida preguiçosa e divertida, passar todo o dia confortavelmente, sem ser amolado, fumando e pescando, sem livros nem estudo. Dois meses ou mais se passaram e minhas roupas viraram todas farrapos sujos, e não entendi como alguma vez pude gostar tanto da casa da viúva, onde você tinha de tomar banho, de comer no prato e se pentear e ir pra cama e levantar nas horas certas, ter a amolação de ler um livro e a Srta. Wilson implicando com você o tempo todo. Eu não queria mais voltar. Eu tinha parado de rogar pragas, porque a viúva não gostava disso, mas agora eu voltei a fazer, pois papai não tinha nada contra. Bons tempos os que passei naqueles bosques e nos lugares perto deles."[19]

Arriscando um balanço, diríamos que o apelo da natureza é mais forte, ainda que possamos imaginar um Huck adulto finalmente integrado à civilização. Porém, podemos perguntar se boa parte da persistente ambigüidade do romance (ou dos romances, incluindo *As Aventuras de Tom Sawyer*) não se deve ao fato de que a oposição natureza *versus* civilização não é, ela própria, tão forte ao ponto de impedir uma conciliação, ou seja, a idéia de que afinal seria possível viver sem grandes conflitos entre uma e outra, neste caso a oposição não sendo muito mais intensa ou profunda que a existente entre campo e cidade.

Com efeito, os bosques em que Huck vai viver e nos quais Tom Sawyer e seus amigos brincam de salteadores e piratas não se equiparam às florestas com as quais se defrontaram os primeiros colonos da Nova Inglaterra. Para a consciência moral puritana dos personagens d'*A Letra Escarlate*, o romance em que Nathaniel Hawthorne trata do drama moral-religioso daqueles colonos, as florestas ainda virgens e bravias representam o domínio obscuro e misterioso das forças demoníacas, o mundo que propicia a livre e selvagem manifestação dos instintos[20]. Contra o mundo da Ordem constituído pela civilização, a natureza simbolizaria a Desordem, a fonte do crime e do pecado.

---

[19] Idem, ibidem, *Chapter VI - He Went for Judge Thatcher - Huck Decided to Leave - Political Economy - Trashing Around.*

[20] Cf. David Levin, "*The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne", in *Panorama do Romance Americano*, Rio de Janeiro, editora Fundo de Cultura, 1966, tradução de Brenno Silveira, p. 30: "Para os puritanos do século XVII, a cidade de Boston e a colônia da baía de Massachusetts representavam o posto avançado e ordeiro do povo de Deus em meio ao mundo hostil e ímpio e, para eles, as florestas americanas constituíam o reino da desordem e o último baluarte do Demônio". *The Scarlet Letter* é de 1850.

Embora algo desta concepção pareça remanescer na obra de Mark Twain - por exemplo na figura do *Injun Joe* d'*As Aventuras de Tom Sawyer*, o mestiço de índio[21] que mata o Dr. Robinson e atribui a culpa a Muff Potter - a oposição entre natureza e civilização é, de modo geral, bem menos marcada. Sua figuração do mundo natural começa pela tonalidade idílica, do tipo que irá gerar o estereótipo do "espetáculo da natureza", como exemplifica esta passagem do capítulo XIV do *Tom Sawyer*: "O prodígio da natureza, sacudindo seu sono, trabalhava para desdobrar-se e revelar-se ao menino posto em atitude contemplativa"[22]. Esta natureza já não é exatamente o antípoda da civilização, mas o seu contraponto, prenúncio do lugar aprazível em que se pode gozar a variação de ambiente, isto é, sair da cidade e respirar ar puro, contemplar as manifestações da vida em toda sua variegada riqueza e beleza. Já em grande parte humanizada, domada e transformada não só pela ação como sobretudo pela imaginação humana, ela representa quase uma extensão ou projeção da cultura: imagens literárias fornecem os filtros pelos quais os personagens vivem sua relação com o mundo natural.

N'*As Aventuras de Tom Sawyer* os bosques são o cenário - não só físico como imaginariamente construído - das representações dos meninos, de suas brincadeiras: fruem este cenário não só pelo prazer das atividades que ele propicia (nadar, pescar, comer ao ar livre, contemplar as plantas e os animais silvestres) como pela excitação e amplificação de seu imaginário, que o transfigura em palco de aventuras de piratas. Quando cai a noite e esse mundo recobra seus tons sombrios, são ecos de um passado cultural, reminiscências de uma certa relação homem-natureza, que se fazem ouvir surdamente, na narrativa: "A quietude, a solenidade que, nos bosques, conduz a pensamentos profundos e apreensivos, e o sentimento de solidão começaram a influir no espírito dos meninos. Eles quedaram pensando. Uma ânsia indefinida acercou-se deles imperceptivelmente. Esta tomou a forma obscura e embaçada de uma saudade de casa, que crescia. Mesmo Finn o da Mão-Vermelha sonhava com seus degraus de portas e barris vazios. Mas eles estavam todos envergonhados por sua fraqueza e nenhum deles foi corajoso o suficiente para dizer o que pensava."[23]

Apesar de não haver aqui nenhuma citação explícita, não é difícil nem exagerado observar que a atmosfera de uma certa cultura literária envolve e orienta sua leitura. À noite

---

[21] A condição indígena do personagem está indicada em seu próprio apelido, *Injun*, corruptela de *Indian*.
[22] Cf. Mark Twain, *The Adventures of Tom Sawyer, Chapter XIV - Happy Camp of the Freebooters.*
[23] Idem, ibidem.

o mundo natural muda de aspecto, recordando - mas de uma forma bastante esmaecida e irônica[24] - os acentos sombrios que assume na obra de Hawthorne. O jogo metalingüístico como que acompanha e mimetiza subliminarmente o próprio movimento da cena, a qual, num ambiente de lusco-fusco, oscila e hesita entre a realidade dos meninos e sua ficção, entre seu desejo de voltar à segurança da civilização, abandonando o palco, e a intenção de permanecerem firmes em seus papéis, em sua encenação. A ironia da situação - esses "piratas" não têm coragem bastante para confessar seu medo ante o obscuro e o misterioso da natureza, nem para deixar de ser piratas e voltar ao lar - nos proporciona a necessária distância para percebermos que estamos diante de um quadro em que a imersão na natureza se deixa contagiar por um imaginário feito de sombras literárias, por imagens imemoriais revividas entre o semiconsciente e o inconsciente.

Nas *Aventuras de Huckleberry Finn* percebemos claramente o jogo das imagens literárias graças à paródia, que aumenta e intensifica o distanciamento irônico. No romance anterior o tom paródico já se fazia presente, na medida em que os garotos, em suas brincadeiras, imitam personagens e situações dos romances de aventuras. Neste, Mark Twain como que duplica o expediente, promove uma paródia de segundo grau, recorrendo textualmente ao *Dom Quixote*: a imitação da cultura literária é desnudada, explicita-se enquanto tal, e a relação com a natureza passa a ser mediada por um faz-de-conta consciente de si mesmo.

Na obra de Cervantes a ridicularização do leitor de romances de cavalaria que imita no mundo prático os rituais e feitos heróicos dos cavaleiros andantes não é o único efeito da sátira; no confronto entre o senso de realidade e o sonho, este resguarda seus direitos, revestindo-se de nobreza e grandeza por conta da própria imitação, ou seja, na medida em que o Cavaleiro da Triste Figura reproduz, na e pela fantasia, os nobres e grandiosos gestos dos heróis literários.

---

[24] Mark Twain alimentava uma "aversão temperamental" ao tipo de literatura praticada por escritores como Nathaniel Hawthorne e Henry James, literatura cuja principal característica seria o caráter culto, refinado, da elaboração artística. Quanto a ele próprio, escreveria "para o Estômago e os Membros", como se suas obras também nada devessem à arte literária. De qualquer forma, o que um crítico e biógrafo considera uma atitude "insuportavelmente filistina" (cf. Douglas Grant, *Mark Twain*, editora Civilização Brasileira, 1966, pp. 119-121, de onde foram extraídas as citações acima) parece ser melhor apreciado, no próprio contexto da biografia, como a ambivalência de um escritor que, tido (inclusive por si mesmo) como menos sofisticado e intelectualizado, nutria contudo uma certa inveja aversiva - ou uma admiração despeitada - pelos que a crítica de sua época tinha na conta de bons prosadores, artistas de primeira grandeza.

Quando, no romance de Mark Twain, Tom Sawyer cita *Dom Quixote*, a ambivalência trágica da imitação, que confere ao sonho valor igual ou mesmo superior ao do senso de realidade, cede lugar a outro tipo de ambigüidade, marcado pelo desencantamento cômico. Os meninos não só imitam voluntariamente em seus gestos e falas as ações e os enredos das obras de ficção como também sabem que o fazem. Os dois lados da moeda do faz-de-conta revelam-se simultaneamente: para Tom Sawyer, imitar é investir o imaginário na relação com a realidade, fazendo de conta realmente que varas e cabos de vassoura são espadas e espingardas, que um grupo de crianças num piquenique é uma caravana de mercadores acampada; para Huck, imitar é fingir, mentir, tudo não passando realmente de um mero faz-de-conta[25].

Se, no romance de Cervantes, a alusão a magos e feiticeiros reforça e justifica o poder da imaginação quixotesca, fazendo da natureza não só lugar como fonte de encantamento(s), no *Huckleberry Finn* a mesma alusão, num contexto de paródia da paródia, serve ao desencantamento da natureza: o antro dos salteadores não passa de uma simples gruta onde um membro do bando pode dormir perigoso ladrão e acordar chorando de medo, dizendo querer voltar para sua mamãe - é dessa forma que o menino Tommy Barnes ganha dos companheiros o epíteto de "bebê-chorão"[26].

A remissão a modelos literários, obedecendo à inclinação para a comédia, termina por tornar prosaica a paisagem das *Aventuras de Huckleberry Finn*, praticamente desfazendo ou descartando o caráter conflitante que certa literatura, sobretudo a de extração romântica, atribui às relações entre natureza e civilização. Portanto, quando se trata de refletir sobre a educação de Huck, parece que a questão não se resume simplesmente em optar entre um pólo e outro. Na verdade, Huck não é um selvagem, mas um bicho da cidade; seu habitat não é a floresta, mas os becos da cidade, as soleiras das portas, os tonéis vazios. Se fosse um índio, poderíamos lhe propor uma escolha: que permaneça em seu ambiente natural, alheio à civilização, ou que seja aculturado, submetendo-se a assimilar os costumes, religião e moral do chamado "homem branco". Mas, na qualidade de "jovem pária da aldeia", a opção que se apresenta a Huck provavelmente é mais apertada e não tem a mesma nitidez.

---

[25] Idem, *Adventures of Huckleberry Finn, Chapter III - A Good Going-over - Grace Triumphant - "One of Tom Sawyer's Lies"*.
[26] Idem, ibidem, *Chapter II - The Boys Escape Jim - Tom Sawyer's Gang - Deep-laid Plans.*

Dizer que, em Huck, é forte o apelo da natureza, deve significar, neste caso, uma referência menos a um meio exterior que à paisagem interior do indivíduo. Permitir a Huck que se eduque de acordo com a natureza seria permitir-lhe que se eduque conforme a *sua* natureza - a qual poderia ser definida como um certo conjunto e combinação de características que envolvem e pressupõem já uma formação cultural, a incorporação de elementos de uma cultura já dada. Moleque de rua, inculto e iletrado, livre de boa parte da educação familiar e de qualquer educação formal, o Huck d'*As Aventuras de Tom Sawyer* carrega consigo, entretanto, toda uma cultura popular constituída de crendices e superstições, externada em seus hábitos e modo de vida, permutada com outros meninos da aldeia. No romance que lhe leva o nome, vemo-lo sobrevivendo não só pelos meios mais naturais (a caça, a pesca, a coleta) mas também pelo que ele, adotando a terminologia paterna, chama de "tomar emprestado".

Tanto o fato de ser um pária quanto o de ser um animal urbano - com muitos dos vícios que o caracterizam - aconselhariam e justificariam que Huck fosse adotado por uma família respeitável e escolarizado; numa palavra, que fosse "civilizado". Esta solução relativamente conciliatória - pela qual o pólo da civilização vence, ao preço de violentar uma parte da natureza daquele que está sendo civilizado - não é, entretanto, a que Mark Twain nos oferece na própria evolução da narrativa. Não contente em negar-nos uma resposta confortável para a nossa questão, o escritor parece complicá-la ao excluir a alternativa representada pelo pai de Huck: o menino, afinal, não quer ser civilizado pela viúva Douglas e pela Srta. Wilson, com seus sermões, proibições e regras, mas também não suporta ser educado pelo pai analfabeto, iletrado e violento, que vai beber enquanto o deixa amarrado na cabana e lhe dá surras homéricas.

Neste momento, entretanto, compreendemos que a natureza que apela para Huck tão fortemente a partir de si mesmo é sua inclinação e impulso à liberdade, à vida independente. Esta opção não é necessariamente a resposta do escritor, pois ela antes problematiza que resolve a questão: a liberdade e a independência de Huck, que não podem existir senão ao preço de evitar os dois mundos acima mencionados, serão tão móveis e mutáveis, instáveis e precárias quanto a jangada que flutua Mississippi abaixo levando Huck e Jim, o escravo fugido. Rio e jangada poderão muito bem, neste caso, simbolizar uma espécie de utopia ambulante, que só existe como devir, isto é, sob a condição de estar em constante movi-

mento: no fluxo das águas estaria a fronteira dos mundos opostos, a possibilidade de viver o "nem isto, nem aquilo" - possibilidade que só se efetiva na medida em que é continuamente renovada.

O impulso à liberdade é o que diferencia Huck do personagem picaresco. Servil a contragosto, o pícaro sente-se comumente obrigado ("por força das circunstâncias", usa-se dizer) a vender sua independência em troca dos meios de sobrevivência: humilhando-o, este tipo de atitude aguça seu ressentimento e senso de vingança, o que dá o tom cinzento das narrativas picarescas, carregadas de frustração e indignidade. Um tom luminoso, em contraste, emana do romance de Mark Twain: Huck não é ressentido nem vingativo, não lhe passa pela cabeça desforrar-se na mesma medida contra aqueles que o castigam - sejam eles a viúva, a irmã desta, o professor ou seu pai. Embora lance mão da astúcia e da dissimulação para sobreviver, ele o faz esporadicamente, em ocasiões de perigo; "sobreviver", em seu caso, tem o sentido literal de resguardar a própria vida, ao passo que no pícaro significa a luta cotidiana, sem tréguas, encarniçada e encardida, contra a fome, pela busca de comida e meios de subsistência. Um inato senso de justiça, uma predisposição natural para a compaixão (o que poderíamos chamar de "bom coração"[27]) colocam Huck, na verdade, em oposição aos malandros profissionais, os vigaristas (o "rei" e o "duque") que ele e Jim salvam e que acabam vendendo o escravo fugido após aplicarem golpe após golpe pelas cidades à margem do Mississippi: Huck, que consegue frustrar um dos golpes (a usurpação da herança das sobrinhas de Peter Wilks[28]), chega a apiedar-se dos malandros quando eles são justiçados pelo povo, que os cobre de piche e penas, os dependura como animais numa vara e desfila com eles, em algazarra, empunhando tochas, batendo panelas e tocando cornetas. "Ver aquilo me deixou doente; e tive pena daqueles pobres e deploráveis patifes, parecia que nunca mais conseguiria ser duro e insensível contra quem quer que fosse no mundo. Era horrível de se ver. Seres humanos podem ser medonhos cruéis uns com os outros"[29].

A passagem é significativa e relevante para a análise da auto-educação de Huck em comparação com a do pícaro, no que respeita ao que cada um aprende com a vida. Ao longo de praticamente toda sua trajetória, Huck permanece ingênuo e, apesar das experiências

---

[27] Expressão empregada pelo próprio Mark Twain em sua "autobiografia": "Em *Aventuras de Huck* desenhei Tom Blankenship exatamente como ele era. Era ignorante, sujo, mal alimentado; mas tinha bom coração". Op. cit., p. 112.

[28] Cf. Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn, Chapters XXIV-XXIX.*

[29] Idem, ibidem, *Chapter XXXIII.*

cruéis, não perde sua crença no ser humano, apenas lhe confere um senso mais concreto, alimentando-a com o discernimento acerca das pessoas e situações. As lições que aprende mantêm uma relação contrastante com os exemplos que a vida lhe expõe: se os outros são cruéis e terríveis, ele se horroriza com isso e o lastima, tomando caminho oposto: a cena lhe dá o antídoto para a própria indignação contra os malandros e ele se dispõe a descartar a insensibilidade e a dureza [*hardness*] de coração. Contrariamente, a lição primeira que o pícaro aprende é de que deve perder a ingenuidade e adquirir esperteza, desconfiando de todo o mundo. Seu aprendizado se dá por imitação, por espelhamento das situações e dos gestos alheios: a cada artimanha, responde com outra de igual quilate ou, se possível e necessário, mais requintada e elaborada; a cada golpe, castigo, surra, devolve na mesma moeda, do que *Lazarilho de Tormes* oferece farto exemplário.

A aprendizagem do pícaro é o que podemos considerar um processo fechado. Como num raciocínio dedutivo, a conclusão já se faz presente nas premissas: o final da narrativa apenas confirma, com algum sarcasmo, o que foi enunciado no início. Lazarilho sabe desde o primeiro amo que o mundo é dos espertos e que deve abrir os olhos e manter-se (d)esperto para zelar, *velar* por si mesmo. Este movimento é coerente com o caráter da trajetória picaresca: esta é a passagem de senhor a senhor, de uma servidão a outra - em suma, uma sucessão de cadeias, o encadeamento de elos da corrente. A viagem do pícaro pela sociedade, seu trânsito pelas diferentes categorias e camadas sociais não simboliza nada mais transcendente que a prosaica e rotineira busca de condições de subsistência e de uma situação que garanta uma vida razoavelmente segura, a salvo da fome e da miséria. A aprendizagem do pícaro é a educação pelo negócio: negociando com a vida, ele calcula meios e formas de não passar fome, dispondo-se a sacrificar a dignidade por uma boa provisão de alimentos. Assim faz Lazarilho quando aceita casar-se com a amante do arcipreste, que este apresenta como criada: também neste caso o círculo se fecha, uma vez que o episódio repercute e reflete o comentário que o Cego profere a respeito de um chifre[30]. O casamento de Lazarilho no último capítulo confirma comicamente a "profecia" do Cego no primeiro: sabendo pelas "más línguas" que a mulher o trai e relatando ele próprio circunstâncias que provam que seu casamento não passa de um arranjo do arcipreste para manter seu relacionamento com a "criada" sob aparência respeitável, Lazarilho prefere entretanto

[30] Cf. *Lazarilho de Tormes*, Lisboa, Editorial Verbo, 1971, p. 56.

silenciar as primeiras e ignorar ou inocentar as segundas porque graças à mulher recebe do arcipreste "muitos favores e ajudas", o que inclui "uma carrada de trigo" todos os anos, uma "peça de carne" na Páscoa e às vezes "um par de pães ou as calças velhas que [o arcipreste] deixa de usar"[31] - enfim, "mil mercês e maiores bens do que eu mereço"[32].

Na aprendizagem do pícaro, as lições adquirem valor de dogmas e embora seu conteúdo pouco ou nada tenha a ver com o espírito da contra-reforma, seu método não destoa da pedagogia que, na mesma época de publicação do *Lazarilho de Tormes* (1554), presidiu à colonização e à catequização do Novo Mundo ibérico. À primeira vista trata-se de uma educação pelo choque, pela iluminação súbita: ao bater a cabeça de Lazarilho contra a pedra em forma de touro, o Cego desperta o discípulo para as realidades cruéis da vida, levando-o a sair da sua ingenuidade como alguém que faz um parto - aí, por meio desta lição prática que inaugura o processo e lhe dá o tom, nasce o pícaro, começa sua formação. Tal lição Lazarilho aceita e assimila imediatamente, sem interpor uma distância para a crítica e a reflexão: neste caso a analogia com o despertar é incompleta, pois com a mesma propriedade poderíamos dizer que, interiorizando tão prontamente o ensinamento da marrada, sem meditar sobre ele, sem submetê-lo a um julgamento crítico, o pícaro o incorpora - e incorpora a si mesmo - a uma espécie de sono dogmático. A educação pela(s) cabeçada(s) significa aprender às cegas; não por acaso, sintomaticamente, é um amo cego que a aplica - a inflige - a Lazarilho. Entretanto, isso não significa que seja sem método ou sistema; ao contrário, trata-se de uma educação que parte de princípios incontestados que mestre e discípulo praticam de forma peremptória, dogmática. Vemos confirmado este outro lado da moeda quando Lazarilho despede-se do Cego devolvendo-lhe a lição primeira em dose dobrada: induzido manhosamente a saltar contra o poste, o senhor e mestre cego o faz tão violentamente que a cabeçada o deixa completamente desacordado - "meio morto e com a cabeça rachada"[33].

A auto-educação de Huck, por seu turno, é um processo aberto: não decorre "como se queria demonstrar", mas de forma que cada situação demanda uma reflexão sem precedentes, em que se confrontam as lições proferidas por educadores, a experiência anteriormente adquirida e a natureza do aprendiz, isto é, seus sentimentos e emoções, suas inclina-

[31] Idem , ibidem, p. 145.
[32] Idem, ibidem, p. 147.
[33] Idem, ibidem, p. 63.

ções e aspirações. Trata-se de uma educação intuitiva e indutiva, que prescinde de postulados ou dogmas prévios, ou que põe em constante julgamento os princípios já dados, não permitindo que eles dêem a última palavra no exame da situação e na decisão a ser tomada; a referência cultural e filosófica, neste caso, seria o empirismo inglês, *à la* Hume, que aqui não arriscaria propor outros princípios senão o do ensaio-e-erro e o de que cada caso é um caso.

Assim acontece quando Huck, após tomar conhecimento da venda de Jim pela dupla de malandros, se defronta com - e se propõe a si mesmo - o dilema de devolver ou não o escravo à sua proprietária legítima, a Srta. Wilson. A passagem, no capítulo XXXI, revela não só a distância que Huck é capaz de tomar em relação aos acontecimentos e às normas interiorizadas (ou seja, sua própria consciência moral) mas também a complexidade e a ambigüidade que sua reflexão assume. Quando aflora nele o sentimento de pecado por estar "surrupiando" [*stealing*] o negro de uma pobre anciã que nunca lhe havia feito mal, ajoelha-se e tenta rezar para ser um menino bom e escapar ao fogo eterno. Mas logo percebe que está fazendo jogo duplo: enquanto tenta obrigar sua boca a dizer uma coisa (em consonância com a moral dominante, que alinha Deus, o Paraíso e o escravismo, de um lado, e os ladrões de escravos e seus cúmplices, bem como os que dão refúgio a escravos fugidos, no lado oposto), seu íntimo diz outra, no mínimo não é capaz de acompanhar ou confirmar o que a boca deveria dizer. A percepção desta duplicidade na alma de um rústico adolescente do Sul dos EUA às vésperas da Guerra de Secessão pode ser levada à conta das sutilezas psicológicas que a arte de Mark Twain é capaz de descobrir em - ou atribuir a - seus personagens juvenis.

Também há cálculo na reflexão de Huck, mas este cálculo não visa única ou predominantemente ao proveito pessoal. Quando põe de lado pela primeira vez a idéia de escrever à Srta. Wilson sobre o paradeiro de Jim, preocupa-o ser tomado como alguém que ajudou um escravo a buscar sua liberdade, o que significaria sua vergonha; não se trata de uma preocupação com sua sobrevivência física e material, mas com sua moral e reputação, e que faz parelha com seu medo de ser condenado ao inferno por não praticar as normas sociais. De qualquer forma, o que motiva toda sua reflexão é a indignação e revolta que sente ao ver Jim reduzido novamente à escravidão e a conta que não se explicita no cálculo mas o decide é a que envolve sua amizade pelo escravo fugido, construída ao longo das experiências

vividas, sofridas e enfrentadas em comum - uma conta demasiadamente altruísta para ser levada em consideração pelo autêntico pícaro.

Em suma, à diferença da novela picaresca, cuja atmosfera é uma mistura de desilusão e cinismo, o leitor pode respirar no *Huckleberry Finn* um ar de esperança, na medida em que a narrativa lhe dá o direito de continuar (ou voltar) a acreditar na humanidade se se dispuser a apostar em Huck como, justamente, repositório ou encarnação do que a humanidade pode ter de positivo. Esperança, crença e aposta ligam-se, neste caso, ao jogo das possibilidades e contingências: se as ações do pícaro podem ser classificadas praticamente como atos reflexos e suas escolhas, quando ocorrem, envolvem alternativas bem palpáveis, geralmente relacionadas às condições materiais da vida, as decisões de Huck dão margem à especulação e beiram o imponderável, exatamente porque o julgamento reflexivo e deliberativo põe uma distância entre elas e os fatos. Apostar em Huck não é simplesmente (ou simplistamente) aceitar como dado natural o que é, na verdade, resultado da reflexão e do debate entre forças interiores: podemos muito bem imaginar soluções outras no episódio citado, mantidos os mesmos fatores e alternativas, assim como podemos conjeturar sobre o produto de seu cálculo caso algum dos fatores fosse alterado - por exemplo, se fosse outro o escravo vendido pelos vigaristas.

Na medida em que se constitui como um processo aberto, a aprendizagem de Huck não é fruto nem fonte de máximas acabadas, como ocorre com a educação do pícaro, cujo percurso descreve quase um círculo fechado. A aprendizagem de Huck e a pedagogia que lhe pode corresponder não são passíveis de ser resumidas numa moral-da-história - pelo menos não no mesmo sentido dos textos moralizantes e edificantes satirizados por Mark Twain - precisamente porque sua trajetória é a da busca da liberdade. E neste caso a narrativa é ambígua - ou livre - o bastante para sugerir na idéia de liberdade uma conotação ao mesmo tempo muito concreta e muito ampla: sua realização, de um lado, é representada pela cidade de Cairo, ou seja, por um lugar físico, jurídico e político de onde tenha sido abolida a escravidão e no qual Jim possa viver livremente com sua família; de outro, ela depende do encontro de um estado social, moral e espiritual em que Huck possa se ver livre tanto das injunções coercitivas da civilização quanto da violência da ignorância, da intolerância e do preconceito encarnada por seu pai e outros personagens (o que pode incluir a

massa que tenta mas não tem coragem de linchar o Cel. Sherburn, ou a que picha e castiga o "duque" e o "rei").

No mundo fronteiriço simbolizado pela jangada e pelo fluxo do Mississippi, Huck e Jim vivem a promessa dessa liberdade - ou, mais precisamente, experimentam dela uma precária, movente e provisória amostra. O fato de os viajantes perderem Cairo em meio a um denso nevoeiro pode ser compreendido, no contexto desta interpretação, como uma indicação de que, no seu sentido mais puro e completo, a liberdade a que ambos aspiram não é passível de concretizar-se, não existe em lugar algum - é literalmente (e etimologicamente) utópica. Ou - parece dizer o romancista -, se há uma terra para tal liberdade, ela não pode ser divisada: a própria realidade, como uma cortina opaca, embaça nossa visão, impedindo-a de alcançá-la. Seja como for, este aspecto visionário e utópico, complementar à recusa do autor em propor e transmitir uma lição moral, é antes acentuado que compensado pela parte final da obra, em que, exercitando suas artes paródicas num feérico e furioso clima de comédia, Mark Twain apenas protela a notícia da libertação de Jim - bem como a libertação em si mesma - e deixa em suspenso, sem solução patente, o problema de Huck.

À parte a função evidente de fazer rir o leitor, a seção que se inicia com a chegada de Tom Sawyer à fazenda de sua tia Sally não parece ter outro efeito, na economia da narrativa, senão o de retardar a ação (apesar da velocidade com que as encenações dos meninos se sucedem) e de certa forma é como se o romancista quisesse adiar o desfecho prolongando o estado de suspensão em que se encontram Huck e Jim: com efeito, o primeiro continua morto para a sociedade, oculto sob a identidade de Tom Sawyer (enquanto o verdadeiro Tom assume a do irmão Sid); Jim, por sua vez, imobilizado na prisão, permanece com a situação indefinida, não se sabendo se seu destino será a restituição à Srta. Wilson, a sua venda a um novo proprietário ou uma nova fuga (a essa altura o autor, empregando um recurso próprio aos romances de folhetim, esconde do leitor a informação de que a Srta. Wilson falecera e libertara seu escravo).

Se, ao descer o Mississippi na jangada, Huck e Jim navegavam numa espécie de limbo, mantendo-se afastados da sociedade para preservar sua precária e transitória liberdade, a nova situação carrega-os para um patamar acima, aumentando o afastamento, ao atirá-los no mundo da fantasia: transformados em paródias de arquétipos literários, Tom, Huck e Jim acrescentam à narrativa um toque de irrealidade que não só alivia o tom sério que ela

vinha assumindo mas também atenua seu caráter realista, emprestando-lhe aparência jocosa e escapista. O interregno lúdico e metalingüístico em que se constitui esta parte final como que duplica a fuga: é a vez de todos (inclusive leitor e autor) escaparem para o mundo do faz-de-conta, interrompendo o próprio andamento do tempo e ralentando o passo da realidade. Contudo, o resultado dessa fuga, dessa viagem pela fantasia, é palpável no curso da narrativa: interfere de forma dramática - desastrosa até certo ponto - na existência dos personagens, colocando em risco não só a libertação de Jim mas também a sua vida, bem como as de Huck e Tom.

Se quisermos apreender o padrão dessas intervenções paródicas no *Huckleberry Finn*, observaremos que elas evoluem num crescendo. No início, a imitação de salteadores pelo bando de meninos liderado por Tom Sawyer não passa de brincadeira razoavelmente inconseqüente, na qual Huck, algo decepcionado, distingue claramente entre ficção e realidade. As representações do "duque" e do "rei" que pontuam o meio da narrativa com seu humor escatológico também se dão em espaços delimitados, que separam a ação teatral do contexto em que é apresentada, mas ao mesmo tempo tais encenações constituem o meio e o veículo ao qual os vigaristas recorrem para aplicar seus golpes. No final, a paródia de romances do tipo d'*O Conde de Monte Cristo* lança pontes entre fantasia e realidade através das cartas forjadas por Tom Sawyer, que motivam a reunião dos fazendeiros locais para dar caça aos "bandidos"; em outras palavras, a imaginação romanesca acaba invadindo a realidade dos personagens, fazendo-os viverem como fato real o teatro paródico montado por Tom e Huck.

A esse processo corresponde uma progressiva adesão de Huck ao mundo da literatura - perpassada sempre, entretanto, pela ironia e pela ambigüidade. Da desconfiança inicial que o impede de fingir que varas e cabos de vassoura são espadas e espingardas, ele evolve para a aparentemente franca aceitação do faz-de-conta, estimulado pela perspectiva de dar fuga a Jim. Essa evolução é permeada e caracterizada por uma confusa aquisição da cultura livresca cujo produto é a desvairada miscelânea de referências históricas e ficcionais que vemos Huck desfiar no capítulo XXIII, quando expõe para Jim o modo de vida e a natureza

dos reis - a versão twainiana do que nosso País viria a conhecer na pele do "samba do crioulo doido"[34].

A comicidade de episódios desse tipo tem dupla fonte, envolvendo a ridicularização tanto do modo peculiar (e ao mesmo tempo bastante popular) como a literatura é absorvida - ou rejeitada - por Huck quanto o próprio conteúdo dessa literatura. O riso do leitor oscila, indeciso, entre dois motivos. O imediatismo "naturalista"[35] que dificulta a apreciação da dimensão metafórica e exige representações por assim dizer ao rés-do-chão da realidade, levando Huck a desinteressar-se da história de Moisés por se tratar de alguém que já morreu há muito tempo[36] ou Jim a recusar como absurda a história da justiça salomônica[37], é risível por si mesmo, ou seja, por simplificar demasiadamente a leitura da obra ou da história, deturpando ou mutilando seu significado: o riso, neste caso, é o que gratifica a caricatura, a distorção e a deformação da imagem. Contudo, a própria obra ou figura literária resta envolvida no processo cômico na medida mesma em que é passível dessa percepção simplificadora e deformadora: essa perspectiva incorpora-se à sua leitura, bastando ao leitor lembrar-se de sua possibilidade para entreabrir os lábios num sorriso irônico.

Porém, mais risível é a literatura quando tomada como objeto de imitação. À comicidade inerente ao rebaixamento paródico dos modelos literários acrescenta-se a sátira ao próprio imitador, ao estilo do *Dom Quixote*: o ímpeto de Tom Sawyer no sentido de reproduzir as cenas dos romances e sua obsessão de fazer tudo exatamente como está nos livros o levam não só a omitir (ou, no mínimo, a adiar) a verdade, como a obrigar seus atores a rituais trabalhosos e temerários. Sobretudo, o idealismo artificialmente encenado termina num paradoxo semelhante aos que se encontram no *Quixote* (em que, entretanto, o idealismo é mais espontâneo ou natural): aquele que devia ser salvo acaba em maus lençóis, sob perigo de ser enforcado[38].

---

[34] Cf. Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn, Chapter XXIII - Sold - Royal Comparisons - Jim Gets Homesick.*

[35] "Naturalista": tenho em mente, ao empregar esta palavra, a exigência ou reivindicação de uma produção literária (ou, mais amplamente, cultural) que seja a cópia da realidade. Duas referências para dar concreção a este conceito: 1) o romance-reportagem praticado no Brasil nas décadas de 1970 e 80; 2) o trabalho dos atores nas telenovelas brasileiras, tido por mais "naturalista" (ou seja, mais próximo do cotidiano) que a interpretação no teatro.

[36] Cf. Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn, Chapter I - Civilizing Huck - Miss Watson - Tom Sawyer Waits.*

[37] Idem, ibidem, *Chapter XIV - A General Good Time - The Harem - French.*

[38] Idem, ibidem, *Chapter XLII - Tom Sawyer Wounded - The Doctor's Story - Tom Confesses - Aunt Polly Arrives - Hand Out Them Letters.* No caso do *Quixote*, podemos lembrar, entre outros, o episódio em que o

Nesse contexto, as relações entre Huck e a literatura, do ponto de vista de sua educação, parecem mostrar que o menino faria melhor mantendo-se longe dos livros, dos quais realmente parece aprender pouco, a não ser, como diria Rousseau, a "falar do que não (...) sabe"[39]. De suas leituras o que resta é uma mixórdia de idéias que não têm raízes na sua experiência das coisas e que não lhe são úteis no trabalho de viver e de perceber a realidade. O contato com a literatura não torna Huck menos ingênuo, apenas muda o caráter de sua ingenuidade: da inocência que lhe permite distinguir e separar o fantasioso do real, passa à candidez de sua admiração pela inteligência de Tom Sawyer, que o leva a investir sua fantasia nas cenas da libertação de Jim.

Mas seria possível educar Huck, como quer Rousseau a respeito de seu Emílio, longe e isolado da cultura livresca? A resposta de Mark Twain parece ser nitidamente negativa: romances de aventuras do século XIX são o meio cultural em que espontaneamente imergem os garotos d'*As Aventuras de Tom Sawyer*, inclusive Huck; a parte final das *Aventuras de Huckleberry Finn* retoma e leva ao paroxismo essa imersão no mundo romanesco. Além disso a existência concreta do segundo romance, em sua forma plena, pressupõe a assimilação daquela cultura livresca: Huck não existiria como o narrador que é nem o "seu" livro seria escrito na forma como o foi se o personagem não fosse de algum modo alfabetizado e educado nessa cultura.

Contudo, permanece a dúvida sobre a utilidade educativa da literatura. Ainda quando Huck lê com espírito de contestação, isso não parece favorecer sua percepção da realidade: assim, sua leitura da história dos monarcas ("todos os reis são acima de tudo patifes"[40]) não lhe permite desmistificar e desmascarar os dois vigaristas, o que não ocorre com Jim, o qual, justamente porque está livre desse filtro histórico-literário - ainda que parta de um pressuposto ingênuo (o de que reis, de modo geral, não se comportariam como o "rei" e o "duque") -, manifesta reservas quanto à nobreza dos companheiros de viagem, hesitando em aceitar sua farsa. Do ponto de vista do que é útil para a vida, não há dúvida de que seria melhor que Tom Sawyer revelasse logo ao chegar que a Srta. Wilson havia alforriado seu

---

anacrônico cavaleiro andante "salva" o criado André dos castigos de seu senhor João Haldudo (cf. Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de La Mancha*, Capítulo IV, "Do que sucedeu ao nosso cavaleiro quando saiu da venda", S. Paulo, Abril S. A., 1981, tradução dos Viscondes de Castilho e Azevedo, pp. 40-41.)

[39] Cf. Jean-Jacques Rousseau, *Emílio ou Da Educação*, Rio de Janeiro, Difel, 1979, tradução de Sérgio Milliet, p. 197.

[40] Cf. Mark Twain, *Adventures of Huckleberry Finn, Chapter XXIII.*

escravo. A leitura com olhos de educador torna a parte final incompreensível, posto que toda a encenação dos meninos, toda a paródia, se revela aí muito pior que a realidade: no limite, o que se prolonga, inutilmente, é o sofrimento.

Ao mesmo tempo, entretanto, não podemos deixar de lado as razões do escritor (isto é, da própria ficção), das quais depende também a especulação sobre a utilidade do mundo literário. Deste ponto de vista, o interregno paródico parece ser útil para atenuar a aparência de *deus ex-machina* que reveste a forma como Jim é alforriado: se a revelação desta notícia fosse antecipada, esse aspecto se destacaria de forma mais abrupta. Por outro lado, é o caso de reconhecer que, não fosse toda a farsa montada por Tom e Huck, o leitor não teria diante de si o magnífico quadro desta irônica (in)utilidade da literatura, desta lúdica e trabalhosa ficção dentro da ficção, representada para "pôr em liberdade um negro liberto"[41]. Por outras palavras, a paródia tem aí, voluntária ou involuntariamente, uma utilidade que não está apenas em suavizar o artificialismo do enredo, mas também em tornar transparente o papel (redundante, no caso) que a literatura exerce frente à vida.

Como saldo, o que obtemos é um juízo altamente ambivalente a respeito do mundo da literatura. Na admiração ingênua de Huck pela inventividade de Tom Sawyer para criar suas situações de faz-de-conta calcadas em arquétipos literários, podemos ler o riso sardônico do autor implícito, que embute naquela admiração o elogio malicioso e ácido que o povo costuma endereçar à literatura (uma hipócrita homenagem à sua beleza inoperante, à futilidade de seus jogos). Mas o mesmo riso - ao qual não vai mal o adjetivo "voltairiano" - castiga o público que, ávido de emoções picantes, cai em si frustrado e revoltado com a peça cômica que lhe apresentam - e lhe pregam - o "rei" e o "duque", a fantasia farsesca e escatológica do "camelopardo" que não decepciona por si mesma mas porque dura apenas alguns poucos minutos[42].

Ocorre, além do mais, que o próprio Huck costuma agir com uma criatividade imaginativa digna de Tom Sawyer, pensando em como o companheiro avaliaria as tramas e os estratagemas de que lança mão para safar-se de algum embaraço ou para dar solução a uma situação problemática. Neste sentido, deve ser mais que coincidência o fato de ambos encenarem a própria morte em seus respectivos romances: quando é Huck que o faz, manifesta o

[41] Idem, ibidem, *Chapter XLII.*
[42] Idem, ibidem, *Chapter XXIII.*

desejo de que Tom estivesse com ele e compartilhasse a situação fazendo suas sugestões[43]. Se tal prática é já um sinal de "civilização", não se pode dizer que contrarie a natureza de Huck nem que seja o meio pelo qual a sociedade corrompe o menino - e o fruto dessa corrupção -, uma vez que ela permite a Huck manter sua precária independência (bem como a liberdade de Jim) e pôr outras pessoas a salvo das malandragens da dupla de vigaristas.

Huck não é um Emílio, um "selvagem feito para viver na cidade"[44], a criança que Rousseau manteria o máximo possível longe e isolada do convívio social, para que não adquirisse os preconceitos e malandragens da sociedade, procurando fazer com que aprendesse diretamente com as coisas e a natureza, e só devolvendo-a à convivência dos outros após lhe dar um ofício honesto. De sentido oposto a esta trajetória que Rousseau pretende ser a ideal, o percurso de Huck contraria em boa parte os postulados e prognósticos rousseaunianos: vivendo desde o início na cidade e sob as piores condições, absorvendo os preconceitos da sociedade, ele é, exatamente como o Tom Blankenship que lhe serviu de molde, "ignorante, sujo, mal alimentado", mas "tinha bom coração"[45] - e o conserva aí mesmo onde, se observarmos a lógica do autor do *Emílio*, seria de se esperar que florescesse um malandro do tipo do "rei", do "duque" ou do pícaro, ou um bandido como os vários com que o próprio Huck cruza em sua travessia.

Vagabundo, no duplo sentido daquele que vaga sem ofício e sem rumo, Huck não é selvagem nem civilizado (nem *silvan* nem *civilized*); mas um "sivilizado" (*"sivilized"*, como ele próprio escreve): alguém que, incorporando os preconceitos e preceitos da civilização (como o princípio da propriedade escravista), apesar disso não os aplica imediata e mecanicamente, mas interpõe o seu "bom coração" e faz deste o árbitro de seus julgamentos e ações. Onde pensadores como Rousseau, mesmo os considerados dialéticos, enxergariam uma relação direta ("a sociedade corrompe o indivíduo"), criando condições para a emergência da pérola do sociologismo vulgar que consiste em tomar todo indivíduo como nada mais que um produto do meio social, Mark Twain introduz a distância irônica que permite entrever a possibilidade de uma liberdade constituída ela mesma de elevada dose de ironia e ambivalência.

---

[43] Idem, ibidem, *Chapter VII - Laying for Him - Locked in the Cabin - Sinking the Body - Resting.*
[44] Cf. Jean-Jacques Rousseau, op. cit., p. 225.
[45] Cf. Charles Neider (org.), *Autobiografia de Mark Twain*, p. 112.

A forma concreta dessa liberdade é, com efeito, o dilema. As *Aventuras de Huckleberry Finn* terminam num impasse (e mesmo num empate): Huck está dividido entre fugir da civilização ou nela ficar e voltar a ser submetido ao seu processo educacional. Ambas as alternativas são factíveis, mas ambíguas: ele pode fugir para o "Território" - "dos índios", acrescentam os tradutores[46] - mas certamente não viverá nele como um selvagem, bom ou mau (como o *Injun Joe* d'*As Aventuras de Tom Sawyer*); não lhe é impossível também voltar para a aldeia e ser educado por Tia Sally, pois já quase se adaptava ao sistema quando foi seqüestrado pelo próprio pai - entretanto, é provável que sempre tenha vontade de retomar os "velhos hábitos" (andar descalço, dormir ao relento, cachimbar, praguejar). A liberdade, neste caso, não teria lugar, ou só teria um não-lugar, concretamente traduzido pela jangada em trânsito pelo Mississippi abaixo: só existiria sob a condição de estar em movimento e mutação, sob a forma de um precário isolamento, de uma instável independência.

A idéia de que não somos efetivamente livres nem no estado natural nem no convencionado pelas leis humanas parece ter acompanhado Mark Twain até o fim de sua vida. Vinte anos após a publicação do *Huckleberry Finn*, aos 72, ele comenta sua conversa com uma escritora inglesa, Elinor Glyn, nos seguintes termos: "Fui mais além e disse que não podia recordar qualquer lei escrita de qualquer natureza que tivesse sido promulgada em qualquer era do mundo em qualquer livro de estatutos ou em qualquer Bíblia, para regular a conduta do homem em *qualquer* particular, desde o assassínio até o não guardar o Sabah, que não fosse uma violação da lei da Natureza, que eu considerava como a mais alta de todas as leis, a mais peremptória e absoluta de todas as leis - sendo as leis da Natureza, na minha crença, clara e simplesmente as leis de Deus, já que Ele as instituiu. (...)/ (...) Disse que éramos servos das convenções; que não poderíamos subsistir, nem em estado selvagem, nem em estado civilizado, sem convenções; que devemos aceitá-las e sustentá-las, mesmo quando as desaprovemos; que, embora as leis da Natureza, vale dizer as leis de Deus, evidentemente tenham feito de cada ser humano uma lei em si mesmo, devemos firmemente recusar-nos a obedecer essas leis, e devemos, com igual firmeza, sustentar as convenções que as ignoram, porque os estatutos nos proporcionam paz, governo mais ou menos bom e

[46] Cf. as traduções de Monteiro Lobato (publicada pela editora Brasiliense) e de Sergio Flaksman (editora Ática). O texto em Inglês refere-se apenas a "Territory" (cf. *Adventures of Huckleberry Finn, Chapter the Last).*

estabilidade, e são por isso melhores para nós que as leis de Deus, que em breve nos afogariam na confusão, na desordem e na anarquia, caso as adotássemos."[47]

A opção do escritor pelas leis da civilização é explícita, mas o discurso não deixa dúvida também quanto à opinião de que não há realmente liberdade em nenhum estado, seja o das leis naturais, seja o das convenções humanas. Tampouco o autor sanciona a visão rousseauniana do estado da natureza: mais próximo de uma concepção freudiana, ele o compreende como caótico e violento.

A leitura das *Aventuras de Huckleberry Finn* à luz dessas considerações nos oferece duas possibilidades. Podemos, caso queiramos permanecer no território da utopia, sepultar de vez nossa esperança de encontrar uma resposta definida para a questão que propusemos no início deste estudo, imaginando um Huck indefinidamente suspenso entre o apelo da natureza e as injunções da civilização: sua liberdade, sua felicidade, sua formação humana dependeriam de ele viver e agir eqüidistante de ambas. Podemos, por outro lado, considerar que, "sivilizado" como se encontra, Huck já está preparado o suficiente para exercer a cidadania com a liberdade concretamente possível na vida social dita civilizada. Ser "sivilizado" é ser apenas meio civilizado, mas em seu caso isso é melhor que ser inteiramente civilizado, pois significa que ele não cumprirá as normas de maneira cega, mecânica e inflexível, mas ironizará sua relação para com elas, pesando no seu "bom coração" o que provém de sua índole e o que a sociedade dele espera ou exige, os prós e contras de suas decisões e ações. Em suma, será um cidadão capaz de pensar, escolher, decidir e agir por si mesmo, consciente da ambivalência de sua natureza "sivilizada".

[47] Cf. *Autobiografia de Mark Twain*, pp. 451-452. A nota data de 13 de janeiro de 1908.

Capítulo 3

Ler, viver, aprender

Se aprendemos algo com a vida e a literatura, isso não significa que sejamos, a rigor, ensinados e educados por elas. Em outros termos, aprender com elas não significa que elas ensinem e eduquem como fazem aqueles que propriamente ensinam e educam - os professores e educadores. Os ensinamentos e lições que estes ministram tendem para - e ao mesmo tempo demandam - o sentido único, a univocidade, no mínimo a exclusão da ambigüidade. Os próprios educandos, não raramente, exigem isso - quando não é o próprio professor ou educador que retoma uma lição para explicitar, esclarecer, apurar o seu sentido[1].

O que chamamos de "lições de vida" não está sujeito ao mesmo processo: um fato ou episódio da existência não se repete nem se retifica como faz ou pode fazer um professor; se queremos retomar a lição que aprendemos com um desses fatos, só temos o recurso da memória, pois o fato em si mesmo é irrepetível, irreproduzível - e a cada vez que recorremos à memória, ela o reconstrói de um modo diferente, freqüentemente alterando seu significado ou iluminando e ressaltando aspectos que, de outras vezes, ficaram na penumbra, de tal forma que o resultado não é a diminuição, a superação ou a supressão da ambigüidade, mas a sua recomposição, a sua presentificação.

De maneira semelhante, as releituras da obra literária não asseguram um esclarecimento no sentido de estabelecer e firmar o que seria o significado próprio de sua "lição". Cada releitura atualiza (na acepção aristotélica) e aumenta - ao invés de diminuir - o potencial de significação daquilo que a obra nos ensina.

Se o diálogo em sala de aula encaminha-se (ou, ao menos, tenciona encaminhar-se) para o inequívoco, o diálogo com a vida e a literatura, ao contrário, nos encaminha para o ambíguo. Nesse diálogo incorpora-se, como algo vivo, orgânico, o dinamismo da própria

[1] Nem sempre, certamente, foi - ou é - assim. Nas relações entre o mestre artesão e o aprendiz, importava a capacidade do segundo no sentido de "captar no ar aqueles ensinamentos que o mestre não sabia ou não queria dar-lhe" - o aprendizado se desenvolvia então "pelas partes mais delicadas e decisivas, graças às capacidades de adivinhar, induzir, deduzir e concatenar por iniciativa própria" (cf. Antonio Santoni Rugiu, *Nostalgia do Mestre Artesão*, Campinas, Ed. Autores Associados, 1998, trad. de Maria de Lourdes T. Menon, p. 40). Contudo, o fato de Rousseau chamar de "negativa" a educação que depende total ou quase totalmente da ini-

existência: os pontos de vista mudam e, com eles, o que chamamos de fatos - mudamos nós e o Natal também.

O processo de ensino-aprendizagem na relação professor-aluno faculta ao último a possibilidade de ocupar a posição de um sujeito passivo - ser ensinado, ser educado - ou de constituir-se nessa espécie de sujeito-objeto que se substantiva num estar-sendo - o educando. Certa passividade lhe é permitida, ao ponto de, por vezes, não lhe ser necessário aprender mais do que ser ensinado; o aluno, neste caso, pode ser educado quase que à sua revelia, insensivelmente - deixa que as lições penetrem nele sem que despenda as forças necessárias para apreendê-las e assimilá-las; em suma, o que aprende - o que lhe é ensinado - depende menos de sua iniciativa que da do professor[2].

Aprender com a vida e com a literatura são, por seu turno, processos que pressupõem uma iniciativa do aprendiz, exigem seu interesse e sua ação e portanto excluem de antemão a passividade. Mais que adquirir conteúdos e significados, ele precisa produzi-los e atribuí-los ao que vive e ao que lê. A leitura, "qual uma conversação com as pessoas"[3], constitui-se como um processo intersubjetivo de co-produção do sentido: implica uma interação pela qual leitor e texto se tomam e se relacionam como sujeitos com plenos direitos. Proust, que procura refutar essa concepção da leitura (adotada por Ruskin), nota que "a leitura não poderia ser assimilada a uma conversação, mesmo com o mais sábio dos homens", considerando que a "diferença essencial entre um livro e um amigo, não é a sua maior ou menor sabedoria, mas a maneira pela qual a gente se comunica com eles, a leitura, ao contrário da conversação, consistindo para cada um de nós em receber a comunicação de um outro pensamento, mas permanecendo sozinho, isto é, continuando a desfrutar do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversação dissipa imediatamente"[4]. No entanto, isso não o impede de, páginas adiante, figurar a leitura precisa e entusiasticamente como uma espécie de amizade, que aliás aquele silêncio da solidão faz mais pura: "Sem dúvida, a amizade, a amizade que diz respeito aos indivíduos, é uma coisa frívola, e a leitura é uma

---

ciativa do educando - deixado livre pelo educador, para fazer suas descobertas por conta própria - pressupõe que a regra é entender e praticar o educar como um conduzir, um dirigir.

[2] O leitor que considera que neste caso se afunila demasiado o sentido do verbo "ensinar" pode aquilatar o caráter e o significado concretos dessa passividade no exemplo do professor que é cobrado por alunos de dezesseis a dezoito anos de idade, em meio à transmissão de um questionário, a precisar o número de linhas que eles, os educandos, devem deixar para escrever a resposta de cada questão.

[3] Cf. René Descartes, *Discurso do Método*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973, trad. de J. Guinsburg e Bento Prado Jr., p. 39.

amizade. Mas ao menos é uma amizade sincera, e o fato de dirigir-se a um morto, um ausente, lhe dá qualquer coisa de desinteressada, quase tocante. Além do mais, é uma amizade desembaraçada de tudo o que faz a feiúra das outras"[5].

Há, deve-se admitir, certa passividade que caracteriza um tipo de recepção cada vez menos rara nos dias de hoje, condicionada pela cultura - ou ditadura? - do visual: uma recepção que se pauta pela literalidade e demanda ansiosa e excludentemente textos que consentem em reduzir a linguagem ao plano do sinal. Mas, justamente, podem ser considerados propriamente leitores esses receptores que abominam, estranham e eliminam liminarmente de seus horizontes a dimensão metafórica, recusando-se ao trabalho de interpretar, isto é, de ler? Até que ponto, com efeito, podemos chamar de leitores, verdadeiramente, aqueles que, por não compreenderem um *D. Casmurro*, desistem logo da luta com o texto - ou sequer se dão ao trabalho de travá-la, mesmo de iniciá-la - e já se precipitam a declarar seu autor um "chato"?

Passividade semelhante é preciso reconhecer nos automatismos que não permitem ao receptor encontrar no texto senão a projeção de seu desejo e expectativa. Se é de fato uma leitura, trata-se de uma leitura tautológica, pela qual a cultura de massa lê a si mesma e na qual o leitor não joga qualquer papel ativo, pois limita-se a repetir os estereótipos dessa cultura; paraíso da *doxa*, do senso comum, essa "leitura" alimenta-se do narcisismo da massa, ao mesmo tempo em que o satisfaz. Não assumindo a luta pela interpretação do texto, mal alisando sua superfície, não obstante avança sobre ele e dele tenta apropriar-se de forma imediata, turbulenta, bárbara: o que não importa ao espelho do dogma coletivo é apressadamente ignorado ou descartado. O texto é desmembrado e mutilado até que caiba no leito-de-Procusto da opinião previamente tida e mantida, que é assim confirmada em seus direitos de permanência: quem "lê" omite partes e partículas do texto - ou as joga fora logo que as capta -, de modo a só ouvir o que quer ouvir, o que confirma sua expectativa narcísica. Igualado e nivelado a milhões de outros, o texto soa agradavelmente aos ouvidos da massa porque nalguns momentos os gritos desta abafam e ensurdecem sua voz, enquanto noutros ela é artificialmente elevada e enfatizada por exclamações altissonantes. A passividade do leitor - a renúncia ao trabalho da interpretação pela cômoda rendição ao já-dito e já-pensado - acaba por conduzir à interpretação delirante, caracterizada neste caso menos

[4] Cf. Marcel Proust, *Sobre a Leitura*, Campinas, Pontes Editores, 1989, trad. de Carlos Vogt, p. 27.

por atribuir e acrescentar significados ao texto que por negar-lhe a possibilidade de manifestar-se por inteiro, por não ouvi-lo pacientemente em tudo que tem e pode dizer.

Se a leitura como co-produção do sentido não admite a passividade, também não condiz com o arbítrio que leva ao que costumamos chamar de "delírio". O diálogo, por natureza, não é arbitrário, ou só o é no sentido bem específico de que nasce e evolui conforme escolhas e acasos livremente eleitos pelos interlocutores - o que o torna efetivamente imprevisível no seu processo concreto. Em que ponto e a partir de que momento ele começa, qual será o próximo passo, ou seja, que pergunta ou frase será formulada após outra, e em que tom, essas e outras questões não são passíveis de ser fixadas e respondidas numa teoria, pois o diálogo vivo não só incorpora os acasos da circunstância em que acontece como também é o produto-processo do encontro de consciências, sujeito às livres deliberações - ou falta delas -, às contingências, interrupções etc. que caracterizam toda relação intersubjetiva.

De modo semelhante, o diálogo com o texto não comporta (talvez fosse melhor dizer: não suporta) uma teoria que pretenda prever todos os seus passos[6]. Ainda que seja possível estabelecer uma lógica discursiva do texto, isto não significa que, a partir dela, se possa explicar e descrever o que seria a lógica própria da leitura enquanto diálogo com o texto: este, na realidade, não é determinante daquele, mas apenas uma de suas partes constitutivas. O diálogo não é uma propriedade do texto, algo que possa ser encontrado em sua estrutura ou constituição interna, e aí estudado, dissecado, descrito, mas uma realidade relacional, uma potencialidade que se produz na relação entre o leitor e o texto e só aí se efetiva ou não. O que define e decide o fato de um texto ser dialógico não é seu caráter íntimo, dado de uma vez por todas pelo modo como foi estruturado, mas - digamos com alguma dose de obviedade - o fato de se estabelecer entre ele e o leitor uma relação dialógica.

Um texto declarado dialógico e polifônico por análises como a de Bakhtin pode, sem qualquer dificuldade, não ser tomado como objeto de diálogo pelo leitor: ao entrechoque de idéias dos personagens, ao descentramento ideológico do narrador, à multiplicação de vozes da narrativa, ele pode reagir com a mesma indiferença com que um espectador de

---

[5] Idem, ibidem, p. 42.

[6] Para Barthes, uma teoria da leitura - uma Anagnosologia - é difícil, "talvez impossível", porque "toda leitura é penetrada de Desejo (ou de Repulsa)". Cf. Roland Barthes, "Da Leitura", in *O Rumor da Língua*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1988, trad. de Mario Laranjeira, p. 45.

teatro assiste a uma cena de diálogo ou debate que não lhe toca - quando não acontece de tal leitor ignorar ou repudiar deliberadamente o texto, porque o dialogismo e a polifonia o tornam, para ele, complexo demais, quase ininteligível. O caráter dialógico do texto, o que oferece em termos de diálogo ele próprio (o teatro das idéias em confronto), não é suficiente nem imprescindível para a leitura dialógica: é possível que o leitor se interesse vivamente por narrativas tidas como estruturalmente monológicas, lendo-as, não obstante a classificação prévia, como se conversasse e polemizasse com outra(s) pessoa(s).

As mesmas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que em adolescentes de décadas atrás causavam certa inquietação, levando-os a parar de tempos em tempos a leitura para meditar sobre as idéias que o texto lhes propunha, aos adolescentes de hoje causam um esgar de asco e desprezo e, seja seu texto classificado como dialógico ou monológico, o resultado é o mesmo: para tais "leitores", a letra está morta, a voz é inaudível. Como no diálogo vivo, é preciso - e fundamental - no diálogo com o texto que haja uma intenção[7], um impulso primeiro que cria a relação dialógica ao descobrir e instituir o outro (o texto) como uma consciência aberta - tão consciência e tão aberta quanto é o (a do) próprio leitor (o próprio eu). O fato de a obra literária ser acabada e, neste sentido, "fechada", expressão monológica de uma consciência - como ocorreria por exemplo n'*A Morte de Ivan Illich*, segundo Bakhtin[8] - não impede nem obsta essa possibilidade: mais importante neste caso é seu caráter de obra de arte propriamente dita, ou seja, sua riqueza semântica - que a torna, para todo aquele que a percebe, necessariamente aberta. Uma narrativa desse tipo, com começo, meio e fim, que descreve como itinerário organizador um círculo perfeito, permite uma multiplicidade de leituras tão considerável quanto outra, que ofereça formal e estruturalmente várias alternativas de leitura, inclusive no que diz respeito ao seqüenciamento de suas passagens (como acontece por exemplo no *Jogo da Amarelinha* de Júlio Cortázar). Por analogia, poderíamos transferir a argumentação ao campo da música: uma sinfonia escrita dentro dos limites do sistema tonal, finalizando canonicamente na tônica ou na dominante, não é só por isso menos rica em significação, nem mais avessa a múltiplas interpretações

[7] Barthes admite que "o objeto que eu leio é fundado apenas pela minha intenção de ler; ele é simplesmente: *para ler, legendum*, pertencendo a uma fenomenologia, não a uma semiologia". Cf. Roland Barthes, "Da Leitura", in op. cit., p. 44; os grifos são do autor.

[8] Cf. Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981, trad. de Paulo Bezerra, p. 47: "O mundo de Tolstói é monoliticamente monológico: a palavra do herói repousa

que outra, dada às liberdades mais amplas, aos espaços etéreos do atonalismo e que pode se permitir não concluir, isto é, de não fazer soar o último acordo consonante que nos dá, segundo a convenção culturalmente estabelecida, a impressão de fim, permanecendo então indefinidamente aberta, inconclusa. Tanto na literatura quanto na música, a diferença entre as obras não é a mesma, a rigor, que separa o aberto do fechado, mas o modo como, em cada caso, nos relacionamos com a polissemia artística. Explicando melhor: as diferenças entre duas ou mais leituras de uma mesma sinfonia de Beethoven certamente não têm a mesma forma que as distinções que se estabelecem entre várias interpretações de uma mesma obra de Schoenberg. No primeiro caso (o de Beethoven), é bem provável que as diferenças sejam mais sutis, menos marcadas e mais próximas que no segundo, porém elas sempre existem e nós as percebemos não só como atualização das potencialidades semânticas da sinfonia beethoveniana mas também como expressão e realização do diálogo do intérprete com a sinfonia.

Em resumo, na instauração da leitura como diálogo, não é rigorosamente determinante, em última instância, se o autor construiu ele próprio sua obra de arte literária a partir de uma relação dialógica ou monológica com os personagens, se os criou como consciências autônomas e independentes ou se as fez "apenas" como projeções, porta-vozes da sua[9]. Não é a relação original entre o autor e seu texto e personagens que determina e condiciona o caráter dialógico da leitura, mas o movimento que a consciência do leitor realiza em direção ao texto de modo a nele reconhecer e constituir o espaço e o tempo de consciência(s) autônoma(s), diferente(s) e independente(s) da sua própria. Numa palavra, a condição essencial para a instituição da leitura dialógica (ou de toda e qualquer leitura digna desse nome) é que o leitor tome o texto como o outro, num processo que se efetiva como relação intersubjetiva.

---

na base sólida das palavras do autor sobre ele. No envoltório da palavra do outro (do autor) está representada também a última palavra do herói".

[9] Ernesto Sábato apresenta a alternativa comparando Huxley, de um lado, com Dostoiévski e Tolstói, de outro. O primeiro "coloca" seus "pequenos ensaios" na boca dos personagens. "São idéias previamente pensadas pelo autor, não surgem dos personagens como surgem na vida: irracional e imperfeitamente, amalgamadas a emoções e sentimentos, carnais". Já os personagens dos dois escritores russos "não falam de filosofia: *fazem* filosofia". Mas não é possível isentar de ironia a conclusão do autor argentino: "Pois entre um legítimo personagem de romance e um títere, há a mesma diferença que existe entre o senhor Emmanuel Kant e o filósofo Emmanuel Kant". Cf. Ernesto Sábato, *Heterodoxia*, Campinas, Ed. Papirus, 1993, trad. de Janer Cristaldo, p. 135.

A predisposição do leitor no sentido de respeitar o texto na sua alteridade é o primeiro passo para prevenir e superar o risco da apropriação delirante, que paralisa e congela o tecido da escrita numa interpretação arbitrariamente produzida. O que impede o leitor de projetar no texto um olhar-de-Medusa e desse modo coisificá-lo é precisamente sua disposição de dialogar com ele: no diálogo, as duas consciências se constituem simultânea e reciprocamente, dispondo-se abertamente uma para a outra. Não se trata da relação entre uma consciência-que-lê e um objeto-que-é-lido: ao constituir-se como uma consciência-que-dialoga-com-o-texto, o leitor confere a esse texto que é o outro de si mesmo todo o inacabamento e toda a abertura próprios de uma consciência; esse outro que é o texto tem reconhecida e legitimada, nesse ato, a sua subjetividade, a sua condição de sujeito. O texto que dialoga com o leitor não diz simplesmente o que o segundo quer ouvir, pois não é mera projeção ou apêndice de seu eu, mas um outro sujeito, que interage com o leitor.

Pode-se objetar que, na medida em que a intersubjetividade comporta o conflito, o risco do delírio permanece. E talvez se explique o fato de certas pessoas recusarem ou repudiarem um texto, considerando-o "chato" e incompreensível, pela hipótese de que tal atitude não seria mais que uma reação ao olhar-de-Medusa que o texto pode lançar sobre o possível leitor, petrificando-o na incompreensão: assim como a esfinge ameaça de morte os que não logram decifrar seu enigma, o texto mortifica os que não conseguem compreendê-lo - e a violência destes contra aquele confirmaria o despeito e o temor que sentem diante dele, o temor de serem congelados na posição, justamente, de quem não é capaz de decifrar o texto.

Entretanto, se o diálogo é uma relação intersubjetiva, disso não se deduz que ele deva carregar necessariamente a dimensão do conflito. É certo que na relação eu-outro é possível que se processe uma objetificação de parte a parte: em dado momento, durante a conversa, posso tomar distância da fala do outro e passar a analisá-los (à fala e ao outro) como objetos, como um dissecador que abre cadáveres e examina suas vísceras. Mas em que medida, então, a conversa continua sendo um diálogo?; em que medida o outro é ainda um sujeito, uma consciência livre e aberta, irredutível à minha própria consciência?

Sem dúvida, há momentos no diálogo em que não compreendo o que diz meu interlocutor e eventualmente me irrito, assim como posso me irritar diante de passagens de um texto cujo sentido não consigo apreender. Por isso falamos, linhas atrás, em luta com o

texto, numa luta pela interpretação. Mas não é o tipo de luta que implica e traz no seu bojo a objetificação do adversário; trata-se da luta que envolve o próprio lutador, isto é, aquela que ele trava consigo próprio. "Lutar com as palavras/ é a luta mais vã", escreve o poeta. "Entanto lutamos/ mal rompe a manhã". Incessante, inesgotável, infindável, a luta com as palavras é comum a quem escreve e a quem lê: interpretar, não menos que escrever, é lançar-se numa "caça ao vento", em corpo-a-corpo com "fluido inimigo"; o belo rosto da palavra "esplende/ na curva da noite", mas quem o contempla está envolto na escureza da mesma noite - e assim "a luta prossegue/ nas ruas do sono"[10]. Todavia, é essa luta que torna possível a compreensão do texto: neste caso, a inconformidade com o texto é a inconformidade do leitor com sua própria ignorância, com sua incapacidade de nele penetrar, sua impotência diante das dificuldades que ele lhe apresenta; somente com um esforço paciente e perseverante, lutando com as próprias deficiências, tentando resolvê-las e superá-las, é que ele poderá, passo a passo, vencer as vagas, volúveis, complacentes e irredutíveis resistências do texto ao seu movimento para entendê-lo, assimilá-lo.

Desse modo, o conflito é apenas parte da leitura enquanto relação dialógica. Podemos caracterizar de forma mais ampla tal relação lembrando sua natureza concertante - para o que podemos trazer à mente a imagem dos concertos para piano e orquestra. Tais concertos transcendem em muito o caráter que convencionalmente se lhes atribui de disputas de território, de duelos entre o instrumento solista e o conjunto orquestral; mesmo quando se trata desse aspecto, é preciso notar que o duelo supõe e manifesta uma coreografia, uma dança sincronizada de gestos e movimentos. O concertante freqüentemente corporifica uma dialética sutil de harmonia e contraponto, de encontros e desencontros, de contrastes e espelhamentos, repetições e variações, afastamentos e aproximações. Assim, a orquestra pode começar com acordes curtos e incisivos, que o piano responderá com arpejos, escalas e trinados; com mais força, a orquestra reitera seu anúncio, ao passo que o piano ousa vôos mais altos e se afirma também, mas na sua leveza. Feita a introdução, a orquestra expõe seu discurso, composto ele próprio de temas contrastantes entre si: um, marcial e dramático, outro lírico e intimista; em determinadas passagens, o todo silencia e soam grupos isolados - as cordas, as trompas, as clarinetas, os fagotes. Esse discurso, o piano toma-o adiante, portando-o e incorporando-o a seu modo, ao seu estilo: não em bloco, mas decompondo-o

[10] Cf. Carlos Drummond de Andrade, "O Lutador", in *Reunião*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed.,

em notas rápidas e fluidas, que dão continuidade à sua dança inicial. Sozinho a princípio, o piano se vê depois acompanhado por um grupo ou outro cedido pela orquestra: as cordas, as madeiras. Por vezes seus passos ligeiros são advertidos por palavras-de-ordem da orquestra: acentos marciais que contrastam com a fluidez do passeio pianístico. Outras, o piano atende e atenta à advertência orquestral e repete suas frases de ímpeto militar, parecendo ao mesmo tempo acatá-las e refutá-las, num gesto de arremedo e desafio. Metamorfoseado pelo piano, o discurso volta à orquestra, que aceita e incorpora algumas alterações enquanto reafirma antigas posições. Assim, por vezes separados, enunciando cada qual as suas frases, por vezes juntos, um acompanhando e sustentando as notas do outro, piano e orquestra avançam em seu diálogo: falam a mesma língua, tratam dos mesmos temas, retomando-os de diferentes formas e pontos de vista; discordam quanto à maneira de abordá-los, divergem no andamento, no tom, na intensidade com que defendem suas idéias, aquiescem quanto a este e outro detalhe, e assim por diante.

Analogamente, o leitor, como o piano, depara à sua frente com todo um mundo de significações, uma sociedade inteira de vozes e personagens - a orquestra com a qual, uma vez engajado no compromisso da leitura, terá de haver-se numa relação concertante, com a qual terá de concertar. Ter o texto à sua frente também significa freqüentemente que, como nos movimentos em forma de fuga, o texto adianta-se em relação ao leitor, ao qual cabe persegui-lo, ir atrás, no rastro da significação: quase sempre o texto está um passo adiante[11] de sua interpretação. Se o leitor está concertado com o texto, porém, captura sua melodia e a reproduz, na perseguição, ainda que um (com)passo atrás daquele que foge. Não raros serão os momentos em que ambos se harmonizarão numa compreensão consonante: "É o que sempre pensei" ou "Tirou as palavras de minha boca", dirá o leitor a respeito do que acaba de ler (o que é bem o oposto de pôr ou querer pôr as palavras na boca do texto). O concerto entre leitor e texto inclui e permite os mecanismos de adesão e identificação: o primeiro aceita as regras do jogo e eventualmente identifica-se com este ou aquele personagem, esta ou aquela situação do segundo. Ao mesmo tempo, contudo, o leitor é livre para jogar o jogo ao seu estilo, assim como para aproximar-se ou distanciar-se do texto. Tam-

---

1973, p. 67.

[11] Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, S. Paulo, Ed. Ática, 1989, trad. de Carlos Felipe Moisés, p. 44: "Por mais longe que [o leitor] vá, o autor já foi mais longe ainda".

bém o leitor, por sua vez, pode ir à frente do texto, na medida em que a leitura é, da parte de quem lê, um processo de criação e vivência de expectativas e antecipações[12].

Consciências que se produzem e se transcendem uma à outra na sua relação concertante, leitor e texto só se realizam, somente se dão e acontecem como fenômenos da cultura, a qual delimita o espaço de ambos. A leitura constitui, ela própria, um tecido em que se reconstrói não só o tecido discursivo que é o texto como também o tecido das relações do texto com a cultura - o que envolve tanto as remissões dos signos aos seus referentes quanto aquelas que põem o texto, enquanto fenômeno da cultura, em comunicação com outros textos e outras manifestações da cultura, sejam elas obras artísticas ou produtos e gestos banais do cotidiano. Ler um texto é, em grande medida, puxar os fios que o ligam à cultura - ou à *sua* cultura - e à qual ele se refere explícita ou implicitamente. Mas neste caso a leitura toma necessariamente ("naturalmente" seria talvez mais exato dizer, se não provocasse certo equívoco) um caminho antinatural, pois o desfiar do texto não desfaz o seu tecido, antes o torna mais encorpado, mais espesso, mais complexo, acumulando sobre a rede original ou primária de significações outras redes, que entrelaçam à primeira os fios de seu universo cultural. Escritores de tipo joyciano são motivados e fascinados pelo desafio que fazem ao leitor no sentido de descobrir e reinventar o mundo intrincado de relações e remissões culturais que eles acreditam ter embutido em seus textos literários.

Se o texto fosse um ser vivo, ele seria um dotado de milhares de pernas ou membros equivalentes, os quais, inicialmente contraídos, se estenderiam um a um à medida que o leitor percebesse e descobrisse as remissões, citações e alusões do texto. Uma vez assim distendida, cada perna do texto o ligaria ao universo cultural de que faz parte e é representante, e a leitura, restabelecendo, explicitando ou reconstruindo as pontes entre o tecido do texto e o da cultura, poderia, no limite, reconstituir todo um clima cultural, quem sabe mesmo um *Zeitgeist*, revivido do ponto de vista daquela obra. Em todo o caso, o texto não restaria isolado, navegando à deriva como uma rolha numa lagoa, mas voltaria a viver como um órgão que tem refeitas as artérias que o ligam ao organismo, ou como um inseto

[12] Idem, ibidem, pp. 35-36: "Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e decepções; os leitores estão sempre adiante da frase que lêem, num futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra e forma o horizonte móvel do objeto literário".

que readquire senso e sentido ao estender todas as suas pernas ao redor de seu corpo, fixando-o e ligando-o assim ao seu entorno, ao meio que o envolve e lhe propicia o sustento e para cuja vida ele, assim se fixando, também contribui.

Se todo texto tem seu contexto, isto significa que a cultura dá os limites e balizas para a sua interpretação: situar o texto em seu devido contexto seria neste caso a condição para evitar perdê-lo para o delírio. Mas a cultura não exime o leitor de agir: tanto para não levar a interpretação às águas traiçoeiras do puro arbítrio quanto para não reduzi-la ao imobilismo da leitura automática e estereotipada, pela qual a cultura de massa lê a si mesma através do "leitor" - e diante do qual os significados do texto aparecem imediatamente, mal as palavras são tocadas pela visão, porque nenhuma distância se estabelece entre o signo e seu referente, entre o texto e seu contexto, todos compondo uma paisagem familiar, já vista e revista inúmeras vezes, reconhecida ao primeiro lançar de olhos à página -, é imprescindível a ação de quem lê.

Somente essa ação, aliás, pode permitir que o leitor aprenda algo com o texto. Na abordagem automatizada da obra literária, o leitor não aprende nada além do que já sabe, e a literatura não cumpre outra função que a do entretenimento, enquanto que na apropriação delirante o leitor não faz senão a significação girar em torno de seu umbigo (o dela própria e o dele), fechando os canais de comunicação do texto com o contexto, a cultura.

Cabe, neste caso, inverter a formulação do Sócrates do *Fedro*: é somente quando se pergunta ao texto que ele responde - e nem sempre a mesma coisa, nem de um único modo[13] - justamente porque a literatura não ensina e porque depende de nós, de nossa ação voluntária, aprender ou não com ela. Uma vez ausente o autor, na impossibilidade de contarmos com ele para explicitar e esclarecer o(s) sentido(s) do que escreveu, o texto está solto, e navega mais ou menos à deriva pelo rio da linguagem, livre para significar tudo quanto permitem suas potencialidades semânticas. Pressupõe-se, entretanto, que nem a pergunta nem a resposta sejam criações absolutas e independentes, respectivamente, do leitor e do texto, mas encargos compartilhados por ambos: um leitor não faz perguntas a um texto se não é por este despertado, espicaçado, mobilizado, assim como o texto não responde ao leitor se este já não esboça embrionariamente a resposta na própria pergunta ou se não ex-

---

Acrescentemos, esclarecendo, que esperar e antecipar não é ultrapassar efetivamente o texto mas, como indica o autor, pavimentar uma possibilidade de caminho, que pode ou não efetivar-se.

[13] Cf. Platão, *Fedro*, 275d-e, op. cit., pp. 93-94.

cita e mobiliza, por sua vez, o texto a responder, ou ainda se não o ataca e fere a ponto de vê-lo às voltas com sua própria defesa. A ação de produzir e atribuir sentido ao texto, na leitura, não pode se dar sem que, simultaneamente, se tome o texto como ativo ele próprio: pressupõe e requer que o texto seja retirado de sua passividade, de sua inércia de coisa e aja na e pela interação com o leitor.

Produção e atribuição de sentido são, aqui, mais que o gesto decodificador que faz uma partitura cantar, libertando e despertando os sons adormecidos nos pentagramas pela transposição de um código mediante uma chave de leitura que faz cada nota remeter a um som precisamente determinado, com altura, intensidade, tonalidade definidas. Com efeito, o texto não fala senão as palavras que contém e de que é feito, mas o sentido de cada palavra - que tem a ver, metaforicamente falando, com a altura, a intensidade, o tom do texto - não está intrínseca e definitivamente estabelecido: a palavra "branco" não diz, de uma vez por todas, apenas "branco"[14].

O *querer dizer* do texto não é uma instância do que se costuma tomar como a nebulosa das "intenções do autor", mas integra a própria condição intersubjetiva do texto que se manifesta na e pela relação com o leitor. Num texto - numa leitura -, certas palavras sempre "querem dizer" mais do que dizem, o que significa que o que um texto quer dizer não raramente foge ao que o autor quis dizer, isto é, às suas intenções. A explicação para isso está, em parte, na condição da linguagem, que flui indomável: pode-se navegar nela, mas ela não nos leva exatamente para onde queremos que o faça. Nenhum autor controla totalmente o que escreve e o que quer dizer com a escrita, pois, não sendo propriedade exclusiva do indivíduo nem um meio transparente e neutro, um inocente e imparcial meio de comunicação, a linguagem não se deixa domar nem dominar. Nem o texto, poroso e permeável por definição, tem o dom de represar e controlar o fluxo da linguagem: por mais bem urdido e articulado que seja, por mais fortes que sejam os liames entre os fios, por mais estreitos os interstícios, os significados que ele captura não se deixam prender, pois estão sempre e desde já no fluxo da linguagem e logo escapam, para serem de novo capturados e de novo libertados no processo da leitura. Em suma, do fluxo que é a linguagem o texto participa menos

[14] Por exemplo, no poema de Mário de Andrade, "Improviso do Mal da América", in *Poesias Completas* vol. 1, S. Paulo, Livraria Martins Ed., 1980, p. 204: "Me sinto só branco, relumeando caridade e acolhimento,/ Purificado na revolta contra os brancos, as pátrias, as guerras, as posses, as preguiças, as ignorâncias!/ Me sinto só branco agora, sem ar neste ar-livre da América!/ Me sinto só branco, só branco em minha alma crivada de raças!"

como rede do que como fluido, ele próprio, e se escrita e leitura cortam por instantes a linguagem, não o fazem para dominá-la ou estancá-la, mas para serem atravessadas por ela.

A outra parte da explicação está na conseqüência desse processo: se cada palavra, cada frase quer dizer mais do que diz, é porque, por mais pensado, racional e consciente que seja um texto, ele não pode evitar abrir-se e fraturar-se em frestas e falhas de ambigüidade - e seu sentido, não raramente, desdobra-se no seu outro, no seu oposto ou contrário. Entretanto, não cabe aqui falar numa propriedade hipostasiada do texto: este caráter - ou, mais profunda e essencialmente, condição - proteiforme é também uma função da relação texto-leitor, pois é no diálogo entre ambos que ele adquire propriamente existência e consistência. E, uma vez dado à luz nessa relação, ele impõe e determina à leitura a condição de não se limitar a ser uma decodificação instrumentalizada por distinções tais como aquelas que estabelecem a distância e a separação entre o denotativo e o conotativo, entre o literal e o figurado. Se a palavra "branco" quer dizer um todo e um nada, trata-se para o leitor de considerar ambas as metáforas e de decidir qual é o peso, a intensidade, o matiz de cada uma, o que lhe permitirá concluir se é o caso de um paradoxo, de uma aporia ou de um "simples" jogo de palavras. A leitura pressupõe desse modo a liberdade do leitor e implica, exige sua ação, tanto quanto o texto exigiu a do escritor. Se uma obra literária é, como diz Sartre, um apelo de uma liberdade (a do autor) dirigido a outra liberdade (a do leitor)[15], a deste último deve começar pela própria ação de escolher o que o texto quer dizer, ou seja, de determinar o sentido do que lê, especificando para si mesmo a intensidade, o tom, mesmo a utilidade e a sensação de cada palavra, cada frase.[16]

O aprender com o texto pressupõe e requer essa liberdade de escolha, que se traduz e se efetiva numa ação deliberativa movida e motivada pelo interesse, isto é, livremente determinada pela interação entre a vontade do leitor e a fluida rede de significados disposta pelo autor. Essa liberdade não se confunde com a arbitrariedade a que já aludimos, pois seu caldo de cultura é o diálogo: não se trata portanto de imaginar um leitor que diz e pensa a respeito do texto o que seu capricho e arbítrio desejam, da forma mais desligada e descompromissada. O diálogo com o texto delimita campos de significação, ao mesmo tempo em

[15] Cf. Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 43.

[16] Em termos sartreanos: "Escrever é apelar ao leitor para que este faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem". Linhas adiante: "Assim, o escritor apela à liberdade do leitor para que esta colabore na produção da sua obra". Cf. Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 39.

que os esclarece e os aprofunda. Mas essa liberdade que estabelece o primeiro elo entre o ler e o aprender, permitindo a transformação do primeiro no segundo, é uma experiência e uma vivência, ou seja, um processo que envolve tanto a continuidade quanto a mutação de expectativas e perspectivas e no qual a leitura se relaciona com e se inscreve no fluxo da existência. Dizendo de outra forma, a vivência da leitura como aprendizagem é análoga à vivência propriamente dita, isto é, à vivência da própria vida.

A liberdade que consiste concretamente em colher e escolher na leitura do texto o que é significativo para mim (o conjunto dos significados que constituem para mim um aprendizado) assemelha-se à liberdade com que perscruto e avalio os significados da minha existência, aquilo que ela quer me dizer. Um fato ou uma fase da vida jamais se deixa interpretar num único e definitivo sentido: a cada vez que o(a) retomamos em nossa memória, ele(a) aflora com outros significados - e morremos sem saber o que definitivamente queria dizer. Há certamente os casos em que o (sobre)vivente conta repetitivamente a história, sempre a mesma, geralmente uma história de sofrimento, gravada passionalmente na memória e inscrita no próprio corpo, de tal modo que o sentido se cristalizou num sentimento ele próprio pétreo, incrustado na história de vida do indivíduo mas como algo intemporal, que se repete sempre igual a si mesmo, indiferente às alterações do fluxo da existência: o sentido do vivido foi, neste caso, fixado pelo *páthos* como o que é literalmente sentido, aquilo que o indivíduo sentiu e volta a sentir, profundamente, e/ou do qual se ressente.

Seria o caso de, levantando uma objeção à tese que vimos expondo, reconhecer aqui que a vida ensina, sem mais nem menos, sem dar margem à livre iniciativa do "aluno": diante de certas situações, que ele não escolheu nem jamais escolheria se lhe fosse dada a liberdade para tanto, o indivíduo não pode mais que reagir, reduzido à passividade de quem sofre a violência de uma ação pessoal ou de um conjunto de circunstâncias impessoais. E esta "lição da vida" impressa pelo *páthos* em sua memória, o indivíduo a levará por toda sua existência como a uma marca indelével que lhe impuseram na alma à sua revelia ou, de qualquer modo, contra a sua vontade - como certas lições que as crianças seriam forçadas a assimilar porque ainda não são grandes nem têm forças suficientes para se rebelar, para fugir ou para evitar, ou ainda como a surra a que a voz popular se refere quando informa que alguém "deu uma lição" em outro alguém.

Mas o que tais "lições da vida" querem, no final das contas, dizer? Com que sentido no-las contam esses que as viveram, sofreram, sentiram na própria carne? Querem angariar a compaixão alheia?; afirmar sua dignidade humana?; incutir um difuso sentimento de culpa na platéia?; fazerem-se reconhecidos e amados?; vingar-se daqueles que, voluntária ou involuntariamente, os obrigaram a aprender tais "lições"? Estão eles próprios conscientes dessas intenções, motivações ou propósitos que os levam, sempre que a ocasião desperta o *páthos* mal adormecido, a repetirem a mesma história? O que querem eles, por seu turno, ensinar ao repetirem uma vez mais a mesma "lição"? Se lhes dizemos que ela nos foi proveitosa, pois nos levou a ser previdentes, é possível que eles nos sorriam de forma aprovativa e com gratidão, mas não sem um ar de superioridade e auto-suficiência. Se lhes dizemos o quanto tal lição nos fez mal, pois nos deixou mais tímidos, medrosos e circunspectos ante a vida, e com isso levantamos a fumaça de um ressentimento, é igualmente possível que eles digam que não, não era essa absolutamente sua intenção, que interpretamos mal sua história.

Esse tipo de história tem ao mesmo tempo a objetividade de um fato da vida e o caráter polimorfo da narrativa literária: a lição que a vida ensinou àquele que a conta e reconta sempre do mesmo jeito pode ser tomada e interpretada, apesar de sua mesmice, com diferentes finalidades, a cada vez que é narrada e relembrada. Tal como o contador a apresenta, ela aparece sempre com(o) um sentido fechado: lembra uma esfera de aço maciço que parece rolar sozinha e autônoma, no interior de um círculo também de aço, imune ao tempo, num movimento contínuo e perpétuo. Ao narrador parece bastar que abra a boca para que a narração se reproduza a si mesma, de forma mecânica, automática; a platéia que já a ouviu outras vezes tem a impressão de que ela é eterna, sempre existiu e sempre existirá, e quando ela reponta, repetitiva, no horizonte, saca imediatamente a seu respeito o comentário sarcástico do "eu-já-vi-esse-filme" ou implora para que se mude o disco. A repetição, com efeito, provoca a inflação e a explosão do sentido: este enche as medidas e, no seu ponto de exaustão, parece extinguir-se; vencido pelo cansaço, por conta das repetições, o conteúdo, cuja substância é a própria vida, parece esvair-se, resvalar para o nada.

No entanto a bola, mesmo vazia, continua a pesar. E, bem observado, seu movimento não é mais o mesmo; na própria repetição, ele varia. Podemos pensar, para exemplificar, nas famílias que se alçaram à pequena burguesia mercê dos sacrifícios auto-impostos

num processo de acumulação primitiva de capital em que explorador e explorado estão fundidos na mesma pessoa: seus chefes são justamente aqueles que carregam o *páthos* de uma infância de privações, misérias e humilhações; é nos momentos em que a família se reúne que eles contam e recontam sua história, revivendo seu (res)sentimento. Às vezes a história ilustrará, ao filho que não quer terminar o prato, que há crianças que, como ocorreu aos pais, passam fome. Para outro filho, cujas necessidades são de outra ordem, deverá mostrar o valor de se fazer por si mesmo, enfrentando as próprias carências e dificuldades. Num caso, a fome mais material e literal é saciada para além do apetite, quase contra a vontade do comensal; noutro, a fome espiritual ou intelectual deve ser adiada ou esquecida.

Primeiramente ensinada pela vida, a lição é transmitida à geração seguinte por aquele que diz ter sido ensinado; como há *páthos* e paixão em sua transmissão (também os filhos indiretamente sofrem e estão presos a ela pela emoção, pelo sentimento de culpa que a narração lhes infunde), é difícil que se tenha consciência da distância entre a lição e o que se aprende com ela, entre a história e o que ela quer dizer. Anos depois, lamentando-se por não ter estudado o que pretendia, o filho topará com a recusa do pai em assumir a responsabilidade por essa frustração - e, se prolongarmos a cena, estaremos diante de um desses diálogos em que emergem os equívocos, as cobranças mútuas, os negaceios do drama familiar.

O Pai: - E porque não me pediu dinheiro para esses estudos?

O Filho: - Nunca tive coragem, diante das misérias que o senhor[17] costumava desfiar com a história de sua infância...

O Pai: - Mas se tivesse pedido, eu teria dado.

O Filho: - Teria mesmo? Do modo como falava, ficávamos com dó e vergonha de ter casa, comida e roupa lavada, pois ao que parece o senhor não teve nada disso...

O Pai: - É, você sabe como foi dura minha vida... Comecei de baixo, pisado, pisado...

O Filho: - Não disse?

O Pai: - Então a culpa é minha por você não ter estudado o que queria? Só contei minha história...

[17]Trata-se, na quase totalidade desses casos, de uma família patriarcal.

O Filho: - Mas quantas vezes? Cada vez era um peso a mais, tínhamos de nos sentir culpados...

O Pai: - Quem "tínhamos"?

O Filho: - Nós, seus filhos.

O Pai: - Mas X.[18] nunca teve vergonha de me pedir dinheiro.

O Filho: - Bom... ele ouviu menos a sua história...

O fato de ter um sentido fechado na sua origem não impede a lição-de-vida de oferecer um sentido aberto no seu, digamos, destino. Talvez mais apropriado seja considerar que o sentido, nesse e em casos semelhantes, é a substância e o fenômeno que tanto delimita quanto abre, põe um termo e, ao mesmo tempo, um novo começo: é não só o que tem várias camadas como o que as revela na própria realidade. Com efeito, quando se pergunta, na linguagem comum, o que algo que acontece, algo que se diz ou se conta, "quer dizer", não se pede para saber apenas o que significa numa dimensão semântica e/ou psicológica, na trama de suas relações internas, mas também, entre outras coisas, qual é a sua razão de ser, sua finalidade, seu desígnio, seu propósito, sua utilidade, sua justificativa, seu destino, seu valor. Coisas, atos, acontecimentos, falas não só têm sentido, mas fazem ou não sentido - pois mesmo quando se sabe qual é o sentido de algo, pode-se ainda indagar se faz sentido; num caso e noutro, a palavra é a mesma ("sentido"), mas o sentido do que se busca, do que se quer saber, é bem outro, e o movimento que realizamos entre um e outro não traduz apenas deslizamentos semânticos mas também as mutações da própria existência, as mudanças de perspectiva.

A violência da vida não abole a distância entre o acontecimento sofrido, sentido, e o que ele quer dizer; o *páthos* não impede a liberdade de interpretar. O que nos *acontece*, de fato, não depende de nossa vontade, de nossa decisão ou deliberação, e o mesmo com o seu significado imediato, que também não determinamos nem escolhemos. Porém, dependem de nós o valor e a função que damos ao acontecido e ao seu significado de origem; depende de nossas escolhas e determinações o sentido que lhe imprimimos, o destino ou a finalidade em direção dos quais os projetamos[19]. Podemos jamais falar do acontecido, permitindo que

---

[18] O outro filho.

[19] "(...) os fatos, por si, não têm significado", diz Paul Valéry, indicando que pouco se pode retirar em termos de ensinamento da História. Cf. Paul Valéry, "Discurso sobre a História", in *Variedades*, S. Paulo, Ed. Iluminuras, 1999, trad. de Maiza Martins de Siqueira, p. 114.

neste silêncio reine a impressão de um tudo-e-nada: e nossa mudez poderá significar tanto a incomensurabilidade do *páthos*, que não cabe em nenhuma fala, quanto o absurdo, o vazio, o sem-sentido do acontecido, que dispensam e desprezam a fala, qualquer que seja. Se temos a compulsão de fazer do que nos aconteceu uma narrativa, repetida *ad nauseam* daí por diante, esta sofrerá suas variações, mesmo que não sejam maiores que aquelas que separam dois módulos contíguos de uma música minimalista: ocorre que, embora situados numa dimensão intemporal por obra da própria repetição, a narrativa se encarna, de cada vez, em circunstâncias diferentes e à medida que se repete a catarse perde força ou vai mudando, insensivelmente, de sentido - até o ponto em que não quer significar nada além de uma excreção orgânica. Na própria compulsão, no processo que ela monta, podemos topar portanto com uma vontade de libertação: repetir a mesma história mil vezes pode bem ser nossa tentativa de nos aliviarmos de seu penhor - ao longo das repetições, imperceptivelmente, o *mesmo* vai se adelgaçando e se esgotando, até equivaler ao nada[20]. É quando, ao repeti-la uma vez mais, nos surpreendemos que ainda faça efeito sobre alguém ou que seja ouvida, pois para nós não passa de uma história, uma história da vida, tão natural quanto ela, nem lógica nem absurda, ou ambas as coisas simultaneamente, como aquela de que fala Macbeth.

Assim, o sentido de cada lição da vida já vem dado, latente ou inerente, na própria vida. Na forma de um conteúdo psíquico e emocional, o sentido coincide com o vivido, é sua marca original e indelével. Entretanto, a vida, propriamente, não ensina o que se deve fazer com sua lição, não explicita nem determina o sentido daquilo que foi sentido, ou seja, não diz inequivocamente se ele faz sentido e em que sentido deve ou pode ser tomado e projetado. A extensa polissemia dessa palavra - "sentido" - na linguagem corrente, isto é, no próprio fluxo da existência, já pode ser interpretada, se quisermos, como indício ou sinal da recusa da vida em ensinar como fazem ou devem fazer os mestres, eliminando ambigüidades e mal-entendidos, apontando de forma específica e exata a meta ou o alvo de cada um dos signos que ela impõe e joga como dados de suas "lições". Percebemos mais vivamente essa polissemia nos próprios dados do vivido quando este não assume o caráter violento do

[20] Para Barthes, "repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado". Cf. *O Prazer do Texto*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1993, trad. de J.Guinsburg, p. 56. Pode haver, como o autor admite, erotismo na repetição: no caso, um impulso que vem no interior do *páthos* e, justamente, impulsiona e sustenta o movimento da repetição.

páthos ou do fado que cai sobre nós inesperada e irresistivelmente. O que vivemos e recordamos com o distanciamento que nos é facultado pelo intervalo entre o acontecido e o sentido possui, por conta disso, toda a multiplicidade semântica que encontramos no polimorfo texto literário. Se a vida é irônica, o é porque não sabe o quer dizer e ao mesmo tempo diz mais do que quer dizer.

Tal polissemia não é um epifenômeno do fato ou da vida tomada como substância ontologicamente autônoma, mas efeito e função da relação entre o vivido e o vivente, assim como, no caso da literatura, entre o texto e o leitor. Se um instante da existência pode ser infinito, não o será somente pelas várias camadas de sentido que contém, mas pelas inúmeras perspectivas com que pode ser sondado e interpretado a cada vez que é tomado e retomado pela consciência indagadora e reminiscente que o viveu. Sujeito a esse perspectivismo, cada átomo do vivido permanecerá em aberto quanto à sua interpretação: seu sentido definitivo é uma quimera que nem o definitivo da morte logra atingir e realizar. Analogamente, o sentido de um texto muda ou se acrescenta a outro já percebido ou construído à medida que é relido: a cada nova circunstância uma nova perspectiva se estabelece e provê a trama textual de vida proteiforme. Basta, por exemplo, passar da perspectiva de um personagem à de outro para mudar, às vezes radicalmente, a interpretação da obra; outras vezes, o que chamamos de amadurecimento - processo caracterizado, em todo o caso, por mutações e deslocamentos de pontos de vista - preside a sutis ou drásticas alterações no que respeita à avaliação ideológica do texto.

Quem quer aprender com a vida, bem como com o texto literário, não pode portanto deixar de agir: a leitura que permite essa aprendizagem é uma ação que envolve a escolha do tom, a seleção de perspectivas, a consideração das ambigüidades e ambivalências, a deliberação sobre o sentido dominante, o discernimento das matizes de um mesmo significado, a manifestação expectante de intenções e prefigurações, a construção gradual de um senso gestáltico do que o vivido ou o lido "quer dizer"[21]. Todos esses procedimentos só têm eficácia - só fazem sentido - se dialógicos ou se empregados dialogicamente: pressupõem e exigem a iniciativa da indagação, a disposição de interagir contida no interesse (o ser entre: *inter-esse*), a vontade do (auto)esclarecimento, assim como da compreensão do outro, do diferente.

[21] Do que algum dia foi chamado a "mensagem" da obra.

Na leitura-aprendizagem que o leitor faz do texto literário, o diálogo se estende à própria vida; entre ambas (literatura e vida) se estabelece uma relação que é interativa, mais que analógica - ou, se se quiser, analógico-interativa. Sendo ela também uma vivência, a leitura remete constante e quase naturalmente ao processo vital: freqüentemente um personagem, um episódio ou situação nos faz lembrar alguém ou algo que já vimos ou com o qual já convivemos na chamada vida real. A recíproca, por outro lado, é tão ou mais verdadeira: algo nos acontece e nos lembramos então de algo que lemos e que tem a ver com o acontecido e o ilumina e destaca de alguma forma. A literatura pode, então, ser tomada como essa memória viva a cujo acervo a própria vida nos faz, aqui e ali, remeter e consultar; porém, isso só ocorre se e quando o leitor, em diálogo com o texto, se dispõe e age, com sua liberdade, para aprender com ele: pois nesse tipo de memória, que penetra em nossos atos cotidianos, orientando-os ou aprofundando-os, só colocamos e reunimos o que um dia aprendemos, o que foi significativo, o que, de forma positiva ou negativa, por sua lógica ou por seu absurdo, na multidão confusa dos sinais e dos símbolos, fez sentido para nós.

Por outro lado, constituindo-se dessa forma como diálogo vivo, a leitura recolhe da vida a imprevisibilidade: cada vez em que é feita é uma nova circunstância e a distância, a mutação ou variação que separa uma da outra não é previsível, assim como não é possível determinar de antemão que mudanças especificamente ocorrerão na leitura atual em relação à anterior, pois, se o diálogo pode ser classificado como vivo, é porque incorpora e ativa os imprevistos e acasos das relações múltiplas, polissêmicas, entre o leitor, o texto e a circunstância.

Capítulo 4

Mímesis e ideal

Há uma educação pela literatura?

Há uma literatura pela educação?

Na obra que constitui a primeira e uma das mais alentadas reflexões sobre a constituição do Estado, o papel da educação na formação do cidadão e a função da literatura nesse processo, aquelas duas questões, que desenham o eixo central da indagação sobre as relações entre literatura e educação, confluem e se cruzam numa situação paradoxal ou no mínimo problemática, que instiga e exige outro tanto de esforço reflexivo: *A República* de Platão é a - ou uma - literatura que, propugnando pela educação do cidadão (a *paideia*), não reconhece nem confia à literatura um papel importante nesta educação; antes, considera que a literatura mais deseduca que educa. Nos termos das questões propostas: *A República* é uma literatura que defende e favorece em alta conta a educação, mas nega que possa haver educação, no melhor e pleno sentido, pela literatura.

De tradição polêmica, a primeira proposição - ou a primeira parte da dupla proposição - reclama uma argumentação que procure justificar a atribuição de um caráter literário ao texto platônico. Podemos começar lembrando Bakhtin, para quem o diálogo socrático, não tendo sido em sua origem um "gênero retórico", mas de base "carnavalesco-popular", já está na "fase literária de seu desenvolvimento" quando Platão o adota, conferindo-lhe um "tratamento artístico livre" - o qual "quase liberta totalmente o gênero de suas limitações históricas e memorialísticas", ao mesmo tempo em que "conserva nele apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa"[1].

Giorgio Colli vai até certo ponto na mesma direção, ao notar que originalmente - isto é, na época dos sábios, até Sócrates - a discussão dialética é uma prática oral, não tendo portanto qualquer caráter literário: em tal prática, "não só as abstrações, mas as próprias palavras do 'logos' autêntico aludem a fatos da alma, que só são captados se deles partici-

[1] Cf. Mikhail Bakhtin, *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981, trad. de Paulo Bezerra, p. 94.

pamos, numa mescla que não se pode decompor"; na medida em que a dialética é apropriada por uma expressão escrita, "a interioridade se perde". Platão, ao incorporar a escrita, "inventou o diálogo como literatura, como tipo particular de dialética escrita, de retórica escrita, que, num quadro narrativo, apresenta a um público indiferenciado os conteúdos de discussões imaginárias. A esse novo gênero literário, o próprio Platão chama pelo novo nome de 'filosofia'."[2] Neste caso, as restrições que o filósofo recolhe e admite contra a escrita - como as que manifesta no *Fedro* - não são suficientes para calar seu "demônio literário, ligado ao filão retórico", e sua "disposição artística que se sobrepõe ao ideal do sábio". Ele "critica a escrita, critica a arte, mas seu instinto mais forte foi o do literato, do dramaturgo. A tradição dialética lhe oferece simplesmente o material a plasmar"[3]. No entanto, Platão olha com reverência a tradição dos sábios e a filosofia que inaugura "surge como fenômeno de decadência, na medida em que 'o amor à sabedoria' está mais abaixo da 'sabedoria'". Para Platão, esse amor "não significava de fato a aspiração a algo nunca atingido, mas sim uma tendência a recuperar aquilo que já fora realizado e vivido"[4]. Dessa forma, a filosofia nasce quando o diálogo dos sábios já feneceu: nasce como "criatura demasiado compósita e mediada para encerrar em si novas possibilidades de vida ascendente. Apagou-as a escrita, essencial para este nascimento. E a emotividade, ao mesmo tempo dialética e retórica, que ainda vibra em Platão, está destinada a ressecar-se num curto espaço de tempo, a sedimentar-se e cristalizar-se no espírito sistemático."[5]

Kierkegaard, aceitando uma classificação de Schleirmacher, inclui *A República* entre os "diálogos *construtivos*, que se caracterizam por uma exposição objetiva e científica", em contraste com "os diálogos nos quais o *dialógico* é um momento essencial e a incansável ironia ora separa, ora liga a disputa e os disputantes". Nesses "diálogos construtivos", explica o pensador dinamarquês, "a forma da pergunta é propriamente um momento ultrapassado, o interlocutor, ao responder, aparece mais como uma testemunha instrumental, como um representante da comunidade com seu Sim e Amém, em suma, não se dialoga, não se conversa mais". Neste caso, "a ironia em parte também desaparece" e, tornando-se "totalmente exterior" a relação entre "a personalidade falante" e seu objeto, o "nome Só-

[2] Cf. Giorgio Colli, *O Nascimento da Filosofia*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1988, trad. de Federico Carotti, pp. 91-92.
[3] Idem, ibidem, p. 96.
[4] Idem, ibidem, pp. 9-10.
[5] Idem, ibidem, p. 98.

crates" é quase que apenas um "*nomen appellativum* que apenas designa o falante, o que discursa". E, uma vez que "o cordão umbilical que liga o discurso ao orador foi cortado, de modo que se mostra como algo completamente casual que a forma do diálogo ainda seja empregada", Kierkegaard conclui que "a gente quase deveria estranhar que Platão, que na *República* desaprova a exposição poética oposta ao simples relato, não tenha feito a exposição do diálogo ceder lugar a uma forma científica mais rigorosa"[6].

No contexto da argumentação kierkegaardiana, essas observações contribuem para provar que *A República* pertence mais ao estilo platônico que ao socrático e isto significa um reforço à tese do caráter literário da obra, posto que o elemento mítico-poético seria próprio de Platão, ou pelo menos não pertenceria, seguramente, a Sócrates. É o que Kierkegaard conjetura adiante, praticamente - e involuntariamente - sugerindo uma resposta à questão com que se encerra a passagem que citamos acima. Aceitando o testemunho da Antigüidade segundo o qual "foi de uma produtiva vida poética que Sócrates tirou Platão aos vinte anos, chamando-o para um abstrato conhecimento de si", Kierkegaard nota que, se o mítico-poético se mostra "mais obstinado e recalcitrante em afirmar seu direito nos primeiros diálogos" compostos por Platão, é porque "tinha de se fazer valer em oposição àquela faminta dialética socrática". Em contraposição, nos últimos diálogos - os "construtivos" -, o mítico-poético se atenuaria, submetendo-se "ao suave regime de uma consciência abrangente"[7]. Assim, se Platão persevera n'*A República* com uma exposição poética, numa situação em que ela parece já não ter função, isso pode ser explicado pela sugestão de que o autor continua aí a afirmar sua individualidade em oposição à do mestre, mas isto não se faz - não é necessário que se faça - com a mesma ênfase e intensidade com que Platão o fez nos diálogos que, conforme a expressão kierkegaardiana, corresponderam àquela "produtividade que, ou era contemporânea de Sócrates, ou pelo menos o seguiu logo após"[8]. Por outro lado, o fato de a narrativa n'*A República* obedecer, ainda que aparentemente de forma mais frágil, um modo de exposição poético e dialógico, indica que, de qualquer forma e para todos os efeitos, a obra permanece sendo um diálogo de um caráter literário cuja exis-

[6] Cf. Sören Kierkegaard, *O Conceito de Ironia*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1991, trad. de Álvaro Luiz Montenegro Valls, pp. 54-55 (os grifos são do autor).
[7] Idem, ibidem, p. 91.
[8] Idem, ibidem, p. 91.

tência pode ser discutida mas não eludida pela suposição ou expectativa de que poderia ou deveria ser um tratado de "forma científica mais rigorosa".

Mais encorpadas e diretas são as evidências que podemos extrair da própria estrutura d'*A República*: vemos que seu autor a compõe exatamente segundo o modo - condenado pelo personagem Sócrates - da poesia imitativa, pelo qual o poeta não narra a ação e a fala dos personagens lançando mão do discurso indireto e constituindo o que o Sócrates platônico chama de "narrativa simples", mas através da narrativa que "procede por via de imitação" - aquela em que "o poeta fala pela boca de um outro", buscando acomodar "tanto quanto possível o seu modo de falar ao da pessoa que, segundo nos advertiu de antemão, vai tomar a palavra"[9]. N'*A República*, o autor (ou o autor implícito), adotando uma vez mais - a exemplo de outros diálogos - o discurso direto, imita as vozes de Sócrates, de Trasímaco, de Gláucon, de Adimanto, de Céfalo, embora a ironia e o diálogo propriamente socráticos se apresentem aí aparentemente esmaecidos. Porém, justamente por isso, é aí também mais platônico que em outros diálogos, pois, conforme os parâmetros enunciados por Kierkegaard, é nessas narrativas em que o personagem Sócrates narra diretamente, à diferença daquelas narradas por outros personagens, que Platão se distancia mais do Sócrates histórico[10]. Em suma, é literária a forma d'*A República* e se Platão censura a literatura, o faz literariamente, por meio de um procedimento literário ao qual a tradição deu o nome de "diálogo socrático".

Esmaecida pelo forte discurso de Sócrates contra a poesia imitativa - em suma, contra a representação literária de modo geral -, a forma literária d'*A República* nem por isso é elidida. Somente seu total esquecimento por parte do leitor permite aliás que aquele reine de modo incontrastável e que a obra seja tomada unilateralmente como um tratado teórico-"científico". Mas, ao contrário, se o caráter literário da exposição é levado devidamente em conta, o irônico e o dialógico se evidenciam e, adquirindo vigor, se prontificam a desempenhar suas funções. Se estas parecem enfraquecer-se com os "sim" e "amém" que, na expressão de Kierkegaard, constituem o contraponto da fala de Sócrates, isso, de fato, não passa de aparência: com efeito, o Sócrates d'*A República* não é aquele que coloca os interlocutores contra a parede, para obrigá-los, pela força da razão, a aceitar seus argumentos; mas tampouco impõe os argumentos como o faria o autor de um discurso de linguagem técnica

[9] Cf. Platão, *A República*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1964, trad. de Leonel Vallandro, livro III, p. 72

e unívoca, ou do poder. Se existe alguma pretensão neste sentido, esta é fragilizada e relativizada no nascedouro justamente por aqueles assentimentos dos interlocutores: precisamente a falta de oposições mais fortes, a ausência ou o enfraquecimento do contraditório levam o leitor a pensar duas vezes antes de aceitar os argumentos socráticos, a se deixar persuadir por sua fala, inclusive e principalmente quando ela beira o monólogo.

Os "sim" e "amém" começam por jogar um papel altamente irônico na relação entre o leitor e o texto platônico - desde que, bem entendido, este seja tomado como propriamente literário, no pleno exercício do que consignamos como literatura. Equivale a dizer que, se o diálogo é enfraquecido no interior do texto, ele é fortalecido e revigorado na relação com o leitor. Este dispõe de ampla liberdade para dialogar, ele próprio, com o Sócrates d'*A República*; se não o faz, como acontece com certos críticos, é porque o toma como autor de um tratado e não presta atenção à maneira como as idéias são expostas na obra - não exatamente *por* ela.

N'*A República*, os "sim" e "amém" referidos por Kierkegaard podem ser tomados, em comparação com outros diálogos socráticos escritos por Platão, como índices de uma inversão de papéis, na medida em que é Sócrates que é acuado, antes de ser o personagem que procura encurralar os interlocutores, fazendo-os cair em contradição. "Construtivo" não é exatamente o adjetivo que caberia neste caso específico, pois o contraditório, antes exterior a Sócrates, verbalizado e personificado por seus oponentes, como que se incorpora e se internaliza na fala socrática. Há um aspecto interiormente destrutivo na argumentação socrática, no sentido de que ela questiona a si mesma. Se tal argumentação se constrói, ela o faz desde o começo num processo e num tom hesitantes, dubitativos, relutantes, autoirônicos. Sócrates é o primeiro a reconhecer como insatisfatória sua resposta ao discurso de Trasímaco, cuja argumentação, retomada a seguir por Gláucon (que explicita com todas as letras o efeito pouco convincente das palavras de Sócrates), permanece como um eco profundo por toda a obra e continua a reverberar em nossos dias, com a crítica atualíssima à prática da injustiça travestida de justiça.

A idéia de uma cidade perfeita, em que a verdadeira justiça encontraria condições de ser praticada, é uma construção mental[11], uma hipótese de trabalho cuja exeqüibilidade é posta em dúvida pelo próprio proponente: somente de modo aproximado, Sócrates admite,

[10] Cf. Sören Kierkegaard, op. cit., p. 39.

o real poderia neste caso coincidir com o ideal. E, para que isso seja possível, é necessário preencher uma condição que, ele reconhece igualmente, é realizável, porém nem pequena nem fácil: a de que "Filosofia e poder político venham a ser uma coisa só"[12]. O caráter hipotético confina com o aspecto teórico e "científico", mas de maneira ambivalente, pois se presta tanto a dar sustentação a este último como para explicitar sua relatividade. Aos "se...então..." enunciados por Sócrates, sobrepõe-se o grande "se" representado pela figura do autor: se Platão investiu Sócrates totalmente na condição de porta-voz de suas idéias, então... Porém, essa opção, expressão legítima da liberdade do leitor, não desautoriza quaisquer outros de observarem e levarem em conta que, pela própria natureza ou estrutura da obra, as personas do autor Platão e do personagem Sócrates não coincidem completamente, ainda que ao segundo seja dado o papel de narrador. Há outras opções: e se Platão for também Gláucon e Adimanto (personagens que tiram seus nomes dos irmãos do autor)? - estaríamos então diante de um Platão dividido entre o ceticismo quanto à realização da verdadeira justiça e a esperança de vê-la triunfar na *pólis* ideal. Ou: nem Sócrates, nem Gláucon e Adimanto - Platão pairaria eqüidistante sobre seus personagens, manipulando-os como títeres para expor e testar idéias antes de testemunhar sua adesão ou compromisso para com elas.

Este caráter hipotético-condicional tem a ver diretamente com a forma literária d'*A República*: ele a integra, ao mesmo tempo em que é por ela enformado. Porém, de modo mais íntimo e irônico, entranha-se também em seu conteúdo, pois no interior mesmo de um discurso que reprova a literatura e sua função na (des)educação do cidadão, o personagem Sócrates vai buscar na literatura e na função literária algumas das condições necessárias para a constituição da *pólis* ideal. Um exemplo significativo é o do mito de que Sócrates lança mão como expediente destinado a convencer os guardiães a respeito de sua missão - a de proteger "contra inimigos de fora" e manter a paz "entre os cidadãos dentro da comunidade, de modo que estes não tenham o poder nem aqueles a vontade de nos fazer mal"[13]. Este mito, que divide os cidadãos segundo sua natureza, estratificando-os por suas almas (algumas das quais seriam de ouro, outras de prata e ainda outras de ferro e bronze), Sócrates o propõe como mentira útil e nobre, reconhecendo a dificuldade de persuadir o povo

[11] Cf. Platão, *A República*, p. 45.
[12] Idem, ibidem, p. 160.
[13] Idem, ibidem, p. 97.

a ouvi-lo e aceitá-lo. A ironia que consiste em recorrer a um expediente mítico num contexto em que se desaprova o uso do discurso literário na educação do cidadão é aqui reforçada pela atitude dúbia do personagem narrador: Sócrates enuncia a necessidade ideológica do mito na organização de sua *pólis* hipotética ao mesmo tempo em que envolve numa nuvem sutil de ceticismo o seu poder de persuasão: "Aí tens a fábula. Podes sugerir-me algum meio de fazer com que acreditem nela?" O "nenhum" com que Gláucon responde a pergunta parece ser mais um dos assentimentos que atravessam o diálogo, pois é como se Sócrates esperasse por ele: faz e não faz muito caso da dificuldade, abandonando a seguir o mito à sua própria sorte, isto é, àquela que lhe der a "voz do povo"[14].

Se voltarmos um pouco para a distinção assinalada por Kierkegaard entre Platão e Sócrates, veremos nessa atitude entre airosa e desairosa a imagem de um Sócrates que acolhe e despacha quase que num mesmo gesto, gentil e inconseqüente, a fantasia mítica. Ao mesmo tempo, por trás da cena, veremos Platão, o autor do diálogo: o mito que o personagem Sócrates propõe aparece então na economia da narrativa - é a partir dela que ele alça vôo[15] - e ganha sua outra e talvez principal função ideológica que é a de tentar convencer o leitor d'*A República* da exeqüibilidade ou ao menos da coerência, no interior do sintagma argumentativo, da hipótese de trabalho apresentada pelo personagem Sócrates. Com efeito, pensa o leitor, somente sob a condição de possuírem almas de ouro poderão os guardiães defender a *pólis*, ao custo das próprias vidas, recebendo em troca dos demais cidadãos apenas o sustento - como Sócrates propõe logo a seguir[16]. O mito, assim trabalhado pelo autor Platão, reveste-se então do papel de hipótese ficcional e racional: a possibilidade de existência de governantes desprendidos, capazes de se contentar em exercer o poder a troco do sustento, torna-se factível - ou menos risível - à medida que o leitor a considera à luz da hipótese das "almas de ouro".

A partir daí, pode o próprio leitor alçar vôo em suas conjeturas. A idéia da *pólis* justa pressupõe a sugestão da eugenia? Ou o que o personagem Sócrates propõe é que, por meio da educação suprida pelo mito (uma educação pela literatura...), se criem com o tempo as almas de ouro necessárias ao governo do Estado ideal? Ou ambas as coisas (uma eu-

[14] Idem, ibidem, p. 98.
[15] Idem, ibidem, p. 98: "Mas agora deixemos que o nosso mito alce o vôo e se vá para onde o levar a voz do povo", diz Sócrates.
[16] Idem, ibidem, p. 99.

genia complementada e reforçada pela *paideia*)? Desdobrando uma das pontas da ironia socrática, o leitor pode não ver mais que utopia na proposta de Sócrates: de forma alguma se forjariam almas de ouro pela aplicação desse mito a cuja capacidade de convencimento o próprio Sócrates parece emprestar pouco crédito. Essas possibilidades de leitura são propiciadas pela obra não a despeito de seu feitio literário, mas em decorrência dele - mais precisamente talvez como efeito da tensão entre o discurso argumentativo, que não só expõe, mas também propõe, sustenta, defende, procura persuadir, e o discurso narrativo, que se limita a expor; e no caso seria preciso fazer franca opção pelo personagem Sócrates e pelo que ele diz para decidir que *A República*, como um todo, defende o ponto de vista de seu personagem principal. Ainda assim, seria necessário desconsiderar o que a argumentação socrática tem de evasivo, dubitativo, insuficiente: na verdade, seu discurso argumentativo mal chega a ser persuasivo, no sentido em que o são aqueles, de outros diálogos platônicos, pelos quais logra embaraçar os interlocutores fazendo-os cair em contradição. O fato de não encontrar oposição, mas ter o caminho pavimentado mais ou menos comodamente pelos assentimentos alheios, pode e até deve ser tomado mais como um sinal de fraqueza de sua argumentação que o contrário.

Se suas idéias, não obstante a falta dessas oposições - que lhes serviriam como resistências que testariam e reforçariam sua têmpera -, causam ainda, modernamente, críticas veementes e apaixonadas, podemos atribuir essa força ao caráter literário da exposição, ou da situação em que são expostas. Não se trata propriamente de uma força de persuasão, mas de atração, pois por ser ainda um diálogo, por sua ironia, pela presença da interlocução, é que *A República* atrai o leitor, convidando-o a participar do debate, a tentar e cogitar as objeções que Gláucon, Adimanto e Trasímaco não fazem a Sócrates, a resolver as ambivalências e ambigüidades que o diálogo semeia. Assim, à ironia já mencionada, relativa às relações entre literatura e educação, acrescenta-se outra, que acompanha a leitura d'*A República*: pode-se ver nela a proposta de um totalitarismo (é uma possibilidade de interpretação lícita), porém não se pode deixar de reconhecer-lhe, ao mesmo tempo, a forma democrática, incontornável e inescapável em seu caso - a forma pela qual a hipótese e o projeto de um Estado ideal são apresentados para ser pensados, refletidos. O próprio conteúdo, à vista dessa observação, muda de figura: se o personagem Sócrates propõe um Estado de índole totalitária, não só o faz democraticamente - pela tentativa de persuasão racional -, como

propõe que tal Estado seja implantado pelo recurso à educação e ao mito. A discussão, no mínimo, torna-se ambivalente: não há dúvida de que tais meios podem ser empregados por Estados totalitários, mas dão margem, no contexto do diálogo platônico, a uma reflexão sobre o seu sentido, permitindo que o leitor tome distância em relação a eles para julgá-los livremente acerca da sua justeza e justiça.

O caráter monológico da filosofia - *strictu senso* - d'*A República* (isto é, da hipótese proposta pelo personagem Sócrates) não está definitivamente assente entre os críticos. Bakhtin sentencia que no "último período da obra de Platão" (que inclui *A República*), "o monologismo do conteúdo começa a destruir a forma do 'diálogo socrático'"[17]. Isto, porém, após prevenir, páginas atrás: "O idealismo de Platão não é puramente monológico. Somente na interpretação neokantista Platão aparece como produtor de monólogo puro. O diálogo platônico tampouco é de tipo pedagógico, embora nele o monologismo seja bem acentuado"[18]. Por "pedagógico" o autor russo entende o diálogo entre mestre e discípulo, isto é, aquele pelo qual "o sujeito que é cognoscente e domina a verdade ensina ao que não é cognoscente e comete erros"[19].

A ambivalência dos juízos críticos bem pode ser tomada como expressão de uma perplexidade ou de um desconcerto ante o texto platônico e, no final das contas, como tradução ou sinal indireto da ambivalência do próprio texto. Quanto a esta, podemos creditá-la, uma vez mais, ao caráter literário da obra. E, novamente lembrados disso, somos levados a observar que a relação entre Sócrates e seus interlocutores, embora estes últimos tratem o primeiro como a um mestre, não coincide absolutamente com o que Bakhtin define como uma relação pedagógica. Não se trata apenas de recordar a ironia socrática segundo o estereótipo didático - a "ironia", que resulta pouco ou nada irônica[20], daquele que finge não saber, sabendo -, mas de referir a verdadeira ironia de quem, sabendo e fingindo não saber, ao mesmo tempo, e de fato, não sabe.

A República começa como um daqueles contos analisados pelo conterrâneo e colega de ofício de Bakhtin, Vladimir Propp, em sua morfologia: com um dano. O Sócrates d'*A República* é claramente vulnerável: sua resposta à argumentação de Trasímaco é insufici-

[17] Cf. Mikhail Bakhtin, op. cit., p. 95.
[18] Idem, ibidem, p. 68, nota no. 1.
[19] Idem, ibidem, p. 68.
[20] O próprio fato de ser definida já "desironiza" a ironia, se considerarmos que sua natureza é a de não ser passível de (submeter-se a uma) definição.

ente e irrisória - o oponente lhe cede a vitória antes do tempo e com muita facilidade, como nota Gláucon logo após: "Trasímaco se deu por vencido antes do tempo, encantado, como uma serpente, pelas tuas palavras. Quanto a mim, porém, não me convenceu ainda"[21], ele diz a Sócrates. Dada esta "situação inicial", conforme a terminologia proppiana, o que temos a partir dela é um Sócrates que "corre atrás do prejuízo", no sentido da expressão popular: não só se reconhece expressamente "incapaz de defender a justiça", posto que a argumentação que apresentou contra a tese de Trasímaco foi considerada inconvincente[22], mas admite tacitamente sua ignorância ou insuficiência ao propor uma resposta, na forma de uma hipótese de trabalho, argumentando a respeito da construção imaginária de um Estado justo[23]. A ironia da situação está concretamente no fato de que, tendo contestadas suas idéias a respeito da superioridade da justiça sobre a injustiça, Sócrates se vê obrigado a partir da estaca zero para prová-las, fazendo *tabula rasa* dos esforços argumentativos anteriores; e toda essa construção mental não passará, até o fim da obra, de uma tentativa[24] que se ramificará ao longo do caminho em outras (sub)tentativas, (sub)hipóteses (ou seja, subsubteses...). Trata-se de um aspecto profundamente enraizado, posto que os próprios alicerces desse Estado são hipotético-condicionais: dependem do preenchimento de certos pré-requisitos, tais como a aceitação e a assimilação, por parte dos cidadãos, do mito da origem das almas.

Sócrates está longe, portanto, de cumprir o papel de um mestre que possui a sapiência e a verdade, limitando-se a transmiti-las e desdobrá-las ante os olhos dos discípulos[25]. Avança aos poucos - às vezes recua -, aos tateios, procurando ver claro, como deve convir ao filósofo, tentando perceber o uno por trás do múltiplo, a essência sob a aparência[26]. Os assentimentos dos interlocutores, neste caso, não só reforçam e sancionam seus pontos de vista como patenteiam sua fragilidade, bem como a da própria pesquisa; não é demasiado vê-los como muletas, ou como dois braços amigos - e jovens - amparando o mais velho no seu caminhar em busca da sabedoria. Como em outros diálogos platônicos, aqui a argu-

---

[21] Cf. Platão, op. cit., livro II, p. 34.
[22] Idem, ibidem, p. 44.
[23] Idem, ibidem, p. 45.
[24] Idem, ibidem, p. 45: "Tentaremos, então, construir um Estado?"
[25] O Sócrates d'*A República*, neste ponto, nada fica a dever ao da *Apologia*, na qual o ouvimos dizendo: "Eu nunca fui mestre de ninguém". Cf. Platão, *Defesa de Sócrates*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972, trad. de Jaime Bruna, p. 24.
[26] Cf. Platão, *A República*, op. cit., livros V e VI, pp. 165-171.

mentação socrática se faz por analogias e imagens e, a rigor, não tem, por isso mesmo, a força férrea, a necessidade do encadeamento lógico[27] como o conhecemos em Aristóteles. Normalmente, nos diálogos propriamente socráticos, o personagem Sócrates costumava, ao usar as imagens para construir analogias, lançá-las - tanto umas quanto outras - como que sempre à frente do interlocutor, como uma rede posta no avanço do cardume. Daí a desconfiança do interlocutor: ele pressente a existência, adiante, de uma armadilha, de um campo minado ou de uma areia movediça, mas a neblina que encobre a imagem - que, por sua ambigüidade, por não se saber exatamente a que significado ou uso se prestará ou será aplicada, é sempre menos clara que proposições lógicas, as quais para funcionarem têm de ter sentidos precisos, do contrário o raciocínio se invalida, justamente por causa da ambigüidade - impede-o de divisar ou sondar previamente a natureza do terreno em que pisará. Daí também que ao interlocutor só reste, muita vez, a opção de recuar ou parar, ou seja, de recusar-se a continuar com o diálogo - ou que o outro (Sócrates) seja tido como autoritário, quando é alguém que enreda o interlocutor para fisgar sua concordância. Mas, assim como o pescador e o caçador não estão livres do acaso, o dialogador socrático também se arrisca a ter suas analogias malogradas, ridicularizadas, a precisar reconhecer a derrota, voltando atrás ou avançando titubeantemente.

N'*A República*, diálogo que - ensina a crítica - já perdeu boa parte de seu caráter socrático, o personagem Sócrates, como um feiticeiro que prova de seu próprio feitiço, tem de haver-se com e experimentar a neblina que lançava ante os interlocutores. As analogias não se definem de antemão na mente socrática para cumprirem a finalidade de enredar o interlocutor, mas vão se esclarecendo no processo, à medida que são imaginadas e apresentadas: afinal, neste caso é Sócrates que está enredado, a ele cabe safar-se do ponto em que o colocaram Gláucon e Adimanto, levar a bom termo a defesa da idéia da superioridade da justiça sobre a injustiça e liderar a construção imaginária do Estado ideal. A pesquisa que deve conduzir a esse Estado não é, de forma alguma, como a do repórter que sai à rua com a

---

[27] A ambigüidade se insinua nesses desenvolvimentos, como no passo do diálogo entre Sócrates e Agatão, n'*O Banquete*, em que o primeiro, indagando se não é necessária - e não meramente provável - a relação entre o amor e o desejo, transfere imperceptivelmente o caráter de necessidade ao próprio amor. O provável de Agatão se refere ao advérbio de modo: provavelmente o amor deseja algo quando não tem esse algo. Sócrates transforma o modo em substância: "Observa bem (...) se em vez de uma probabilidade não é uma necessidade que seja assim, o que deseja deseja aquilo de que é carente, sem o que não deseja, se não for carente. É espantoso como me parece, Agatão, ser uma necessidade". Esta "necessidade" passa a remeter não apenas à

pauta já pronta e acomoda os fatos a ela, ou como a do universitário que primeiro arranja uma tese e depois vai em busca de material para preenchê-la e "prová-la". Ao contrário, trata-se de uma procura que começa e "termina" em aberto: o que parece ser seu fecho, representado pelo mito de Er, pode bem ser considerado arbitrário, uma espécie de *deus ex-machina* que destoa do encaminhamento hipotético-dedutivo e cuja inserção talvez se deva à intenção de oferecer um "argumento" para o convencimento do vulgo[28].

Não seria abusivo pensar que a força, a vitalidade d'*A República* reside tanto em seu conteúdo filosófico, nas idéias propostas pelo personagem Sócrates, quanto na forma (literária) do diálogo. Certamente, este não constitui nem representa nessa obra o embate e a troca intensa de idéias, até o limite do conflito entre consciências. Porém, ele possui (poderíamos quase acrescentar: de sobra) o elemento, o ingrediente que o liga ao que chamamos de vida real, na medida em que remete à infindável e inesgotável busca do conhecimento. Vida e diálogo praticamente se equiparam: assim como a conversa entre indivíduos nunca acaba e nunca se completa, na medida em que a tentativa de mútuo convencimento é um processo sem fim, a própria vida não tem um termo, uma conclusão perfeita - é um *continuum* de problemas e soluções provisórias e transitórias, que levam a novos problemas etc.. O fato de o diálogo se apresentar e se desenvolver desigual e desproporcional, de modo que os interlocutores mais parecem figurantes cujo papel seria o de fazer coro às propostas e idéias de Sócrates, não elimina essa visão da essência do diálogo nem seu liame com a vida real, pois nesta também podem ocorrer - como efetivamente ocorre, e não raramente - casos em que os interlocutores mais ouvem que discutem, sobretudo quando, como acontece n'*A República*, são eles que dão causa ao diálogo, isto é, acendem sua faísca, provocando e exigindo a fala do oponente.

Em contraste, o que tomamos como o conteúdo filosófico desse diálogo não está isento de ser assimilado ao oposto da vida real, ou seja, ao sonho; não está livre de ser considerado ideal inatingível. A leitura d'*A República* como utopia passa não só pelos reparos que a razão faz a si mesma, advertindo-se a respeito das dificuldades do ideal, da grande

---

relação entre as proposições, mas à própria natureza do amor, definida então pela carência, pela precisão. Cf. Platão, *O Banquete*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972, trad. de José Cavalcante de Souza, p. 38.

[28] É a hipótese de Hannah Arendt. Cf. "Que é autoridade?", in *Entre o Passado e o Futuro*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, trad. de Mauro W. Barbosa de Almeida, p. 147: "Aquilo que a alegoria da caverna é, no meio de *A República*, para os eleitos ou para o filósofo, é no final o mito do inferno, para a maioria que não está à altura da verdade filosófica".

distância que o separa do real, mas passa também por essa aparência de sonho, amenizada mas não anulada pelo fato de a proposta do Estado ideal ser apresentada na forma de uma hipótese de trabalho, de um projeto racional: afinal, sonhos também pode adquirir a forma de projetos (e vice-versa), o que não raramente potencializa seu caráter utópico, pois passam a seduzir também pela razão. Mas não é exatamente por esse lado que devemos buscar a força vital que induz o leitor ao convencimento ou o incita a atacar a obra: por mais que o utópico nos remeta ao poder do desejo, o que esse aspecto revela é o que chamamos de "literatura" na direção do irreal, do "tudo isso é muito bonito, mas impraticável".

O que parece tornar poderosa a imagem da *pólis* ideal é uma razão mítico-poética, uma literatura no sentido mais essencial e consistente do termo - oposto ao de acessório e "perfumaria" -, que motiva e move o diálogo, recheando-o de metáforas, fazendo-o progredir e retroceder por meio de analogias, exemplos que tiram sua força de seu caráter de imagem. Isso significa que *A República* deve sua vitalidade precisamente ao fato de não ser um tratado "teórico-científico" composto de enunciados e proposições encadeados segundo uma lógica aristotélica. Sua argumentação metafórica (o que consideramos como seu caráter literário) é que, justamente, parece produzir e explicar a adesão e a rejeição apaixonadas à obra - o fato, por exemplo, de leitores adversários a combaterem de maneira tal que não se desgastam e não se apressam só em desmontar raciocínios, em apontar incoerências ou inconsistências, mas também em opor-lhe imagens contrárias e antagônicas às suas, acusando o autor por meio de argumentos *ad hominem* (Platão é antidemocrático, autoritário etc.). Popper, que qualifica de "venenosos" os escritos platônicos "quando apresentados, sem contestação, a mentalidades inferiores", escreve que o estilo de Platão necessita "de uma capa para encobrir os farrapos e estilações de sua argumentação, ou mesmo, como no caso presente, a completa ausência de argumentos racionais". E ao mesmo tempo em que acusa Platão de identificar, na sua crítica à democracia, "a liberdade com a ausência de lei, a livre iniciativa com a licença e a igualdade perante a lei com a desordem", procura insinuar na passagem em que o personagem Sócrates menciona e lamenta o estado das relações entre mestres e discípulos, uma invectiva de Platão contra o Sócrates histórico: "'E há mais leviandades dessa espécie - diz Platão, quando a maré de seu ataque retórico começa a diminuir -; o mestre receita e adula seus discípulos... e os velhos condescendem ante os jovens... para evitar a aparência de serem acerbos ou despóticos.' (É Platão, Mestre da Aca-

demia, quem põe isto na boca de Sócrates, esquecendo que este nunca fora um mestre e que, mesmo quando velho, nunca parecera ser acerbo ou despótico (...))"[29]. Aqui é o próprio autor que incorre em preconceito e falta de lógica ou racionalidade: se Sócrates "nunca fora um mestre", a crítica (enunciada pelo Sócrates platônico) não o alcança; o (con)texto dessa crítica, n'*A República*, é claro, por outro lado, no sentido de apontar os sofistas como seu alvo.

Popper adota a tática de recortar e remontar trechos do diálogo de modo a torná-lo vulnerável ao seu ataque, como faz logo a seguir, ao truncar e reunir (usando reticências) passagens que aparecem separadas no texto. "'Mas o cúmulo de toda essa abundância de liberdade... se alcança - continua Platão - quando os escravos, tanto homens quanto mulheres, que foram comprados no mercado, são em todos os pontos tão livres quanto os seus proprietários... E qual é o efeito cumulativo de tudo isso? Que os corações dos cidadãos se tornam tão enternecidos que se irritam à simples vista da escravidão e não suportam que ninguém se submeta a ela, nem mesmo sob as mais suaves formas'. Aqui, afinal de contas, Platão presta homenagem à sua cidade natal, embora o faça involuntariamente."[30] A trucagem e a remontagem mudam drasticamente o significado das afirmações socrático-platônicas: depois de criticar a liberdade de que gozam os que "foram comprados por dinheiro", o Sócrates d'*A República*, voltando a falar dos cidadãos - portanto, não mais dos escravos -, refere-se à sua suscetibilidade, irritação e intolerância à "menor imposição da autoridade"[31], à "mínima aparência de opressão"[32]. Popper faz parecer com que o personagem Sócrates prossegue tratando dos escravos. Entretanto, mesmo que se admita a pertinência da palavra "escravidão" no contexto, é necessário tomá-la metaforicamente e referi-la à vida política, à relação entre cidadão e autoridade política e não à instituição econômico-social. Neste caso, se Platão presta alguma homenagem involuntária, seria à própria democracia, que lhe confere a liberdade de fazer tal crítica.

Ocorre um pouco n'*A República* o que Kierkegaard observa a respeito do modo como a dialética se comporta em Platão: "o mítico é o entusiasmo da *fantasia* ao serviço da especulação". O que temos referido como a força vital daquela obra platônica pode ser as-

---

[29] Cf. Karl Popper, *A Sociedade Aberta e seus inimigos*, S. Paulo, Ed. da USP; Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1974, trad. de Milton Amado, vol. I, p. 56.
[30] Idem, ibidem, pp. 56-57.
[31] Cf. Platão, *A República*, op. cit., pp. 254-255.
[32] Idem, *A República*, S. Paulo, Nova Cultural, 1997, trad. de Enrico Corvisieri, p. 282.

sociado a esse entusiasmo, que o pensador dinamarquês atribui ao cansaço da própria fantasia ante o trabalho dialético: "O dialético desembaraça o terreno de tudo o que lhe é estranho e se esforça então por escalar até a idéia, e como não tem sucesso, a fantasia reage. Cansada do trabalho dialético, a fantasia se deixa sonhar, e daí surge o mítico. Durante este sonho, a idéia flutua, transitando velozmente numa sucessão infinita, ou estaciona e se expande infinitamente presente no espaço"[33]. No caso d'*A República*, não há dúvida quanto o "ao serviço da especulação": a argumentação filosófica usa, de fato, os mitos, de modo que estes adquirem na estrutura racional da obra uma função utilitária - tanto para reforçar o argumento quanto para integrá-lo na forma de suporte ou recurso, como uma espécie de postulado, condição de realização da hipótese principal - e assim parece, para todos os efeitos, que o conteúdo filosófico subordina a forma mítico-literária a seus fins. Não se pode, quanto a isso, pensar num predomínio da fantasia sobre a razão, a dialética, e caberia dispensar a conclusão kierkegaardiana de que o mítico "tem validade no instante do contato e não é posto em relação a nenhuma reflexão"[34]: no caso da obra que é nosso objeto de análise, o estar "ao serviço da especulação" significa um forte liame - útil para o convencimento de interlocutores e leitores, para alicerçar a hipótese e as razões do Estado ideal - entre o mítico e o dialético-racional.

Mas tampouco podemos deixar escapar o paradoxo que Kierkegaard sugere ao indicar ambiguamente a própria fantasia como sujeito do trabalho dialético - indicação como que autorizada, no interior da mesma ambigüidade, quando caracteriza o mítico, citando Hegel, como o "panteísmo da fantasia"[35]. Se assim for, não há porque enjeitar a sugestão, sobretudo se associarmos a fantasia à imaginação literária. N'*A República*, com efeito, a argumentação filosófica põe a seu serviço a fantasia mítica, mas disso não se conclui necessariamente que a forma (literária) da obra esteja exatamente a serviço de seu conteúdo (filosófico, argumentativo). Todas as críticas e objeções de Sócrates aos poetas imitativos e suas produções, incluindo os monumentos representados por Homero e Hesíodo, configuram, não há dúvida, o ataque da filosofia à poesia, feito tanto em nome da razão quanto, Sócrates o admite implicitamente, de uma certa paixão - uma pendência antiga entre filósofos e poetas. Assim o personagem principal justifica afinal a idéia de banimento da poesia e se

[33] Cf. Sören Kierkegaard, op. cit., p. 89; grifo do autor.
[34] Idem, ibidem, p. 89.
[35] Idem, ibidem, p. 89.

desculpa antecipadamente, prevenindo-se da acusação de "dureza e incivilidade": lembra que "é antiga a discórdia entre a filosofia e a poesia; pois há aquele dito sobre 'a cadela uivadora que ladra aos seus donos', e 'o homem grande nos vanilóquios dos néscios', e mais 'a multidão dos filósofos que mandam em Zeus' e ainda aquele sobre 'os sutis pensadores que não passam de mendigos', com outras mil provas da velha inimizade entre elas"[36]. Tudo se passa, portanto, como se a filosofia desse o troco de todas as ofensas que sofreu da parte da poesia, devolvendo-as na mesma moeda: vã e frívola não é a filosofia, mas a poesia, que o filósofo chama de "prazenteira", convencido de que "não deve ser tomada a sério, por não ser ela própria coisa séria nem achegada à verdade"[37].

No entanto, por trás do personagem que emite tais juízos está o autor, Platão, que compõe a obra exatamente na forma da poesia imitativa, imitando as vozes de Sócrates, Gláucon etc. Examinada desse ponto de vista, *A República* ganha ela própria o ar de coisa inócua e frívola, e sua hipótese da *pólis* ideal pode ser lida como um projeto utópico, mera "poesia". Mas a literatura não é, aí, apenas isso: é também - e sobretudo - o espaço, a arena em que exerce sua autocrítica, em que hostiliza e reprova a si mesma. Se, recuando nessa perspectiva de modo a abarcar esse espaço, reinterpretarmos a ação do personagem Sócrates, dele ouviremos algo assim: o que se pode fazer de filosoficamente (literariamente) sério e verdadeiro é não tomar a literatura (a filosofia?) como coisa séria. Tudo passa a cobrir-se com a luz da ironia, que ofusca tanto quanto produz sombras.

Voluntária ou involuntária, a ironia (tornada talvez mais aguda no segundo caso) atinge a própria filosofia: se Platão faz o personagem Sócrates compensar seus ataques aos poetas lembrando os ditos depreciativos que lançavam contra os filósofos, o faz justamente pondo à mostra tais citações, expondo o flanco da filosofia, dando azo a novos ataques - e o leitor de boa memória pode reler retrospectivamente com outros olhos (certamente não mais benevolentes) a analogia que, no livro II, associa a figura do cão à do filósofo[38]. Na direção inversa, porém igualmente de modo irônico, se o personagem Sócrates condena e censura certos poemas ou trechos deles, no livro III, o faz citando-os - dizendo e permitindo que seja dito (ou lido) o que, segundo sua argumentação, deveria ser calado. A isso pode-

[36] Cf. Platão, *A República*, trad. de Leonel Vallandro, p. 303. (Todas as demais referências a esta obra remetem a esta edição.)
[37] Idem, ibidem, p. 303.
[38] Idem, ibidem, p. 53.

mos acrescentar a comicidade com que Sócrates ataca e ridiculariza o procedimento imitativo, tanto no lado do *input* (a imitação pelo poeta dos dados da realidade sensível) quanto do *output* (a imitação pelo leitor dos fatos e atos narrados): "Poderão talvez imitar o relincho do cavalo, o berro do touro, o marulhar do rio, os mugidos do mar e outros ruídos do mesmo gênero?", indaga Sócrates, referindo-se à educação dos guardiães na república hipotética. "Mas se os proibimos de enlouquecer ou de imitar os loucos!" - responde Adimanto[39].

A condenação da poesia imitativa evolui gradualmente, como um processo, a partir do argumento - que soa como uma nota fundamental, reverberando por toda a obra - segundo o qual, sendo mera aparência, a poesia enaltece a justiça aparente - os que apenas parecem ser justos -, legitimando a injustiça que existe sob aquela aparência[40]. Entretanto, esse processo é seguido, passo a passo, por um acompanhamento irônico que, no que diz respeito à mentira, estabelece dois pesos e duas medidas, já que a dos poetas deve ser evitada e censurada, porque conforma os cidadãos à injustiça, ao passo que as do Estado são permitidas, na medida em que beneficiam a comunidade[41]. A presença da ironia parece patentear, neste caso, aquela progressão dialógica que pavimenta o caminho à medida que o vai trilhando. Inicialmente, o diálogo projeta a idéia de uma espécie de regulamentação e de uma censura seletiva da poesia, com expurgo dos gêneros e trechos nocivos à educação dos guardiães e a chancela daqueles que a favorecerem. Na narração, o discurso direto (a imitação) deve ocupar a menor parte, deixando a maior para o discurso indireto (o que Sócrates chama de narrativa); a imitação, além disso, só é lídima quando se trata de "um homem bom e justo (...) transmitir a linguagem ou a ação de um outro homem de bem" - o primeiro não se envergonhará de imitar o segundo quando este "age de maneira sensata e irrepreensível"[42]. Platão parece seguir esta norma n'*A República*, posto que a voz e a ação que imita são as de Sócrates, um homem que ele é o primeiro a reconhecer como bom, honesto e justo e que está longe de praticar, ao longo da narração, atos insensatos e repreensíveis.

---

[39] Idem, ibidem, p. 75.
[40] A crítica é esboçada por Adimanto, às pp. 38-42, e depois retomada por Sócrates.
[41] Cf. Platão, op. cit., p. 67.
[42] Idem, ibidem, p. 75.

Nem tanto, porém, se a referência é algum outro de seus diálogos, como *O Banquete*, em que pode ser flagrado imitando a fala e a ação de um Alcibíades "bastante embriagado"[43].

Acontece que a narração que imita muitos tipos de pessoas com suas diferentes modalidades de fala e ações, valendo-se para isso de uma música variegada, de múltiplos ritmos e harmonias, é - reconhecem os que dialogam n'*A República* - a mais agradável "tanto às crianças como aos seus aios e à multidão em geral"[44]. Entre os estilos mencionados - o acima, chamado múltiplo, o anterior, dito simples, e o resultante da mistura dos dois, denominado misto -, a escolha recai sobre o estilo simples, o qual, "imitação pura da virtude", conforme diz Adimanto[45], é o mais adequado à ordem da república ideal - na qual sapateiros serão sapateiros, camponeses serão camponeses, e assim por diante, sem duplicidade ou multiplicidade de funções (a analogia é clara, mas acima de tudo no que respeita à sua própria forma: não há um nexo de necessidade lógica que obrigue o narrador, o rapsodo, a limitar-se ao discurso indireto ou a imitar apenas a fala e as ações dos homens justos *porque* cada qual, na *pólis* ideal, limitar-se-á a uma, e apenas uma, função). "Portanto", conclui Sócrates, "quando um desses homens capacitados pela sua inteligência para adotar qualquer forma e imitar todas as coisas aparecer em nossa cidade, tencionando exibir-se com os seus poemas, cairemos de joelhos diante dele como diante de um ser divino, admirável e sedutor, mas, fazendo-lhe ver que não existe nem é permitido que exista entre nós nenhum homem como ele, o reexportaremos para outra cidade, não sem antes o termos ungido de mirra e coroado com uma grinalda de lã"[46].

No livro X, quando os dialogadores retomam o exame da poesia imitativa, a ironia dessa coroação pela qual o poeta é destronado[47] reaparece reforçada pelo contexto. O objeto da coroação que assinala e festeja o destronamento é então ninguém menos que Homero, cujo papel de educador dos gregos é posto em dúvida por Sócrates, não através de afirmações, mas de perguntas, algumas dirigidas diretamente ao rapsodo: "Amigo Homero, se é certo que ocupas o segundo posto a partir da verdade, e não o terceiro - isto é, se não és um simples fabricante de aparências e aquilo que nós chamamos um imitador, mas sabes dis-

[43] Idem, *O Banquete*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972, trad. de José Cavalcante de Souza, p. 49.
[44] É o que diz Sócrates à p. 77, com a concordância de Adimanto.
[45] Cf. Platão, *A República*, p. 75.
[46] Idem, ibidem, p. 77.

cernir que gêneros de conduta tornam os homens melhores ou piores na vida privada e na pública, dize-nos que cidade melhorou com teu auxílio a sua constituição. A boa ordem da Lacedemônia se deve a Licurgo, e muitas outras cidades, grandes e pequenas, foram igualmente beneficiadas por outros; mas qual delas te aponta como um bom legislador em proveito de seus cidadãos! A Itália e a Sicília ufanam-se de Carondas, e entre nós Sólon goza de grande renome; e a ti, que cidade se coloca sob a tua proteção?"[48] Outras questões Sócrates dirige aos admiradores de Homero: se este "fosse realmente capaz de educar e melhorar a humanidade (...), não teria reunido em torno de si grande número de amigos?"; e se ele e Hesíodo "fossem realmente capazes" de tornar seus contemporâneos virtuosos, estes os deixariam errar de cidade em cidade? "Não os julgariam mais preciosos do que ouro e não os teriam forçado a viver em suas próprias casas? Ou, se o mestre ali não quisesse ficar, não o seguiriam os discípulos a todas as partes, até que houvessem conseguido a educação suficiente?"[49]

O contraste (quase conflito), neste caso, é entre "um certo carinho e reverência"[50], mesmo um "amor"[51] que Sócrates confessa nutrir ainda por Homero - "que indubitavelmente foi o primeiro mestre e guia da luzida plêiade dos trágicos"[52] -, e a convicção de que a poesia imitativa, longe de educar o cidadão, formando e alimentando a razão, que deve governá-lo, bem como à cidade, "rega e alimenta as paixões"[53], favorecendo os "elementos inferiores da alma"[54]; o poeta imitativo "implanta um regime perverso na alma de cada um, condescendendo com o elemento irracional que nela existe, (...) criando aparências inteiramente desligadas da verdade"[55]. Desta feita, não se trata de normatizar a poesia imitativa e seu uso na educação dos guardiães, mas de submetê-la a uma condenação global. À poesia é dado o direito de defender-se, porém se falhar em sua defesa o filósofo, mesmo com o coração confrangido, "como os enamorados de outrora se afastam de seu amor quando se

---

[47] Imagem na qual a carnavalização ganha uma sobrevida num momento em que o diálogo socrático, repositório do gênero carnavalesco, está morrendo?
[48] Cf. Platão, *A República*, p. 294.
[49] Idem, ibidem, p. 295.
[50] Idem, ibidem, p. 289.
[51] Idem, ibidem, p. 303.
[52] Idem, ibidem, p. 289.
[53] Idem, ibidem, p. 302.
[54] Idem, ibidem, p. 300.
[55] Idem, ibidem, p. 301.

dão conta de que este lhes é prejudicial", não hesitará em renunciar à poesia, "ainda que não sem luta"[56].

Este é o ambiente - de uma tensão ambivalente, de uma intensidade ambígua - em que Sócrates retoma o elogio irônico da poesia imitativa, entoado para celebrar e justificar o seu destronamento e desterro. "Portanto, Gláucon", ele diz, "sempre que encontrares um desses panegiristas de Homero, que dizem ter sido ele quem educou a Grécia e que, no tocante ao governo e direção dos assuntos humanos, merece ser ouvido e compulsado, e também que regulemos nossa vida de acordo com sua poesia, deverás beijar e abraçar o tal, e reconhecer igualmente em Homero o mais poético e o primeiro dos trágicos. Mas não te deixes abalar na convicção de que os hinos aos deuses e os encômios dos heróis são o único gênero de poesia admissível na cidade. E se acolheres também a musa prazenteira, seja em versos épicos ou líricos, reinarão em tua cidade o prazer e a dor em lugar da lei e da razão, que em cada caso aponta o que melhor convém a todos."[57] Desta vez, porém, não se pode dizer que Platão cumpra o receituário socrático, pois *A República* é claramente um diálogo que imita as vozes e as ações (de fala) de homens como Sócrates, Adimanto, Gláucon e Trasímaco, e não um hino ou o panegírico de heróis, o que significa que a própria obra intitulada *A República*, escrita por um certo Platão ao modo da poesia imitativa, poderia - ou deveria - não ser admitida na *pólis* que ela própria projeta hipoteticamente. E à medida que nos convencemos de que a poesia imitativa não é senão uma imitação em segundo grau, pois imita o que originalmente já é uma imitação da verdadeira realidade, somos forçados a concluir que o Sócrates d'*A República* não é senão a imitação da aparência do verdadeiro Sócrates. Chegaríamos, no limite, à imagem de que a obra de Platão não passa de "literatura", aparentada àquela mesma poesia que "não deve ser tomada a sério, por não ser ela própria coisa séria"[58] - imagem que encontra confirmação em outros textos, como o da *Sétima Carta*, quando Platão afirma que o homem sensato abstém-se de escrever sobre "temas sérios e de expô-los à inveja e à incompreensão do público", mas guarda "o pensamento na porção mais nobre de sua alma". Se, não obstante, recorre à escrita, "então, é que os humanos, não os eternos do Olimpo, fizeram que ele o juízo perdesse"[59].

---

[56] Idem, ibidem, p. 303.
[57] Idem, ibidem, p. 302.
[58] Idem, ibidem, p. 303.
[59] Idem, *Sétima Carta*, 344c-d, in *Diálogos* vol. V, Universidade Federal do Pará, 1975, trad. de Carlos Alberto Nunes, p. 159. Cf. também Giorgio Colli, *O Nascimento da Filosofia*, op. cit., p. 94.

Ao nos encaminhar assim de uma ponta à outra do espectro literário - do essencial ao aparente, do sério ao frívolo -, a ironia não fecha nem completa coisa alguma; o limite acima indicado não é absolutamente uma conclusão. Desse modo, o irônico confina com o dialógico no sentido de compor um processo de tal modo que ele termina em aberto, ou melhor, não termina. A "dialética que parte da ironia e retorna à ironia", a "dialética sustentada pela ironia", diz Kierkegaard referindo-se ao *Protágoras*, conduz a um resultado negativo. "Sócrates e o sofista ficam, portanto, ao final do diálogo, assim como os franceses dizem (propriamente de uma só pessoa): *vis-à-vis au rien*; eles ficam um defronte ao outro, assim como dois carecas que após uma longa disputa finalmente encontraram um pente". Um resultado negativo "só a ironia é que pode proporcionar", pois "renova constantemente, como aquela velha bruxa, a tentativa certamente digna de Tântalo, de primeiro devorar tudo, e por fim devorar-se a si mesma também, ou, como convém às bruxas, devorar seu próprio estômago"[60].

O que Kierkegaard afirma a respeito do diálogo (interno à obra) entre Sócrates e Protágoras pode, sobretudo com seu peculiar humor, valer para as relações, não menos dialógicas, entre o que *A República* diz e o modo como o diz (entre o conteúdo filosófico e a forma literária), entre o personagem Sócrates e o autor Platão, entre o leitor e o autor, entre o leitor e o personagem, entre o mítico-poético e o filosófico-racional. O efeito da ironia (devemos acrescentar: dialógica?), nesses casos, é ele próprio ambivalente, irônico, pois a ironia pode tanto operar como uma ambigüidade cujos termos se anulam mutuamente - uma espécie de ambigüidade suicida e simultaneamente eterna - quanto como uma suspensão do juízo, um movimento de gangorra dos pontos de vista, significando que enquanto um é aceito (ou assente), o outro é suspenso. A isso o leitor pode acrescentar a experiência da ironia como contraste em movimento, contraste que vem tanto do que é diferente (o fato de alguém ser surpreendido pelo outro lado da questão ou da realidade) quanto do que é semelhante (o feiticeiro que sofre o próprio feitiço...).

A dialética platônica, neste caso, parece mesmo se comportar de maneira autofágica, totalmente negativa, desprovida de síntese. Se a poesia imitativa não deve ser levada a sério, então *A República*, que é narrativa imitativa, não deve ela própria ser tomada a sério, o mesmo ocorrendo com sua crítica à poesia imitativa. Mas se a crítica não vale, então *A Re-*

[60] Cf. Sören Kierkegaard, *Conceito de Ironia*, op. cit., pp. 56-57.

pública, como obra imitativa, vale: o ataque não a atinge, porque é inócuo, frívolo... Cabe ao leitor escolher... no caso de sobrar algo para ser escolhido. Mas quando retomamos nessa perspectiva irônica as questões sobre as relações entre literatura e educação, o resultado, embora nada perca de seu movimento enviesado, parece menos dissolvente. *A República* defende a educação e ataca a literatura, desaconselhando expressamente o uso da segunda para a consecução da primeira; contudo, tanto a defesa quanto o ataque, ela os faz literariamente, lançando mão da *mímesis* literária. Se esta é colocada em questão, isso significa que a própria obra platônica se questiona indireta e/ou involuntariamente e não só o ataque à imitação poética quanto a própria defesa da educação sofrem abalo. A ironia, neste caso, convida o leitor a tomar distância em relação ao caráter educativo d'*A República*: em que medida esta obra, ela própria poética, imitativa, educa?; em que medida pode ser tomada a sério sua campanha pela educação puramente racional, isenta de paixões, do cidadão da *pólis* hipotética?

Ao mesmo tempo em que relativiza o papel educativo da obra e me faz tomar distância em relação a ela, a ironia proporciona-me o espaço para a reflexão a respeito da idéia platônica do Estado; esta reaparece com menos força, dado o enfraquecimento do estatuto literário do discurso (leio agora suas metáforas e analogias com mais reserva), mas o seu caráter de idealização não se desfaz - ou, se isso acontece, é para que o ideal seja examinado mais concreta e efetivamente à luz do real, em confronto com ele (ou do que chamo de real); em suma, a análise crítica do ideal ganha contornos sérios, justamente no momento em que todo o contexto (literário) em que ele aparece pode ser tido como pouco sério. Não se trata, portanto, de jogar fora a criança junto com a água do banho; ao contrário, o ideal, desvencilhado de sua aura de metáforas - que lhe conferia grande parte de seu poder de expressão, de atração e de persuasão -, deixa de ser um projeto "poético" e pode ser examinado como que em si mesmo, na nudez de seu caráter hipotético. Isso, entretanto, sem que o literário se afaste ou abandone o horizonte da reflexão, pois é dele que - ainda e também - se trata: ele passa a integrar e habitar o ideal e é aí examinado e avaliado.

Desse modo, se ainda há pouco, diante da destruição autofágica promovida pela ironia, eu podia descartar inconseqüentemente esse tipo de reflexão, lançando para fora de qualquer cogitação a hipótese de uma literatura ideal, posto que esta só se faria necessária numa república ideal - cuja imagem se dissolveu no paradoxo de uma obra literária que diz,

literariamente, não ser a literatura algo sério -, eu a reponho agora, num movimento (um salto, talvez) ao qual a própria ironia me atira. É em parte um movimento de libertação, pois a ironia desata nós, ou - o que é dizer quase o mesmo, no caso -, desobriga o leitor de desatá-los e libera-o para seguir adiante; pela própria negatividade do resultado, está livre portanto para prosseguir ou retomar caminho mais ou menos como lhe convier. Ao mesmo tempo, contudo, esse caminho já se encontra até certo ponto traçado, no mínimo esboçado, indicado: livre de seu próprio turbilhão, a ironia aponta para uma reflexão na qual o contexto da *pólis* hipotética pode ser abstraído para dar lugar e concreção à discussão sobre a possibilidade de uma literatura capaz, idealmente, de educar o cidadão. Por outras palavras, é como se, de repente, desaparecesse o pressuposto do Estado ideal e - mas - passássemos a questionar a literatura tal como ela existe na sociedade atual e esperássemos ou mesmo exigíssemos dela condições como as que o Sócrates platônico cobra da poesia de sua cidade.

Talvez, afinal, não se trate de um movimento impulsionado pela ironia nem de uma escolha do leitor, mas de algo com causa bem determinada: o incômodo produzido pela argumentação socrática a respeito do papel da literatura na (des)educação do cidadão; desconforto combinado com o desejo de que, mesmo numa *pólis* imperfeita (a realmente existente, em que somos obrigados a viver e conviver), possa haver uma educação que forme cidadãos autônomos, na acepção etimológica da palavra - cidadãos que tenham a norma e a razão dentro de si e se governem por elas -, e que a literatura possa auxiliar nessa tarefa.

Talvez, igualmente, a tradição já tenha dado a resposta a esse desejo, resposta que consistiu em desautorizá-lo na base. Assim como a multidão e as crianças citadas por Sócrates preferiam o estilo múltiplo da imitação - em que o narrador recorria a um variegado conjunto de ritmos e harmonias para imitar um sem-número de vozes e ações -, a tradição já fez há muito (ou desde sempre) sua escolha, legitimando o princípio da ***mímesis*** e nada vendo de vergonhoso no fato de o público se comprazer e se deixar arrastar pelas paixões que a literatura suscita: a crítica socrático-platônica aos efeitos nocivos da imitação literária na vida e no caráter dos cidadãos (nos quais produziria o destempero, o desequilíbrio entre as partes da alma, permitindo que as inferiores, alimentadas pelas paixões, se sobrepusessem às superiores, habitadas pela razão[61]) está longe de haver obtido a graça da tradição que constituiria e viria a ser constituída pela literatura ocidental. Esta preferiu e aceitou de

[61] Cf. Platão, *A República*, p. 301.

bom grado a concepção aristotélica, que não põe em questão a legitimidade do princípio mimético, mas o toma como natural, não só na arte como também na educação, posto que o "imitar é congênito no homem": é o que o diferencia de "outros viventes", pois "de todos, é ele o mais imitador" e é imitando que ele aprende. Em suma, a imitação é "própria da nossa natureza" e o fato de que "os homens se comprazem no imitado" é explicado e comprovado por um argumento semelhante ao que Platão usou, mas em sentido oposto, para mostrar que a imitação poética era, digamos, um mal cívico: "contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância", diz Aristóteles[62]; "os melhores de nós, quando ouvem uma passagem de Homero ou de algum dos autores trágicos em que um herói, vítima de uma desgraça qualquer, se estende em longo discurso, chorando, gemendo e batendo no peito - os melhores de nós, como sabes, abandonam-se deleitados aos sentimentos de simpatia e louvam com entusiasmo as excelências do poeta que melhor soube colocá-los em tal situação", afirma o Sócrates d'*A República*, questionando mais adiante: "- E está certo que louvemos e admiremos num outro aquilo que nós próprios teríamos repugnância e vergonha de fazer?"[63]

Em Aristóteles, o poeta encontra alguém que o compreende e justifica. Não significa que Platão não o compreendesse. Talvez o compreendesse até mais íntima e profundamente - e talvez durma em muito poeta o sonho de uma república tão perfeita que prescinda da poesia ou à qual o poeta se sinta desejoso e disposto a sacrificar sua obra em benefício do louvor dos heróis, como propõe o filósofo-poeta por meio do personagem Sócrates. Mas provavelmente pelo fato mesmo de não ser poeta, de não ter nem ser afetado pelas insatisfações idealistas de um deles, de não conter em si um *páthos* pela perfeição que, por arte da própria poesia e da argumentação filosófica, pode se transformar ou disfarçar em discurso impassível, aparentado ao tratado teórico-científico, o autor da *Poética* oferece uma visão mais compreensiva do poeta e de sua arte mimética - uma visão já de crítico e teórico da literatura que, aceitando a ***mímesis*** literária como coisa enraizada na natureza humana, lança-se a classificar e normatizar seus tipos e modos como realidade já dada. E se não esquece que ela é também algo construído e a submete a julgamentos estéticos, não é para censurá-la, para atacá-la em sua própria base ou essência, pelo fato de ser o que é - apenas uma

[62] Cf. Aristóteles, *Poética*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973, trad. de Eudoro de Souza, cap. IV, parágrafo 13, p. 445.
[63] Cf. Platão, *A República*, p. 301.

imitação. Ao contrário, não só no trabalho taxionômico, aparentemente neutro, como também nos juízos de valor, o tratado de Aristóteles dá a impressão de empreender a defesa da poesia imitativa - até mesmo quando, de forma meio paradoxal (aqui entendida conforme a etimologia: contra a opinião comum), advoga a superioridade da tragédia sobre a epopéia. "Dizem que a epopéia se dirige a um público elevado, porque não exige a exterioridade dos gestos, e a tragédia, aos rudes, e que, sendo vulgar, decerto que é inferior", lembra o autor. Porém, continua, "tal censura não atinge a arte do poeta, mas sim a do ator, visto que também é possível exagerar a gesticulação recitando rapsódias, como Sosístrato, ou cantando". Além disso, "nem toda espécie de gesticulação é de reprovar, se não reprovamos a dança, mas tão-somente a dos maus atores". E ainda "a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades"[64]. Não é necessário grande esforço para observar que o paradoxo se alonga até o outro sentido da palavra - mais enviesado, contrastante e desconcertante - e pode ser tomado como uma resposta às críticas socrático-platônicas à "espécie de gente que se inclina a contar tudo, e quanto menos valem, menos têm escrúpulo em fazê-lo": os narradores que "nada consideram indigno de si" e não se furtam a imitar "o trovão, o bramar dos ventos e o pipocar do granizo, o rangido de rodas e roldanas, trombetas, flautas e gaitas, sons de toda classe de instrumentos e até vozes de cães, ovelhas e pássaros"[65]. Aos olhos de quem põe as duas obras em comparação entre si, Aristóteles não apenas salva os poetas - ou sua imagem - à custa dos atores, como parece responder que os imitadores não são tão indignos assim - o mesmo, praticamente, podendo ser dito a respeito do público, cuja eventual rudeza acaba sendo minimizada e posta em dúvida pelo contexto.

Aristóteles, sobretudo, conferiu à *mimesis* literária um sentido e uma função bem diversos - ou divergentes - daqueles que lhe são atribuídos pelo Sócrates platônico. Legitima as paixões produzidas por ela e, especialmente no que respeita ao gênero trágico, como que as dignificou e enobreceu. O terror e a piedade são não apenas os efeitos, os resultados naturais da tragédia, mas também a finalidade a que ela deve visar: integram tanto o discurso do *é-assim* quanto o do *deve-ser-assim*. No primeiro caso, a própria ambigüidade (ou multivocidade) da formulação amplia e multiplica os efeitos: a frase segundo a qual a tragédia,

[64] Cf. Aristóteles, *Poética*, op. cit., cap. XXVI, parágrafos 181 e 182, p. 470.
[65] Cf. Platão, *A República*, p. 76.

"suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções"[66] pode significar que terror e piedade são tanto o agente quanto o objeto da catarse - as emoções que levam o espectador à catarse e, igualmente, aquilo que ele expurga e elimina ao senti-las[67]. No outro caso, se, ao serem convertidos em finalidade, esses efeitos sofrem uma regulamentação mais ou menos rígida (pois se o poeta quer suscitar tais emoções, não deve representar situações em que homens muito bons passem da boa para a má fortuna, ou em que homens muito maus passem da má para a boa fortuna, ou ainda em que um malvado "se precipite da felicidade para a infelicidade"[68], nem recorrer ao monstruoso etc.[69]), eles tampouco são analisados e avaliados quanto ao que representam para (e na) vida da *pólis*. Aristóteles praticamente silencia a esse respeito, mas todo seu discurso, no qual o sentir terror e piedade figura expressamente como um "prazer" proporcionado pela *mímesis* poética[70] - que é, como se viu, congênita e natural no ser humano -, traz implícita uma valorização positiva daquilo que o Sócrates platônico designa como paixões. A chave aristotélica promove uma inversão de sentido no julgamento estético-político dos efeitos da *mimesis*: se n'*A República* o escândalo é que a poesia imitativa provoque paixões nos cidadãos, arrastando-os como um corpo pela lama, a partir da *Poética* pode-se dizer que o escândalo, esteticamente legitimado, passa a ser o de não provocá-las. Este critério não só se estendeu a todos os tipos de obras literárias, mas também contaminou os parâmetros que lhe são próximos: a exigência de que leve o leitor, o ouvinte ou espectador a experimentar alguma emoção ou paixão - em todo o caso, que não o deixe impassível - supre não só a finalidade que justifica a existência da obra como também a medida de seu sucesso junto aos críticos e ao público - tanto o "elevado" quanto o "rude". As expressões contemporaneamente empregadas por editores, propagandistas e críticos para caracterizar tais efeitos não deixam qualquer traço de dúvida quanto ao seu caráter passional e emocional: fala-se e escreve-se a respeito do "impacto" que tal livro causa, no "soco no estômago" que ele (metaforicamente, é claro) desfere no leitor. E um Aristóteles hodierno, ainda que pudesse espantar-se com o tamanho da hipérbole e com a virulência fingida desses lances de *marketing* e chegasse mesmo a atribuir certo masoquismo aos que cedem a esse tipo de apelo (ou apelação), não

[66] Cf. Aristóteles, op. cit., cap. VI, parágrafo 27, p. 447.
[67] Cf. nota do tradutor Eudoro de Souza, in Aristóteles, op. cit., *Comentário* ao cap. VI, p. 483.
[68] Cf. Aristóteles, op. cit., cap. XIII, parágrafo 69, p. 454.
[69] Idem, ibidem, cap. XIV, parágrafo 75 e seguintes, pp. 455-456.
[70] Idem, ibidem, cap. XIV, parágrafo 75, p. 455.

teria dificuldade de verificar que tais lances e apelos querem significar e de fato significam, no seu devido contexto, elogios tão indiscutíveis e inestimáveis quanto aqueles que o Aristóteles original dirigiu por exemplo ao *Édipo Rei* de Sófocles.

A resposta à proposta platônica de uma literatura austera e discretamente limitada ao elogio dos heróis quase dispensa explicitação. A crítica mais diretamente ligada ao mercado e seu público tende "naturalmente" a rejeitar como enfadonho tudo quanto se assemelha ou se relaciona com ela: literariamente, o que é "solene, hierático, sublime, não convence" e resulta, exemplificando, no "teatro de museu de cera do classicismo francês com seus grandiloqüentes e ocos Racine e Corneille"[71]. A estética aristotélica pressupõe e implica o realismo da imitação do sensível, das pessoas "de carne-e-osso", não das essências ideais que Platão tinha na conta de realidade verdadeira. É do realismo dessa *mímesis* imanente que leitor e crítico esperam o engendramento de personagens com estofo, dotados da aparência de vida, e as paixões e emoções que a ação desses personagens, imitando igualmente a ação de "seres reais", pode suscitar.

No entanto, isso não é o bastante para invalidar a proposta platônica nem para expulsá-la de nosso horizonte, pois para Aristóteles a imitação só ganha foros de verdade, só parece ser verdadeira, na medida em que representa o possível: "não é ofício de poeta narrar o que aconteceu", como faz o historiador; "é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade". Por conta disso, "a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história"[72]: enquanto esta se refere ao particular, a primeira desenha e projeta o universal. Há algo de platônico nesta definição (e norma), embora em oposição ao que Platão afirma: com efeito, a verdade histórica está aprisionada ao fato, ao acontecido, ao passo que a verdade poética está livre para abarcar o universal. Este *pode-ser* da verossimilhança está próximo do *deve-ser* da realidade ideal: o verossímil - o que parece real e verdadeiro - pode ser tomado neste caso não como mera aparência mas como um intermediário entre o imanente e o transcendente, entre o real e o ideal. O que parece ser verdadeiro, na arte literária (e provavelmente em qualquer arte), é algo construído, não se resume a uma aparência da realidade; é algo mais, capaz de projetar, por seu caráter universal, uma verdade mais profunda e essencial.

---

[71] Cf. Leo Gilson Ribeiro, "Mario Vargas-Llosa: a ética de escrever, fiel à democracia", in *O Continente Submerso*, S. Paulo, Ed. Best Seller, 1988, p. 143.
[72] Cf. Aristóteles, op. cit., cap. IX, parágrafo 50, p. 451.

A *mímesis* artística pressuporia, desse modo, um terceiro termo, posto entre a poesia que imita e o real que é imitado. Ao compor sua obra, o poeta não imitaria diretamente a realidade, mas um termo médio, interposto como um filtro na sua relação com o real. Este termo médio pode ser concebido como uma idéia, uma imagem, entre imanente e transcendente, por meio da qual o poeta tanto concebe - imagina - o real quanto o representa (o imita). Esta idéia não pode surgir, desdobrar-se ou esvoaçar arbitrariamente; deve, justamente, adequar-se ao real pelo liame da verossimilhança, mas ao mesmo tempo não pode nem deve ater-se ao fato, prender-se ao acontecido; por outro lado, deve cumprir uma lógica paradigmática, obedecer e figurar as conseqüências que podem ser deduzidas de uma dada situação ou de um determinado caráter - e na medida em que provê essas relações de necessidade é que pode ganhar o caráter de universalidade.

Por outro lado, o conceito de *mímesis* em Aristóteles é bastante plástico e, além disso, admite um esgarçamento que o afasta do ideário platônico. A imitação pode recobrir "três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser"[73]. O poeta também pode representar "coisas impossíveis", as quais Aristóteles associa às irracionais, sem esclarecer precisamente os termos; o contexto nos permite deduzir que o impossível, sendo o contrário do possível, portanto o que não pode ou não poderia acontecer, revela ou resulta de um quebra da ordem lógica da imitação, de uma infração aos nexos de necessidade - isto é, confina com o que é irracional na composição do poema. Neste caso, entre "coisas possíveis mas incríveis", de um lado, e as "impossíveis mas críveis", de outro, estas últimas são preferíveis[74]; por outras palavras, "na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou; esses correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado. E depois, a opinião comum também justifica o irracional, além do que às vezes o irracional parece o que não é, pois verossimilmente acontecem coisas que inverossímeis parecem"[75].

Todo esse raciocínio, com seus paradoxos, pode ser tomado como uma resposta enviesada, de efeitos igualmente paradoxais, às críticas do Sócrates platônico à poesia imitativa. Uma exigência de verossimilhança - de que a imitação fosse crível - repousa sob essas

[73] Idem, ibidem, cap. XXV, parágrafo 161, p. 468.
[74] Idem, ibidem, cap. XXIV, parágrafo 158, p. 467.
[75] Idem, ibidem, cap. XXV, parágrafo 177, p. 469.

críticas: por exemplo, que Aquiles se comporte passionalmente - e, por causa disso, incoerentemente - não é crível, segundo o Sócrates d'*A República*. "Não permitiremos acreditem nossos cidadãos que ele, filho de uma deusa e de Peleu, um homem dos mais sensatos e descendente em terceiro grau de Zeus - e, ademais, tendo sido Aquiles educado pelo sapientíssimo Quiron - fosse pessoa de espírito tão incoerente que reunisse em si essas duas paixões contraditórias: uma vil avareza e um soberbo desprezo aos deuses e aos homens"[76]. O que Aristóteles concebe como o impossível na obra poética, ele o justifica assimilando-o ao "melhor", ao que, na linguagem platônica, tem a ver com a realidade da Idéia. Desse modo, torna crível o tipo de representação que Platão censurava por suas incoerências e maus efeitos políticos, recorrendo ao *dever-ser*, como sugere quando cita Sófocles: "quando no poeta se repreende uma falta contra a verdade, há talvez que responder como Sófocles: que representava ele os homens tais como devem ser, e Eurípides, tais como são"[77]. A disposição de representar os homens como devem ser, lançando mão do ideal como parâmetro, figuraria neste caso como pretexto e justificativa para eventuais falhas e incongruências na imitação. Ao mesmo tempo, o Estagirita valoriza a "opinião comum" (reabilitando-a relativamente à condição em que ela é tida n'*A República*) e faz dela a base do argumento a favor da presença do irracional na obra poética, enquanto atribui a uma visada superficial, ou a um erro de observação, o juízo a respeito dessa presença: o que parece ser irracional, na poesia, pode não sê-lo de fato. Neste caso, Platão erraria ao apontá-lo nestes ou naqueles versos de Homero ou Hesíodo, porque sucumbiria ao que ele constantemente critica: a aparência do real.

Entre a lógica platônica que, incorporando a crítica de Xenófanes[78] às imagens antropomórficas dos deuses, censura os trechos dos poemas épicos em que estes aparecem em condutas impróprias aos imortais[79], e a opinião popular, que é fonte dessas imagens, Aristóteles pende a favor desta, embora conceda à primeira o favor da dúvida: "os poetas representam a opinião comum, como nas histórias que contam acerca dos deuses: essas histórias talvez não sejam verdadeiras, nem melhores; talvez as coisas sejam como pareciam a Xenó-

[76] Cf. Platão, *A República*, p. 69.
[77] Cf. Aristóteles, op. cit., cap. XXV, parágrafo 166, p. 468.
[78] Cf. Xenófanes, fragmento 11, recolhido por Sexto Empírico, em *Contra os Matemáticos*, IX, 193: "Tudo aos deuses atribuíram Homero e Hesíodo,/ tudo quanto entre os homens merece repulsa e censura,/ roubo, adultério e fraude mútua." In *Os Pré-Socráticos*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973, p. 70.
[79] Cf. Platão, *A República*, p. 68.

fanes; no entanto, assim as contam os homens"[80]. De qualquer forma, diverge de Platão quanto a julgar o estético pelo critério político, o que explica seu silêncio ou recusa em considerar os efeitos das paixões suscitadas pela *mímesis* poética nos cidadãos, assim como o mérito das obras no que respeita à vida da *pólis*. Neste caso, a *Poética* separa claramente as águas: "não é igual o critério de correção na poética e na política"[81]. Nos termos hoje em voga, diríamos que esta concepção conduz a pensar que o que é politicamente correto não pode ser confundido com o que seria esteticamente correto - e portanto deve ser julgado separadamente.

O crível em Platão é o que obedece à lógica da Idéia, o que satisfaz as necessidades do *logos* racional: não é crível que um semideus como Aquiles se comporte passionalmente como um comum mortal; a idéia de deuses e semideuses pressupõe uma conduta mais racional, isto é (acrescente-se: tautologicamente), ideal. O crível em Aristóteles refere-se às relações de necessidade entre eventos conforme eles podem ocorrer na realidade sensível; o que o filósofo da *Poética* chama de necessidade supõe certa coerência que liga os acontecimentos ou os atos de um personagem tornando-os compreensíveis ou justificáveis aos olhos do espectador - trata-se de uma coerência ampla (compreensiva...) o bastante para tornar convincente até o incoerente, pois "ainda que a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente"[82]. As paixões jogam, neste contexto, um papel importante: tornam crível não só o possível como também o impossível. No caso do herói Aquiles, poderíamos dizer que elas, ao exprimirem uma necessidade de seu caráter, o humanizam, o tornam mais verossímil do ponto de vista da *mímesis* - mais "realista", no sentido moderno e vulgar do termo. Mas seu papel não se esgota aí; é não só como estofo de personagens, mas também como efeito estético que as paixões justificam e salvam a obra poética do que pode ser considerado impossível, irracional, incoerente ou ridículo: o poeta persuade ou pode persuadir o espectador e o leitor à medida que suscita ou é capaz de produzir neles o terror e a piedade, ou o sentimento do maravilhoso[83]; é como se, em nome dessas emoções, tudo fosse permitido ao poeta imitativo.

---

[80] Cf. Aristóteles, op. cit., cap. XXV, parágrafo 166, p. 468.
[81] Idem, ibidem, cap. XXV, parágrafo 162, p. 468.
[82] Idem, ibidem, cap. XV, parágrafo 86, p. 456.
[83] Idem, ibidem, cap. XXIV, parágrafo 156, p. 467.

As paixões, na poética aristotélica, importam não apenas como conteúdo, efeito e finalidade da imitação, mas também como sua própria fonte: mais persuasivos "são [os poetas] que, naturalmente movidos de ânimo [igual ao das suas personagens], vivem as mesmas paixões; e por isso, o que está violentamente agitado excita nos outros a mesma agitação, e o irado, a mesma ira. Eis por que o poetar é conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebata"[84]. Ao valorizar de modo tão positivo as paixões, atribuindo-lhes tanta importância, Aristóteles aparentemente não poderia colocar-se tão frontalmente contrário, como aqui, à poética (negativa?) de Platão. No entanto, o confronto entre as duas concepções faz pensar novamente na dualidade d'*A República*: ante a serenidade racional, a bonomia irônica do personagem Sócrates - neste caso, *mímesis* perfeita daquele Sócrates a cuja "faminta dialética", segundo Kierkegaard, o jovem Platão tinha de opor sua vocação poética[85] -, indagamos se na origem da indignação que os personagens Gláucon e Adimanto demonstram contra o império da injustiça sobre a justiça (da aparência sobre a essência, do vício sobre a virtude) na *pólis*, não está paixão semelhante vivida pelo autor Platão. "Belicoso", "comovedor", é como Werner Jaeger qualifica o modo como Gláucon e Adimanto expõem suas críticas. O segundo, especialmente, "fala impelido visivelmente por uma verdadeira angústia interior e, sobretudo para o final do discurso, as suas palavras respiram a sua experiência pessoal. Platão o faz representante da geração a que ele próprio pertencia. É assim que se tem de interpretar a escolha dos seus irmãos como interlocutores chamados a impulsionar a investigação e a formular em termos exatos, perante Sócrates, o problema que ele procura resolver. (...) O motivo que a faz nascer[86] são os inquietantes problemas da consciência destes dois jovens representantes da genuína *kalokagathia* da antiga Atenas"[87].

Trata-se, portanto, de paixões políticas - as que traduzem a preocupação com os destinos da *pólis* -, do tipo que Aristóteles não inclui ou omite de seu exame classificatório da poesia, nem relaciona (por isso mesmo?) com a questão da *paideia*, embora logo no início da obra, entre as provas de que a imitação é congênita no homem, lembre que é imitando que ele "aprende as primeiras noções"[88]. Enquanto o autor da *Poética* limita-se a assi-

[84] Idem, ibidem, cap. XVII, parágrafo 100, p. 458.
[85] Cf. Sören Kierkegaard, op. cit., p. 91.
[86] Werner Jaeger refere-se a *A República*.
[87] Cf. Werner Jaeger, *Paideia*, S. Paulo, Martins Fontes, 2001, trad. de Artur M. Parreira, p. 760.
[88] Cf. Aristóteles, op. cit., cap. IV, parágrafo 13, p. 445.

nalar o prazer que o espectador ou leitor tira em avaliar a propriedade ou qualidade da imitação[89], n'*A República* as relações entre a imitação poética, as paixões que ela produz e a educação, adquirem um caráter mais complexo. À diferença de Aristóteles, que parte do natural, Platão, em sua obra, toma como ponto de partida um fato social, que é o do uso da poesia imitativa - da epopéia homérica, mais especialmente - como recurso da educação do cidadão[90]. Não descarta essa função, sobretudo na primeira abordagem que faz do tema, nos livros II e III; mas, como quer reformar o Estado, raciocina que a própria poesia, enquanto meio e forma de educação, seja submetida a mudanças e censuras. Isto porque - o motivo está implícito na formulação do tema - a poesia não é apenas produto da imitação, mas também (no lado do que chamamos *output*) fonte dela. Em suma, a poesia imita e é imitada - não só como modelo estético, mas também como exemplo de conduta na vida privada e civil.

No primeiro momento, portanto, Platão não invalida de todo a poesia como educadora da *pólis*: reconhece e preserva a função educativa, com os reparos e expurgos daquilo que não contribui para formar o cidadão visando ao Estado justo - o que é figurado pela expulsão, com os louros da glória artística, do poeta que representa as formas mais impróprias da poesia imitativa, num processo que se desenrola hipoteticamente no diálogo de Sócrates com os irmãos de Platão. No livro X, quando esse processo já avançou ao ponto de se ter uma imagem mais desenvolvida da *pólis* justa, trata-se menos de expulsar a poesia imitativa que de não admiti-la no interior desse Estado, ou seja, de barrar sua entrada: ela "de modo algum deve ser admitida", diz Sócrates.[91] A condenação em bloco dessa poesia faz sentido nesse momento em que a hipótese da *pólis* governada pelos verdadeiros filósofos tende à conclusão, embora esta não feche a questão: uma vez fundado o Estado platônico, a poesia imitativa perderia sua função educativa e seria não só nociva, mas inútil - a

[89] Idem, ibidem, cap. IV, parágrafo 14, p. 445: "Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, 'este é tal'."

[90] Cf. Werner Jaeger, op. cit., p. 760: "Com uma franqueza sem reservas, Adimanto descreve a situação interior da sua própria pessoa e a do seu irmão: cada palavra sua é um golpe de crítica vibrado contra a educação até ali ministrada, precisamente à base daqueles velhos poetas clássicos e daquelas famosíssimas autoridades morais, que na alma da juventude, tão reta no seu pensar, deixam cravado o espírito da dúvida. Platão e os seus irmãos eram o produto daquela antiga educação e consideravam-se vítimas dela."

[91] Cf. Platão, *A República*, p. 289.

nocividade política desse tipo de poesia confina com seu caráter pouco ou nada sério[92], com o seu afastamento da verdade[93], com o fato de ser uma cópia de má qualidade de uma realidade que já é cópia da verdadeira realidade[94]. A crítica do Sócrates d'*A República* a Homero, que "nunca prestou qualquer serviço público"[95], pode ser resumida, neste contexto, ao veredicto de que, como educador, seu trabalho é sem valor e sem utilidade.

Entretanto, ainda aí Platão não descarta totalmente a arte poética, já que propõe que a república justa faça o elogio dos deuses e heróis; continua, desse modo, a conferir uma missão educativa à poesia, limitada agora ao "único gênero (...) admissível na cidade"[96]. Neste ponto, Platão parece ser mais agudo e conseqüente que Aristóteles: este, apesar de enaltecer o poder que tragédias e epopéias têm de suscitar paixões nas pessoas, parece esquecer o poder, paralelo ou concominante àquele, de tentar o cidadão a imitar na prática o que viu representado no palco ou na imaginação épica. Em contraste com a perspectiva platônica, a aristotélica parece ser um "realismo" conformado: tomando a imitação como natural no ser humano, em parte "naturaliza" a poesia, aceita-a também como algo natural, uma realidade já dada, assim como se conforma à realidade que constitui o contexto da poesia imitativa, justificando uma pela outra, sem experimentar pruridos de mudá-las - já que ambas são conformes à natureza humana.

Na moderna tradição da arte e da crítica literárias, os influxos provenientes d'*A República* e da *Poética* cruzam-se de modo paradoxal, ou seja, produzindo resultados que não são os que suas premissas autorizavam ou permitiam esperar. Toda literatura é, em alguma medida, *mimesis*, inclusive as narrativas em terceira pessoa compostas em estilo indireto, que Platão excluía do gênero da poesia imitativa. Toda literatura também é, até certo ponto, idealização - faz referência ao ideal. Esses conceitos não são necessariamente contraditórios entre si: a imitação literária supõe uma imagem do real, que faz a mediação, no próprio processo de representação, entre o escritor e a realidade que ele quer representar; essa ima-

---

[92] Idem, ibidem, p. 297: "o imitador não sabe nada que valha a pena acerca dos objetos que imita" e "a imitação não é, por conseguinte, uma coisa séria, mas um jogo de crianças".
[93] Idem, ibidem, p. 298: "a Pintura e, em geral, toda arte imitativa, realiza o trabalho que lhe é próprio a grande distância da verdade e é companheira e amiga daquela parte de nós mesmos que se aparta da razão, e isso sem nenhuma finalidade sã ou verdadeira".
[94] Idem, ibidem, p. 295: "O poeta é como o pintor de que falávamos há pouco, o qual faz uma coisa que parece um sapateiro aos olhos daqueles que entendem de sapataria tão pouco quanto ele próprio, e que só julgam pelas cores e pelas formas."
[95] Idem, ibidem, p. 294.
[96] Idem, ibidem, p. 302.

gem, em que o real é ideado enquanto o que pode acontecer, confere à imitação seu caráter universal - por outras palavras, é a idéia que, liberando ou desobrigando a *mímesis* de apegar-se ao efetivo, ao acontecido, permite-lhe, atravessando o possível e transitando pelo universal, acercar-se do ideal.

Na prática, nos resultados e no julgamento da obra literária, entre esses dois princípios, que são ao mesmo tempo e de forma cambiante - sem que possamos dizer o que é um, o que é outro - , o seu chão e o seu horizonte, há, se não uma contradição, uma tensão que alimenta a profunda e arraigada ambivalência da literatura. Esta ambivalência não só pode ser como é de fato extremada, isto é, envolve e se alimenta de extremos. Há o pólo do real, o pretenso chão - bem como o horizonte - da *mímesis*. "O real não é representável", diz Barthes, seja porque ele é "o *impossível*, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso", seja porque, "em termos topológicos, (...) não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem)." Contudo, "é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura"[97]. Ao mesmo tempo, porém, a obra literária parece ser a mais apta a referir o real no seu movimento complexo e infinito, na medida em que reúne e mobiliza - assim como leva o leitor a reunir e mobilizar - conhecimentos em todos os campos: neste sentido, "a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista: ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real". Ela não só "assume muitos saberes", como os "faz girar" e, então, "não fixa, não fetichiza nenhum deles"[98].

Retomando o termo médio de que tratamos atrás - aquele em que, aristotelicamente, repousaria a virtude (ou, ao menos, nossa vontade ou esperança de um equilíbrio, de uma solução de compromisso) -, diríamos que o real pode ser representado na e pela literatura, na medida em que é referido - mas indiretamente. Trata-se de uma referência mediada pela imagem: o personagem de que falo não é uma pessoa determinada, mas a imagem que faço dela (ou de muitas, ou de nenhuma). Trata-se não do real efetivo, mas do que pode ser; da potência, não do ato; do verossímil, não do verdadeiro. As imagens literárias, neste caso,

[97] Cf. Roland Barthes, *Aula*, S. Paulo, Ed. Cultrix, 1980, trad. de Leyla Perrone-Moisés, pp. 22-23.

representam num sentido que podemos assimilar tanto ao teatral quanto ao político: estão no lugar de algo a que se referem. Mas este algo não é determinado - é vago, é já a imagem de algo. Elas representam indiretamente, porque só se referem diretamente a imagens de coisas e pessoas. E essa relação indireta se reproduz na leitura, a qual pressupõe e exige um processo pelo qual as palavras primeiro produzem imagens em nossa mente. Portanto, o imaginário da obra tem de se traduzir no imaginário do leitor, tem de passar por seu filtro e converter-se em imagens mentais, para então referirmos essas imagens, como leitores, de volta ao real: novamente, não como efetivo, mas como potencial, como verossímil, não como algo que aconteceu e/ou existe, mas como algo que pode acontecer e/ou existir.

Vista como o chão ou o fundo no qual a obra literária deita sua âncora, a realidade é ainda - e talvez sempre - sua referência indireta, mas a matéria mesma da obra não é ela, a realidade, mas o modo como o escritor a vê e sente, a imagem que faz dela. Neste caso, o efeito de verdade da obra não depende apenas dela e do escritor, mas da relação que o leitor é capaz de estabelecer com ela: o fundo real no qual a obra ancora serve, justamente, como ponto de referência, um norte a lembrar que é dela ainda, a realidade, que se trata. Entretanto, nada autorizaria a falar num real em si: posto que o real referido pela obra literária é o real tal como ele aparece à consciência (e ao inconsciente?) do autor, tratar-se-ia antes do real do para-si. A referência imediata da obra literária seria, neste caso, o eu de quem escreve - este eu que serve de mediação entre a obra e a realidade que ela diz representar. Esta mediação supõe que são as imagens do eu - as que ele produz - que representam diretamente, ou seja, estão no lugar das imagens, das aparências da realidade. Como as imagens do eu não são reproduções do real, mas intuições pessoais, o modo de ver e sentir do eu em relação ao real, elas representam não só no sentido de estar no lugar ou de encenar e dramatizar o real, mas dão a impressão de penetrar nesse real, de ir além da aparência - representam o esforço do eu na sua tentativa de compreender o real.

Contudo, por mais profunda e penetrante que pareça ser a imagem do real produzida e representada por um autor em sua obra, por mais caleidoscópica, multiforme ou proteiforme que ela seja, continua sendo uma representação que não reproduz o real nem aponta diretamente para ele, mas expõe o que e como o autor percebe e sente acerca do real. Por mais polifônico que seja, o texto literário sempre tem um *tom* - um tom dominante, no caso

---

[98] Idem, ibidem, p. 18.

de poder ser lido em diferentes tons. E o que dá o tom, em todos os casos, é a visão e o sentimento de mundo do autor, o modo como compreende e sente a realidade. Se assim é, juízos segundo os quais a obra de um determinado autor representa a realidade em sua essência importariam em objetificar e hipostasiar a concepção de realidade que o autor exprimiu em sua obra, congelando seu movimento complexo numa só imagem. Mais do que um "realismo", fala-se em tais casos na "realidade" da obra, como se, penetrando tão aguda e profundamente no real, ela acabasse também penetrada e inundada por ele; mas a lógica do argumento, após acompanhar o percurso - e os meandros - da *mimesis* literária, manda dizer que essa "realidade" é um produto ou epifenômeno de uma construção crítica, um juízo que resulta do encontro feliz da consciência do leitor crítico com a concepção de mundo do autor.

Capítulo 5

A *pólis* do escritor

Quando Sartre afirma que "a realidade, toda a realidade contesta a literatura"[1], a frase vale não só como índice da impotência das palavras ante o mundo e o trabalho ciclópico que ele exige para ser mudado num sentido mais humano, mas também como constatação e manifestação da irrealidade do texto literário; remete-nos a *O Imaginário*, para nos lembrar que o modo de existir da imagem é o de objeto irreal. "Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se *irrealiza* em seu personagem"[2]. O mundo imaginário em que o ator representa e "vive" o personagem, pelo qual é "engolido, tragado", é um mundo irreal. Analogamente, a representação literária nada realiza - ou, se insistirmos em usar a palavra, o que ela realiza, o que presentifica, é uma ausência de realidade, à medida que o que a imagem originariamente constitui, o que projeta, é algo que não está presente, é uma realidade ausente ou inexistente[3]. Não cabe, neste sentido, dizer que a literatura "interioriza" uma realidade que lhe é "exterior": não há a passagem do real do exterior para o interior da obra literária. O conteúdo desta é e sempre será irreal. Se a literatura cobra a seu favor uma fé quase mística - porque, sendo nada, o escritor deve no entanto acreditar e agir como se ela fosse tudo[4] -, aquele que escreve sente essa exigência íntima não apenas diante da criança que morre de fome, mas é compelido a senti-la no interior, no ventre do próprio fazer literário, por conta de sua absoluta inconsistência, porque a literatura não tem qualquer densidade ontológica (não passa de "palavras, palavras, palavras...").

---

[1] Cf. Jean-Paul Sartre, "Jean-Paul Sartre responde" (entrevista a Bernard Pingaud), in *Sartre Hoje*, S. Paulo, Ed. Documentos, 1968, p. 117.

[2] Idem, *O Imaginário*, S. Paulo, Ed. Ática, 1996, trad. de Duda Machado, p. 249. Grifo do autor.

[3] Idem, ibidem, p. 167: "Só há um Pierre, e é precisamente aquele que não está aí; *não estar aí* é sua qualidade essencial: num momento Pierre é dado para mim como estando na rua D... isto é, como ausente. E esse absenteísmo de Pierre, que percebo diretamente e constitui a estrutura essencial de minha imagem, é precisamente uma nuance que vai marcá-la inteiramente, é o que chamamos sua irrealidade". (Grifo do autor)

[4] Idem, *Sartre Hoje*, op. cit., p. 117: "Não se pode escrever se não se considera que a literatura é *tudo*. Não conheço escritor que tenha jamais pensado outra coisa. Quando eu defendia o *engagement*, não era para reduzir o alcance da literatura, mas, pelo contrário, para lhe permitir conquistar todos os domínios da atividade humana. Ao mesmo tempo, a menos que se admita que a fome não é outra coisa que a palavra 'fome', é bastante evidente que a realidade, toda a realidade contesta a literatura, e que a literatura, de uma certa maneira, não é nada". (Grifos do autor).

Nem por isso, contudo, a obra de arte - subsumida aí a literária[5] - deixa de *ser*: ela *é*, mas de uma maneira ou sob uma condição puramente ideal, ou melhor, imaginária: "Não está simplesmente - como as essências, por exemplo - fora do tempo e do espaço: está fora do *real*, fora da existência"[6], diz o Sartre d'*O Imaginário*, referindo-se à sinfonia no. 7 de Beethoven. Nesta tese, as concepções platônica e aristotélica do real são conduzidas às últimas conseqüências e, estendidas até o paroxismo, combinam-se como que num oxímoro. A irrealidade da imagem acentua e intensifica, por contraste, o peso ontológico da realidade sensível, das coisas captadas empiricamente - é em relação a ela que a imagem é profunda, absolutamente irreal. Ao mesmo tempo, tal idéia não implica, como seria lógico, desconsiderar ou excluir o real das essências ideais: ao elevar-se acima delas, o ser da imagem sanciona, acata e legitima o "outro mundo", o "céu inteligível"[7] como uma dimensão do ser. Quanto mais irreal é em relação ao mundo sensível, mais real é a obra de arte do ponto de vista do mundo inteligível, ideal - e portanto mais afastada e apartada da realidade sensível. A sétima sinfonia *é* de tal forma e a tal ponto que nenhuma execução a alcança ou realiza, seu ser é tão apartado do mundo das coisas sensíveis que não há transição ou tradução possível para este mundo; ela é algo como uma abstração absoluta que tem seu ser num mundo próprio, irreal, e só pode ser ouvida por meio de um *analogon*; ela não passa propriamente de seu mundo para o sensível - e se isso ocorresse, é de se presumir ou deduzir que, nessa passagem, perdesse ser, isto é, sofresse uma perda ontológica, podendo-se dizer portanto que, uma vez sendo executado seu *analogon* no mundo sensível, a sétima sinfonia não se realiza.

O esquema ou esqueleto do pensamento é platônico: assim como as Idéias não passam de seu mundo para o sensível, para aí se transformarem em coisas, mas estas é que não são mais que cópias imperfeitas daquelas, uma obra de arte como a sétima sinfonia a rigor não se converte em sons quando é executada, mas sua execução só ocorre na forma de um *analogon* da sinfonia, o qual se manifesta no mundo contingente das coisas sensíveis. Porém, Platão não conferia o ser e a dignidade das Idéias às obras de arte: ao contrário, tinha-as na conta de cópias das coisas e, portanto, do ponto de vista de sua hierarquia ontológica,

[5] Idem, *O Imaginário*, op. cit., p. 248: "O que acabamos de mostrar a propósito da pintura seria ainda mais fácil de mostrar em relação à arte do romance, da poesia e da arte dramática."
[6] Idem, ibidem, p. 251. Grifo do autor.
[7] Idem, ibidem, p. 251.

como dotadas de um ser ainda mais degradado que o das coisas sensíveis, cujo ser, por assim dizer, já não é próprio, mas tomado de empréstimo ao ser das Idéias, das quais constituem meras sombras. Assim, na verdade, Sartre não devolve simplesmente a *mímesis* literária (e artística, de modo geral) à condição de mera aparência do real: toma a irrealidade não para reduzir e degradar a imagem artística, mas para elevá-la, projetá-la à altura do *topos uranos*. A obra de arte é essencialmente irreal: significa que é de uma essência que se define por ser irreal; ou seja, apesar dessa irrealidade e nessa irrealidade mesma, ela *é*. Em suma, seu ser é ainda mais etéreo e ideal que o das Idéias, pois feito de irrealidade - a qual não a arrasta na lama do mundo sensível, mas lança-a, projeta-a para o "outro mundo", em que escapa, inatingível, a todas as contingências da existência dita real.

Afastada da realidade ao ponto de tornar-se absolutamente incondicionada, a obra de arte perde ou altera seu caráter de paradigma. N'*A República*, as imitações se dão em cascata, num processo de degradação tanto no sentido ontológico quanto no do político, mas sem perda de força e intensidade da própria imitação: as Idéias, como realidade primeira, constituem o modelo original; as coisas sensíveis são as primeiras cópias, as obras de arte imitações de segunda mão; o movimento é de descenso e a cada grau que se desce, afastando-se da perfeição das Idéias, decai-se e perde-se em termos de realidade e virtude, de modo que, quando se chega à imitação da obra de arte por alguém (uma imitação de terceira categoria), pode-se dizer que se trata de uma imitação negativa, em que o imitador, já bastante longe da realidade paradigmática das Idéias, da verdade e da virtude, só pode dar mostra de um comportamento deplorável. Nesse comportamento, nessa cópia, não pode haver senão sombra - sequer uma sobra - bastante pálida e esmaecida da realidade original, da Idéia. No entanto, o poder da imitação se mantém: as obras de arte literária arrebatam e arrastam os homens a ponto de fazer com que, tomados pelas paixões, eles acabem fazendo o que, pela razão, reprovam e censuram. A expulsão dos poetas da *pólis* vigente e a não admissão da poesia imitativa na *pólis* hipotética podem ser tomadas, neste caso, como atestados desse poder que a obra literária possui no sentido de levar à imitação os leitores, ouvintes, espectadores.

Quando, porém, as imagens artísticas são equiparadas às Idéias, não se trata mais da atitude imitativa, mas da contemplativa: neste caso, o ouvinte, espectador ou leitor reage como as almas que, no mito da caverna, ascendem ao mundo inteligível e logram contem-

plar seus divinos habitantes, até, "com grande esforço", a Idéia do bem, "causa de todas as coisas retas e belas, geradora da luz e do senhor da luz no mundo visível e fonte imediata da verdade e do conhecimento no inteligível": "aqueles que atingem essa visão beatífica" não querem mais "ocupar-se com as coisas deste mundo" e não é de estranhar que "ao passar um homem das contemplações divinas às misérias humanas, pareça desajeitado e sumamente ridículo porque, ainda a pestanejar e enxergando mal nas trevas que o rodeiam, se vê obrigado a discutir, nos tribunais ou em outro lugar qualquer, a respeito das imagens ou das sombras de imagens da justiça, enfrentando as concepções que dessas coisas fazem aqueles que jamais viram a justiça em si"[8]. Analogamente, o autor d'*O Imaginário* trata da "dificuldade considerável que experimentamos sempre ao passar do 'mundo' do teatro ou da música ao de nossas preocupações diárias", aludindo à "'decepção' que acompanha o retorno à realidade". Explica o fato comparando a "contemplação estética" a um "sonho provocado" e a "passagem para o real" a um "autêntico despertar". Não se trata exatamente de uma decepção, mas de um mal-estar, "igual ao que a pessoa que dorme tem ao despertar: uma consciência fascinada, bloqueada no imaginário, vê-se de repente liberada pela interrupção brusca da peça da sinfonia e retoma subitamente contato com a existência". Não se trata também, a rigor, da passagem de um mundo a outro, mas "da atitude imaginante à atitude realizante": ao "despertar" do sonho da contemplação estética para a realidade da existência, a pessoa experimenta "o fastio nauseante que caracteriza a consciência realizante"[9].

O fato de não haver transição entre o mundo da imagem e o das coisas sensíveis acaba se traduzindo na ausência de unidade ou identidade entre o bom e o belo, entre o moral e o estético. "A beleza é um valor que só poderia ser aplicado ao imaginário e que comporta a nadificação do mundo em sua estrutura essencial. Daí a estupidez em confundir moral e estética. Os valores do Bem implicam o estar-no-mundo, visam os comportamentos no real e estão submetidos ao absurdo essencial da existência. Dizer que 'tomamos' diante da vida uma atitude estética é confundir real e imaginário."[10] A distinção entre moral e estética deve alguma coisa também à profusão ontológica da realidade. É como se o contemplador de Sartre sintetizasse em si os dois tipos de ofuscamento aludidos pelo Sócrates do

[8] Cf. Platão, *A República*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1964, trad. de Leonel Vallandro, p. 206.
[9] Cf. Jean-Paul Sartre, *O Imaginário*, p. 251.
[10] Idem, ibidem, p. 251.

mito da caverna: é alguém que tanto vem da luz às trevas quanto das trevas à luz - movimento este, aliás, adequado à analogia que o autor estabelece entre a contemplação estética e o sonho. A existência também tem sua luminosidade, que ofusca por sua absurdidade, como um sol: a náusea é sintoma ou reação a um excesso, a um ser-demais, em que o nada se revela como o extravasamento absurdo do ser[11]. Nesse contexto, a contemplação estética parece tão mais depurada quanto mais acentua, por contraste, a densidade gelatinosa do mundo das coisas, dos existentes: a música escapa à contingência e portanto não está sujeita ao absurdo da existência - "só as melodias é que podem trazer consigo, orgulhosamente, a sua própria morte, como uma necessidade interna; também as melodias não existem" -, mas o existente enquanto tal "nasce sem razão, prolonga-se por fraqueza e morre por encontro imprevisto"[12]. Portanto, não há, a rigor, o que imitar da obra de arte: o mundo desta e o mundo da existência são, um diante do outro, incomensuráveis.

Quando, doze ou treze anos depois, Sartre escreve *Que é a literatura?*, as obras de arte caem de seu "outro mundo". A palavra "engajamento" pode ser tomada nesse sentido: o de um movimento de mergulho e encarnação no mundo sensível, o da existência, o das situações históricas. Mas nem tanto: Sartre não quer engajar outras artes que não a literatura, ou melhor, concorda com os críticos em que elas não são passíveis de engajamento; além disso, no interior da literatura separa a poesia da prosa - só quer engajar a segunda. As razões são duas, articuladas entre si: o que se pode engajar são os signos, porque estes se referem e remetem a uma realidade que lhes é exterior; música, pintura, escultura não trabalham com signos, mas com coisas, que constituem na obra artística objetos imaginários[13]. O que o autor chama de coisas são os próprios elementos dessas artes - sons, cores, formas -, que ele logo assimila à imagem. A pálida e indecisa significação que ele, aceitando o parecer de Merlau-Ponty, admite impregnar essas coisas, é apenas um "sentido obscuro" que não faz delas signos, apenas confirma sua condição de coisas. Assim, se retomarmos o

---

[11] *O Imaginário* é contemporâneo d'*A Náusea*, cuja redação Sartre interrompeu para escrever aquele ensaio. Na cena mais significativa do romance - a do jardim -, Roquentin desvenda a irredutibilidade e a gratuidade da existência: "Todas aquelas pequeninas agitações se isolavam, se erigiam em seres autónomos. Transbordavam por todos os lados da folhagem e dos ramos. (...) Nunca os meus olhos encontravam senão plenitudes. Na ponta dos ramos pululavam existências, existências que se renovavam sem cessar e não nasciam nunca. (...) Tudo estava cheio, tudo era em acto, não havia tempos fracos: tudo, até o mais imperceptível estremeção, era feito com existência. (...) Em toda a parte existência, até ao infinito, de mais, sempre e em toda a parte; existência - nunca limitada senão pela existência". Cf. Jean-Paul Sartre, *a Náusea*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1969, trad. de António Coimbra Martins, pp. 170-171.

[12] Idem, ibidem, p. 172.

exemplo da sétima sinfonia, é como se os seus sons finalmente descessem ao mundo sensível e neste fossem coisas entre coisas, mas isso não significa que se abram à percepção e ao desvendamento. São coisas no sentido de que se bastam a si mesmos, não remetem a nada além de si mesmos: se se diz que alguma melodia tem significado, "se é que neste caso ainda se pode falar de significado", este "não é nada mais que a própria melodia"[14]. Em suma, sons, cores e formas são coisas porque são o que são - e se significam algo, não é senão o próprio ser, seu significado são elas mesmas, ou seja, elas só significam o que *são*. Desse modo, a sétima sinfonia, objeto imaginário constituído de coisas chamadas sons, parece perder aquela essência irreal, isto é, a irrealidade de seu ser, e passar a ser real, ou no real, mas nem por isso passa propriamente a existir, no sentido de projetar-se, de remeter para fora de si: permanece um em-si, "síntese de si consigo mesmo"[15], maciço e fechado nele mesmo; coisa entre coisas, entretanto não se confunde nem se comunica com elas, pois não *existe* no meio delas, apenas *é*. "Um grito de dor é sinal da dor que o provoca. Mas um canto de dor é ao mesmo tempo a própria dor e uma outra coisa que não a dor. Ou, se se quiser adotar o vocabulário existencialista, é uma dor que não *existe* mais, é uma dor que *é*."[16] Portanto, temos motivo para pensar que a obra de arte, à exceção da literatura - até aqui -, é lançada no mundo real, isto é, das realidades sensíveis, sob a condição de manter o estatuto de ser que a caracterizava essencialmente no "outro mundo".

Esse é o argumento de base que, contaminando a literatura, retém a poesia no campo das coisas. O poeta "se afastou por completo da linguagem-instrumento; escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas e não como signos"[17]. Mais uma vez, aí se tem a prova de que tomar algo como coisa não é propriamente reificá-lo; longe disso, é conferir-lhe a dignidade de ser um si-mesmo. A palavra enquanto coisa é mais - e não menos - que a palavra-instrumento, pois não se reduz a ser um simples meio: "a poesia não se serve de palavras; diria antes que ela as serve"[18]. A coisa que é a palavra na poesia confina com a imagem naquele sentido de irrealidade essencial. "Fundido à palavra, absorvido pela sua sonoridade ou pelo seu aspecto visual, adensado, degradado, o si-

[13] Idem, *Que é a literatura?*, S. Paulo, Ed. Ática, 1989, trad. de Carlos Felipe Moisés, p. 10.
[14] Idem, ibidem, p. 11.
[15] Idem, *O Ser e o Nada*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1997, trad. de Paulo Perdigão, p. 39
[16] Idem, *Que é a literatura?*, op. cit., pp. 11-12. Grifos do autor.
[17] Idem, ibidem, p. 13.
[18] Idem, ibidem, p. 13.

gnificado também é coisa, incriada, eterna; para o poeta, a linguagem é uma estrutura do mundo exterior. (...) O poeta está fora da linguagem, vê as palavras do avesso, como se não pertencessem à condição humana, e, ao dirigir-se aos homens, logo encontrasse a palavra como uma barreira. Em vez de conhecer as coisas antes por seus nomes, parece que tem com elas um primeiro contato silencioso e, em seguida, voltando-se para essa outra espécie de coisas que são, para ele, as palavras, tocando-as, tateando-as, palpando-as, nelas descobre uma pequena luminosidade própria e afinidades particulares com a terra, o céu, a água e todas as coisas criadas. Não sabendo servir-se da palavra como *signo* de um aspecto do mundo, vê nela a *imagem* de um desses aspectos."[19]

Efetivamente, portanto, de todas as artes, apenas uma parte da literatura - a prosa - cai do "outro mundo", do céu do imaginário, para "este", o mundo das coisas sensíveis. Na verdade, d'*O Imaginário* para *Que é a literatura?*, é como - ou quase como - se o autor alterasse a nomenclatura, substituindo "imagem" por "coisa", mas empregasse o segundo nome com o sentido do primeiro; o grande efeito dessa substituição estaria em sugerir na imagem uma realidade, conferir-lhe um peso ontológico de "coisa", fazendo-a "participar" mais do mundo comum da existência, isto é, fazendo-a quase *existir*, mas de uma maneira que conserva o modo de ser da imagem - ou seja, abstratamente, à maneira de algo auto-suficiente, fechado em si mesmo, que *não se refere* às (outras) coisas, não remete a elas, justamente porque não é signo, mas "coisa". Por sua vez, a prosa se engaja - ou pode ser engajada - na medida em que, valendo-se e servindo-se da função referencial da linguagem, toma esta como meio, instrumentaliza-a. Esta linguagem-instrumento é a linguagem como que ao natural, é o que ela é pelo seu "lado direito" (enquanto a poesia a toma "pelo avesso"), posto que "as palavras não são, de início, objetos, mas designações de objetos"[20]. O engajamento pressupõe e implica atribuir ou determinar uma finalidade, uma função, uma utilidade ao emprego da linguagem-instrumento, o que exclui de antemão a atitude contemplativa: "se a prosa não é senão o instrumento privilegiado de certa atividade, se só ao poeta cabe contemplar as palavras de maneira desinteressada, temos o direito de perguntar ao prosador antes de mais nada: com que finalidade você escreve? Em que empreendimento

[19] Idem, ibidem, p. 14. Grifos do autor.
[20] Idem, ibidem, p. 18.

você se lançou e por que necessita ele do recurso à escrita? E em caso algum esse empreendimento poderia ter como finalidade a pura contemplação."[21]

Do ponto de vista do escritor, a literatura se torna ação, uma atividade que deve servir a algum fim. "A prosa é utilitária por essência" e "O escritor é um *falador*; designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua"[22]. Em síntese, o prosador serve-se das palavras, mas ele deve, por seu turno, servir - e fazer com que as palavras sirvam - alguma finalidade que lhe é exterior, em primeiro lugar a própria literatura, a própria arte da palavra. A "finalidade da linguagem é comunicar"[23]; logo, a comunicação pode ser vista como algo intrínseco à linguagem (ao menos, a linguagem-instrumento). Contudo, cabe sempre decidir como se comunicar e, antes, escolher o que se quer e se deve comunicar, o que envolve a questão do valor: o que o escritor tem a dizer é "alguma coisa que valha a pena ser comunicada. Mas como compreender o que 'vale a pena', se não recorrendo a um sistema de valores transcendente?"[24]

Ao descer do "outro mundo", a literatura - mais precisamente, a prosa - se encarna no mundo da existência: ganha um corpo, que é a própria linguagem. As palavras são, para o falante (e lembremos que o "escritor é um falador"), "os prolongamentos de seus sentidos, suas pinças, suas antenas, seus óculos; ele as manipula a partir de dentro, sente-as como sente seu corpo, está rodeado por um corpo verbal do qual mal tem consciência e que estende sua ação sobre o mundo"[25]. A linguagem "é nossa carapaça e nossas antenas"; nela estamos "como em nosso corpo; nós a *sentimos* espontaneamente ultrapassando-a em direção a outros fins, tal como sentimos as nossas mãos e os nossos pés; percebemos a linguagem quando é o outro que a emprega, assim como percebemos os membros alheios"[26]. Assim corporificada, a obra literária não se comporta porém, no mundo sensível, nem como a poesia imitativa examinada e condenada por Platão, nem como a tragédia e a epopéia analisadas por Aristóteles - ou, se há similitudes com estes casos, ela compõe um híbrido no qual as características extraídas de um e outro não cumprem papel importante. Com efeito, o engajamento não é nem põe um efeito quase natural e intrínseco à obra - um efeito que,

[21] Idem, ibidem, p. 19.
[22] Idem, ibidem, p. 18. Grifo do autor.
[23] Idem, ibidem, p. 19.
[24] Idem, ibidem, p. 20.
[25] Idem, ibidem, p. 14.
[26] Idem, ibidem, p. 19. Grifo do autor.

como o terror e a piedade, possa e deva ser tomada como sua finalidade precípua e praticamente inerente; tampouco faz da obra algo que, quase inevitavelmente, moverá as paixões dos homens e os levará a agir por elas, para vergonha de sua razão.

A insistência sartreana em aproximar e praticamente identificar o ofício do escritor - portanto, o escrever - à fala e esta à ação, é um sinal a nos trazer de volta o exemplo socrático: designar, demonstrar, interpelar, persuadir, insinuar, estas ações que emanam do escritor como falador são justamente as que o personagem Sócrates pratica nos diálogos platônicos, inclusive n'*A República*, falando... Neste caso, não há como evitar a comparação entre o projeto do engajamento e a forma literária que Platão adota e emprega para julgar criticamente e condenar outra forma literária, considerando-a nociva à *pólis* justa, e para servir-se de uma terceira, ligada ao mito, com a mesma natureza deste, mas proposta como fundamento de educação, instrumento de persuasão do cidadão. Se, no engajamento da literatura, o corpo-linguagem do escritor se abre para o mundo, ele não o faz unicamente por conta das funções referencial e comunicativa dessa linguagem - na realidade insuficientes, por si sós, para que aquele gesto se dê -, mas impulsionado e animado por uma intenção socrática de diálogo com o leitor; o diálogo é, pelo menos, o destino natural e lógico da fala, sobretudo de uma fala que se assume desde o início como comunicação, isto é, ação de comunicar (também) a própria ação, de falar para mudar.

"Falar é agir": a fórmula comporta um projeto no qual literatura e escritor aparecem eles próprios como projetos, ou seja, a fala é a abertura pela qual o prosador se lança, se projeta para mudar o mundo por meio da linguagem-instrumento de sua prosa. É como se não houvesse como escapar e, ao mesmo tempo, se tivesse de fazer escolhas: uma vez posta e praticada, a fala não só projeta e libera o falador, o prosador, para a realização de seu projeto, mas também o põe em situação, assim como lhe cobra as conseqüências - entre as quais está a de projetar-se para a frente. "Assim, ao falar eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; desvendo-a a mim mesmo e aos outros, *para* mudá-la; atinjo-a em pleno coração, traspasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir."[27] Não se trata, porém, de passar "mensagens". Fazê-lo é mascarar a subjetividade "sob a aparência de objetividade",

[27] Idem, ibidem, p. 20. Grifo do autor.

praticar um "discurso tão curiosamente engendrado que equivale ao silêncio"[28], uma literatura "pura", pela qual o escritor oferece sua "alma feita objeto" para a contemplação respeitosa e distanciada do leitor e na qual o "raciocínio tira das lágrimas o que estas têm de obsceno; as lágrimas, revelando a sua origem passional, tiram do raciocínio o que ele tem de agressivo; não ficaremos muito comovidos, nem de todo convencidos, e poderemos entregar-nos com segurança àquela voluptuosidade moderada que, como todos sabem, é proporcionada pela contemplação das obras de arte"[29].

O pressuposto do engajamento é a subjetividade em situação, com sua inevitável parcialidade. "O escritor 'engajado' sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da Sociedade e da condição humana."[30] Mas no mesmo passo em que recusa a possibilidade desse olhar imparcial, o autor lembra-se de Deus e dota o olhar humano de um poder divino, para, logo adiante, atribuir ao escritor o papel de demiurgo. "O homem é o ser em face de quem nenhum outro ser pode manter a imparcialidade, nem mesmo Deus. Pois Deus, se existisse, estaria, como bem viram certos místicos, *em situação* em relação ao homem. E é também o ser que não pode sequer ver uma situação sem mudá-la, pois o seu olhar imobiliza, destrói, ou esculpe, ou, como faz a eternidade, transforma o objeto em si mesmo." O escritor sabe "que ele é o homem que nomeia aquilo que ainda não foi nomeado" e assim "faz 'surgir'" o que ainda não existia.[31]

Na verdade, a contemplação não é recusada senão naquilo que comporta em termos de passividade e na medida em que engajar-se é agir - o que o escritor deve fazer "não como uma passividade abjeta, colocando em primeiro plano os seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós"[32]. Entretanto, nessa vontade, nessa escolha, nessa atividade mesmas, remanesce algo da natureza supramundana que definia a obra de arte n'*O Imaginário* - e neste caso Sartre faz, imperceptivelmente, a obra literária participar da mesma condição da obra de arte em geral. Assim, o escritor engajado deve visar a um fim transcendente, mas este é a própria obra, o que aponta não para uma

[28] Idem, ibidem, p. 28.
[29] Idem, ibidem, p. 28.
[30] Idem, ibidem, pp. 20-21.
[31] Idem, ibidem, p. 21. Grifos do autor.
[32] Idem, ibidem, p. 29.

absurda transcendência imanente, mas para a idéia de que a própria obra é transcendente. Se a obra de arte "*não tem* uma finalidade" e - Sartre diz "porque" - ao mesmo tempo "ela é uma finalidade em si mesma"[33], é no sentido de que ela se transcende, não está no mundo, não se põe entre as coisas como algo definitivamente dado e acabado, mas como projeto: "ela se apresenta como uma tarefa a cumprir, coloca-se de imediato ao nível do imperativo categórico. Você é perfeitamente livre para deixar esse livro sobre a mesa. Mas uma vez que o abra, você assume a responsabilidade. Pois a liberdade não se prova na fruição do livre funcionamento subjetivo, mas sim num ato criador solicitado por um imperativo. Esse fim absoluto, esse imperativo transcendente, porém consentido, assumido pela própria liberdade, é aquilo a que se chama valor. A obra de arte é valor porque é apelo."[34]

Ação e contemplação estética engendram-se e implicam-se mutuamente na leitura da obra de arte literária. Ler é (também) agir: o leitor não deve ser passivo, não deve achar "que a leitura seja uma operação mecânica", no decorrer da qual ele será "impressionado pelos signos como a placa fotográfica pela luz"[35]. Agir, no caso, não significa perceber e extrair o sentido das palavras e frases, mas criá-lo, isto é, produzi-lo e projetá-lo a partir delas: "desde o início, o sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender a significação de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize *através* da linguagem, nunca é dado *na* linguagem; ao contrário, ele é, por natureza, silêncio e contestação da fala. Do mesmo modo, as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é a soma das palavras mas sua totalidade orgânica. Nada acontecerá se o leitor não se colocar, logo de saída e quase sem guias, à altura desse silêncio. Se não o inventar, em suma, se não introduzir e mantiver nele as palavras e as frases que desperta"[36]. E se há este silêncio da criação do sentido pelo leitor (criação que não pode ser confundida com reinvenção e descoberta, pois se trata justamente de criar a partir do nada, de um "ato tão novo e tão original quanto a invenção primeira" e "se um objeto nunca existiu antes, não é possível reinventá-lo nem descobri-lo"[37]), há o silêncio, mais radical e primordial, do escritor ao criar sua obra: "se o silêncio de que falo é, de fato, o fim visado pelo autor, pelo menos este ja-

[33] Idem, ibidem, p. 40. Grifos do autor.
[34] Idem, ibidem, p. 41.
[35] Idem, ibidem, p. 37.
[36] Idem, ibidem, pp. 37-38. Grifos do autor.
[37] Idem, ibidem, p. 38.

mais o conheceu; seu silêncio é subjetivo e anterior à linguagem, é a ausência de palavras, é o silêncio indiferenciado e vivido da inspiração, que a palavra particularizará em seguida - ao passo que o silêncio produzido pelo leitor é um objeto. E dentro desse mesmo objeto ainda há outros silêncios: aquilo que o autor não diz. Trata-se de intenções tão particulares que não poderiam manter sentido fora do objeto que a leitura faz surgir; são elas, porém, que conferem densidade ao objeto e lhe atribuem seu semblante singular. É pouco dizer que não estão expressas: elas são, justamente, o inexprimível. E por isso não as encontramos em nenhum momento definido da leitura; estão em todo lugar e em lugar nenhum"[38].

Estes silêncios, concedemos, não são propriamente o silêncio da intuição poética nem o da contemplação das essências ideais e parecem nada a ter a ver com eles - são os silêncios da criação, do nada que a precede, dos vazios que se imiscuem nela. Porém, ao encarnar no mundo da existência com o corpo da linguagem-instrumento, a obra literária retém e guarda o caráter essencial do objeto imaginário, trazido do "outro mundo": justamente porque não é a conduta de um personagem como Raskolnikoff "que provoca minha indignação ou minha estima, mas minha indignação, minha estima que dão consistência e objetividade aos seus comportamentos", os sentimentos, emoções e paixões que se apresentam na obra literária não são dados ao leitor para que este os imite ou purgue, mas como objeto imaginário de uma espécie de ação contemplativa. É o leitor que os produz, que os vive e os empresta aos personagens - os quais, deduz-se, tomam então sua "vida" de empréstimo da do leitor -, ao mesmo tempo em que os contempla, faz deles objeto de uma contemplação estética semelhante àquela descrita n'*O Imaginário*: "a leitura é um sonho livre"[39], do qual o leitor pode despertar, se quiser, se for esta sua escolha. A liberdade do leitor, condição para a efetivação da leitura - implicando a "opção de acreditar", de aceitar o imaginário, aderir a ele - não dissipa esse caráter contemplativo. Na leitura, a atividade se faz passiva, "para melhor criar o objeto", e "reciprocamente a passividade se torna ato; o homem que lê se eleva ao plano mais alto"[40]. Daí porque "vemos pessoas reconhecidamente duras verterem lágrimas diante do relato de infortúnios imaginários; por um momento elas

[38] Idem, ibidem, p. 38.
[39] Idem, ibidem, p. 42.
[40] Idem, ibidem, p. 42.

se tornam aquilo que seriam se não tivessem passado a vida mascarando a própria liberdade"[41].

Uma vez posta a relação de leitura, autor e leitor se responsabilizam mutuamente, cada qual responde tanto pelo que cria quanto pelo que exige. Além disso, se o leitor cria o sentido praticamente do nada, e neste caso as palavras do texto, os signos, não são muito mais que balizas pelas quais o "autor o guia"[42], o nada que precede e entremeia o processo de leitura não é idêntico ao nada de que parte o autor na criação de sua obra, que permeia o processo da escrita[43]. Por mais que *crie* os sentidos, o leitor tem diante de si um objeto material, o livro. "Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e decepções; os leitores estão sempre adiante da frase que lêem, num futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra e forma o horizonte móvel do objeto literário"[44]. Por isso, "o escritor não pode ler o que escreve"[45]: "para ele, o futuro é uma página em branco, enquanto o futuro do leitor são essas duzentas páginas sobrecarregadas de palavras que o separam do final". Ele "não prevê nem conjectura: ele *projeta*[46]. Já "para o leitor tudo está por fazer", é certo, mas simultaneamente, "tudo já está feito"[47].

Socraticamente, autor e leitor se definem na medida em que se encontram na situação do diálogo: esta relação entre dois sujeitos plenos tem uma espécie de precedência lógica sobre a obra, pois esta só se constitui efetivamente como objeto de leitura naquela situação, quando autor e leitor se encontram na criação e desvendamento do mundo da obra. A categoria de *mímesis* não goza portanto, nesse contexto, de nenhuma primazia - perde mesmo sua propriedade, sua adequabilidade. Sartre não diria em primeiro lugar, à guisa de definição, que a obra literária é imitação. Diria, talvez, que é essencialmente relacional:

---

[41] Idem, ibidem, pp. 42-43.
[42] Idem, ibidem, p. 38.
[43] "Escritura" seria talvez o termo mais apropriado se o propósito fosse lembrar o caráter quase divino que Sartre atribui à criação literária - termo, aliás, que o autor já emprega para designar a escrita literária (cf. p. 57: "Escritura e leitura são as duas faces de um mesmo fato histórico").
[44] Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, pp. 35-36.
[45] Idem, ibidem, p. 35.
[46] Idem, ibidem, p. 36. Grifo do autor.
[47] Idem, ibidem, p. 39.

uma relação entre autor e leitor, criada enquanto pacto de confiança e generosidade[48], que engendra e institui relações significativas entre as palavras, entre os signos e as coisas. O autor não propõe a obra ao leitor como reprodução (realista) do real: "acreditar que o real se revelava à contemplação e que, em conseqüência, podia-se fazer dele uma pintura imparcial" é um "erro do realismo", posto que "a própria percepção já é parcial" e "a nomeação, por si só, já é modificação do objeto"[49]. O projeto do engajamento, portanto, não valida nem o princípio da imitação nem o da catarse: a preocupação primeira do escritor não é com a *mímesis* do real, nem propõe a obra para a expressão e a purificação das paixões. Ele "escreve para se dirigir à liberdade dos leitores, e a solicita para fazer existir sua obra", ao mesmo tempo em que "exige" dos leitores que "retribuam essa confiança neles depositada" e "reconheçam a liberdade criadora do autor e a solicitem, por sua vez, através de um apelo simétrico e inverso"[50].

O caráter socrático desse projeto pode ser testado pela aplicação de suas premissas e implicações à obra de Platão. Se n'*A República* o dialógico não tem a mesma força que nos diálogos anteriores, isso só diz respeito às relações entre os personagens, pois o diálogo com o leitor se mantém, de maneira aguda e ambígua; não sabemos exatamente com quem dialogamos ou devemos dialogar - com Sócrates ou com Platão, ou com Platão mas tendo Sócrates por intermediário; de qualquer forma, nenhum dos dois impõe - e o fato de o personagem Sócrates atuar como que na defensiva (literalmente: defendendo sua hipótese a favor da possibilidade de existência de uma justiça verdadeira, num Estado construído para tal), bem como os assentimentos dos interlocutores, corroboram essa impressão. Não só a hipótese do Estado justo é um projeto, como a própria obra aparece como tal: abre-se e tende para o diálogo com o leitor, diálogo que se multiplica e se renova no processo de leitura e permanece inacabado, ou seja, termina em aberto, como o diálogo vivo, como os problemas e o processo da própria vida. Sua multiplicidade tem a ver não só com a pluralidade de pontos de vista e a polissemia a ela relacionada (apesar dos esforços socrático-platônicos para a clarificação, a unificação ou homogeneização dos significados), mas também com as

[48] Idem, ibidem, p. 46: "a leitura é um pacto de generosidade entre o autor e o leitor; cada um confia no outro, conta com o outro, exige do outro tanto quanto exige de si mesmo. Essa confiança já é, em si mesma, generosidade: ninguém pode obrigar o autor a crer que o leitor fará uso da sua liberdade; ninguém pode obrigar o leitor a crer que o autor fez uso da sua. É uma decisão livre que cada um deles toma independentemente".
[49] Idem, ibidem, p. 50.
[50] Idem, ibidem, p. 43.

variações de perspectivas de que dispõe o exercício do diálogo: elas se estendem por uma gama que vai de uma participação silenciosa e perscrutadora - e neste caso travamos o diálogo com a obra acompanhando no seu interior a conversação entre os personagens - até a discussão das idéias expostas com a figura do autor (que podemos abordar ou questionar variando a distância crítica dessa relação). Entre um extremo e outro há várias possibilidades: podemos imiscuir-nos na obra interferindo na conversação entre os personagens (no mínimo comentando-os, fazendo reparos aqui e ali); podemos dialogar diretamente com o personagem Sócrates, tomando-o autonomamente, ou nos voltar para Platão (ou a figura que ele nos projeta, que dele fazemos), encarando Sócrates como seu porta-voz ou considerando a distância que o separa do autor (e neste caso a figura de Platão ganha a complexidade, a infinitude das refrações prismáticas). A liberdade pressuposta e exercitada nessa relação permite-nos mesmo pensar: é como se a figura de Sócrates se servisse do autor Platão para realizar ou apresentar seu projeto - o do diálogo -, para expor e discutir suas idéias.

No engajamento, a liberdade é tanto um devir quanto um dever-ser. Vai do autor ao leitor, num movimento sem fim, já que não é limite, mas transcendência: implica o "paradoxo dialético" segundo o qual "quanto mais experimentamos a nossa liberdade, mais reconhecemos a do outro; quanto mais ele exige de nós, mais exigimos dele"[51]. Paradoxo semelhante ao que encontramos n'*O Existencialismo é um Humanismo*: estamos condenados a ser livres[52]. A liberdade vale, na literatura engajada, como uma espécie de imperativo categórico: "quer seja ensaísta, panfletário, satirista ou romancista, quer fale somente das paixões individuais ou se lance contra o regime social, o escritor, homem livre que se dirige a homens livres, tem apenas o único tema: a liberdade."[53] Assim, o engajamento implica um discurso normativo: este não censura nem normatiza, como fazem Platão e Aristóteles (por exemplo, Sartre não condena a literatura *noir*, "pois por mais sombrias que sejam as cores com que se pinta o mundo, pinta-se para que homens livres experimentem, diante dele, sua liberdade"), mas incorpora o juízo segundo o qual "não há senão bons e maus romances", sendo mau "aquele que visa agradar, adulando, enquanto o bom é uma exigência e um ato

[51] Idem, ibidem, p. 43.
[52] Idem, *O Existencialismo é um Humanismo*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973, trad. de Vergílio Ferreira, p.15.
[53] Idem, *Que é a Literatura?*, p. 52.

de fé"[54]. Neste dever-ser, o estético e o moral - vistos como imiscíveis n'*O Imaginário* - voltam a unir-se. Com efeito, "é certo que a literatura é uma coisa e a moral é outra bem diferente, mas no fundo do imperativo estético discernimos o imperativo moral"[55]. A exigência de liberdade, além disso, repõe a relação entre literatura e política: "a liberdade de escrever implica a liberdade do cidadão. Não se escreve para escravos. A arte da prosa é solidária com o único regime onde a prosa conserva um sentido: a democracia. Quando uma é ameaçada, a outra também é. E não basta defendê-las com a pena. Chega um dia em que a pena é obrigada a deter-se, e então é preciso que o escritor pegue em armas. Assim, qualquer que seja o caminho que você tenha seguido para chegar a ela, quaisquer que sejam as opiniões que tenha professado, a literatura o lança na batalha; escrever é uma certa maneira de desejar a liberdade; tendo começado, de bom grado ou à força você estará engajado."[56]

A relação com a política parece completar a encarnação da literatura no mundo contingente da existência e neste caso Sartre inverteria a posição platônica: não quer saber como e em que medida a liberdade do escritor afeta a do cidadão, mas postula a necessidade da liberdade do cidadão, na *pólis* democrática, como precondição e sustentáculo da liberdade do escritor. A literatura, dependente dessa liberdade pública, não existiria nem vicejaria se ela fosse suprimida, assim como não teria como, por si mesma, restabelecê-la: o escritor teria de deixar de lado as palavras e apelar para as armas, literalmente, mesmo sabendo que palavras são - metaforicamente - "pistolas carregadas"[57]. Dessa forma, ao requerer a democracia como pressuposto de sua realização, a literatura seria antes tributária que produtora da ordem política, da liberdade pública. No momento mesmo em que refere o aspecto político, Sartre aponta para a secundariedade da ação do escritor, do escrever como agir. Se engajamento significa mudança, esta não mergulha profunda e efetivamente na ordem das coisas e dos acontecimentos, no mundo político e histórico. Na própria relação entre autor e leitor, tomados reciprocamente como subjetividades livres, o que se tem não são propriamente fatos e atos, mas promessas deles: "o amor generoso é promessa de manter, e a indignação generosa é promessa de mudar, e a admiração é promessa de imitar"[58].

---

[54] Idem, ibidem, p. 51.
[55] Idem, ibidem, p. 51.
[56] Idem, ibidem, p. 53.
[57] Idem, ibidem, p. 21.
[58] Idem, ibidem, p. 51.

Desse modo, ao mesmo tempo em que aparece como um movimento infinito na relação entre autor e leitor, a liberdade encontra seus limites no mundo concreto da existência no qual se engaja: não se pode nem se deve avançar para além do *propor* e do *apresentar*, indo ao extremo de *impor*, de *obrigar*, de *induzir*, de *seduzir*, de *adular* - tudo isso contradiz o postulado da liberdade. O engajamento é um impulso, um ímpeto no sentido do agir e do mudar: isso explica as exigências e críticas de Sartre, sua busca pelo concreto, sua preocupação em definir a liberdade como *libertação*. "A liberdade *não é*, propriamente falando; ela se conquista numa situação histórica; cada livro propõe uma libertação concreta a partir de uma alienação particular"[59]. Porém, depois de avançar o máximo que podia por esse terreno, é obrigado pelo próprio tema ("único") da liberdade a voltar ao discurso daquela liberdade dialógica, que então parece abstrata aos olhos que, acompanhando-o, passaram pela análise complexa da condição do escritor e de suas relações com o público (ou públicos: o real e o virtual) ao longo dos séculos, do XII ao XX. O engajamento parece então se tornar um raciocínio tautológico: começa e conclui na liberdade - ela é tanto a premissa quanto a conclusão.

No pólo da ação e da mudança, pouco se pode esperar do engajamento do escritor e da literatura, uma vez que, nesta perspectiva, a liberdade do escritor está subordinada à liberdade do cidadão, o exercício da literatura é condicionado pela existência das classes sociais, limitado pelas condições materiais e contradições da vida do literato. Essa impotência se justifica: nos próprios quadros do engajamento, literatura não é poder, mas liberdade e, enquanto tal, seu fim não se localiza fora dela, mas nela mesma. No entanto, como ao mesmo tempo o escritor deve se servir das palavras e usar a linguagem como instrumento, tomando a prosa na sua essência utilitária[60], e portanto na medida mesma em que desvenda e nomeia, o escritor muda - "Quando fala, ele atira"[61] -, sempre se pode esperar (ou mesmo exigir) do escritor e da literatura algo em termos de ação e mudança. Sob as críticas de Sartre aos escritores oitocentistas, sobretudo os do final do século, pode-se ler a expectativa, a exigência mesma, de que as coisas fossem diferentes. Mas a premissa da liberdade não permite que expectativa e exigência sejam formuladas de forma direta, atiradas francamente como projéteis. Adquirem a forma condicional: se o escritor "tivesse aceitado o rebaixa-

[59] Idem, ibidem, p. 57.
[60] Idem, ibidem, p. 18: "A prosa é utilitária por essência".
[61] Idem, ibidem, p. 21.

mento social e atribuído um conteúdo à sua arte", conservando "para a literatura aquela autonomia que conquistara no século XVIII" e, além disso, "esclarecendo e apoiando as reivindicações do proletariado", teria "aprofundado a essência da arte de escrever e compreendido que existe coincidência, não só entre a liberdade formal de pensar e a democracia política, mas também entre a obrigação material de escolher o homem como tema permanente de meditação e a democracia social". Tratava-se de uma empreitada "difícil, sem dúvida, talvez impossível: mas o escritor não soube como proceder"[62].

O engajamento constitui uma exigência - altamente ambivalente - de uma liberdade simultaneamente em situação e incondicionada. O escritor é culpado e condenado por não haver assumido sua situação e dela extraído todas as conseqüências. "O que ele não devia era guindar-se num vão esforço para escapar de qualquer determinação de classe, e nem tampouco "debruçar-se" sobre o proletário: bastava que se considerasse, ao contrário, um burguês banido da sua classe, unido às massas oprimidas por uma solidariedade de interesses."[63] Ao mesmo tempo, porém, reconhece-se e mesmo congratula-se o escritor por ter conquistado para a literatura sua condição de autonomia, a que lhe permitiria coincidir com sua essência, isto é, realizar a idéia de obra literária como "liberdade que se descobre e deseja ser, totalmente, um apelo à liberdade de outros homens"[64]. O que ocorreu nesse processo, contudo, foi que o escritor se alienou e, com ele, a literatura: esta "é alienada quando não atingiu a consciência explícita da sua autonomia e se submete aos poderes temporais ou a uma ideologia, isto é, quando considera a si mesma como meio e não como um fim incondicionado"[65].

Essa ambivalência comporta desdobramentos internos. Sartre admite que a idéia (num sentido hegeliano) de literatura não apenas sofre "flutuações" de acordo com o "movimento social" como pode ser - e é - ultrapassada por cada obra literária particular, na medida em que esta é "sempre incondicionada, vem do nada e mantém o mundo suspenso no nada"[66]. Por outro lado, se a obra literária e a própria literatura são ou podem ser tomadas como projetos, pode-se cobrar do escritor que delimite para seu trabalho "uma duração concreta e finita, determinada pela própria escolha de seus temas e que, longe de arrancá-lo

[62] Idem, ibidem, pp. 111-112.
[63] Idem, ibidem, p. 112.
[64] Idem, ibidem, p. 114.
[65] Idem, ibidem, pp. 114-115.
[66] Idem, ibidem, p. 114.

da história, definiria a sua situação no tempo social"[67]; no entanto, como Sartre admite, "todo projeto humano recorta um certo futuro" e se, "sob a capa da imortalidade laureada que é de bom tom almejar, descobrem-se pretensões mais modestas e mais concretas" como a de tentar convencer os franceses a não colaborarem com o exército alemão de ocupação[68], pode-se igualmente, como conseqüência deduzida da mesma premissa, reconhecer a legitimidade do sonho de absoluto que o escritor alimenta ao aspirar a um público ideal, projetado num futuro indefinido ou no infinito de um eterno retorno[69].

Mais ambivalente e irônico o projeto do engajamento nos parece quando observamos que a crítica ácida a esse tipo de sonho - "impossível e oco"[70] - é feita no interior de outro sonho: o de uma sociedade sem classes que substitua a universalidade abstrata - almejada idealmente pelo escritor na situação de uma sociedade de classes - pela universalidade concreta que lhe propiciará como público (igualmente concreto) "a totalidade dos homens que vivem em determinada sociedade"[71]. Somente nesse caso "a literatura em ato" equivaleria "à sua essência plena"[72]. A "antinomia literária entre a subjetividade lírica e o testemunho objetivo ficaria superada. Engajado na mesma aventura que os seus leitores e situado, como eles, numa coletividade sem divisões, o escritor, ao falar deles, falaria de si mesmo e, ao falar de si mesmo, falaria deles. Como não haveria mais nenhum orgulho aristocrático levando-o a negar que estivesse em situação, não procuraria mais pairar acima do seu tempo e dar testemunho perante a eternidade"[73].

É na utopia, portanto, que as contradições encontram sua síntese. A Negatividade ("poder de afastamento em relação ao dado") encontrar-se-ia com o Projeto ("esboço de uma ordem futura"); a Festa (dissipação de energias, destruição dos produtos na fruição, o "espelho de chamas a queimar tudo que nele se reflete") fundir-se-ia com a generosidade, "isto é, a livre invenção, o dom"[74]. A sociedade sem classes em que se realizaria a essência - a idéia - da literatura não é todavia produto do engajamento, uma vez que, escrevendo, tomando a linguagem como seu instrumento, o escritor não pode nem deve agir senão no

---

[67] Idem, ibidem, p. 117.
[68] Idem, ibidem, p. 117.
[69] Idem, ibidem, p. 116.
[70] Idem, ibidem, p. 117.
[71] Idem, ibidem, p. 117.
[72] Idem, ibidem, p. 117.
[73] Idem, ibidem, p. 118.
[74] Idem, ibidem, p. 119.

sentido de apelar para a liberdade e a generosidade do leitor. A sociedade sem classes aparece, no fim das contas, como um postulado necessário à realização da literatura enquanto fim transcendente e incondicionado. "Em suma, a literatura é, por essência, a subjetividade de uma sociedade em revolução permanente. Numa tal sociedade ela superaria a antinomia entre a palavra e a ação. Decerto, em caso algum ela seria assimilável a um ato: é falso que o autor *aja* sobre os leitores, ele apenas faz um apelo à liberdade deles, e para que as suas obras surtam qualquer efeito, é preciso que o público as assuma por meio de uma decisão incondicionada. Mas numa coletividade que se retoma sem cessar, que se julga e se metamorfoseia, a obra escrita pode ser condição essencial da ação, ou seja, o momento da consciência reflexiva."[75]

Dessa forma, insensivelmente, Sartre inverte o sentido da relação de dependência e subordinação entre literatura e sociedade: a primeira continua dependendo da segunda - é necessário que esta mude para que aquela se realize. Mas agora, nesta dependência mesma, quem está em primeiro plano é a literatura: a realização desta subordina-se à metamorfose da sociedade de classes na sociedade sem classes, porém não é mais a literatura que se coloca a serviço da ação e da mudança - são estas que devem se apresentar como precondições para que a literatura realize plenamente sua essência. Passamos nesse processo por outra metamorfose, mais palpável embora não muito perceptível: literatura engajada e literatura em sua essência passam a ser a mesma coisa - ou, o que é dizer o mesmo, a literatura engajada é a literatura que realiza a sua essência, que toma consciência de si mesma e não se perde na alienação e - mas - requer, para que tudo isso aconteça, como um soberano, a supressão das classes sociais, ou seja, a utopia.

Se, nesse percurso, há contradição conceitual, há também coerência de procedimento: por mais que insista no caráter instrumental e utilitário da linguagem e da prosa, por mais que repise que falar é agir, Sartre, ao colocar ênfase na liberdade, não impõe, não assume aquela relação "pedagógica" no sentido assinalado por Bakhtin: em suma, recusa-se a ensinar. O engajamento, conforme sua definição, não é um projeto didático como teria sido, na interpretação de Adorno, o de Brecht: este, por meio da "técnica de dominação, de que foi virtuose, (...) quis controlar o efeito, como havia outrora projetado organizar sua cele-

[75] Idem, ibidem, p. 120.

bridade"[76]. No caso de Sartre, se se espera de sua concepção de engajamento a idéia de uma literatura que ensina, que transmite lições e mensagens, essa expectativa se frustra, a idéia se dilui. Também quanto a isso a atitude de Sartre pode ser considerada socrática, pois, a despeito da dureza de seus ataques aos opositores[77], ele se mantém numa posição dialógica. Também a respeito de Sócrates a última coisa que se pode dizer é que fosse ameno e delicado com os opositores - suas ironias sabiam ser contundentes. Mas, na medida mesma em que foi filósofo, não foi propriamente um professor, foi quase um antiprofessor - e podemos ter a impressão de que o modelo primeiro do engajamento na acepção sartreana foi não só o modo socrático de dialogar (em que tanto falar é agir quanto agir é, por excelência, falar) como a forma dos diálogos platônicos, os quais só cumprem seu destino quando tomados, por sua vez, dialogicamente, ou seja, quando o leitor os toma e toma a si mesmo, simultaneamente, como subjetividade(s) livre(s) que apela(m) a outra(s) subjetividade(s) livre(s).

O fato de o diálogo socrático ser irônico não elimina a dimensão dialógica da obra platônica. A ironia socrática, ao atravessar o diálogo com a ameaça de indiciar o interlocutor no tribunal da razão, pode ser considerada autoritária - e neste caso o diálogo que é seu envoltório não passaria de um artifício. Mas a ironia socrática é uma dimensão do texto, não propriamente de seu autor: a respeito deste não sabemos com segurança se realmente finge não saber ou se verdadeiramente não sabe; mesmo que saibamos, isso não nos permite decidir definitivamente por uma ou outra alternativa ao ler o texto. Para ser fiel a essa ironia, a leitura precisa ser ela própria irônica, envolvendo simultaneamente as duas possibilidades: ironicamente, precisa jogar com os espaços vazios abertos por essa ironia no processo da significação. Por conta disso, a ironia não é imitável e não possibilita que se imite a obra na qual é o elemento constituinte: em relação a Sócrates, como ser alguém que não sabe de fato e ao mesmo tempo apenas finge não saber, sabendo? Sob a crítica socrático-platônica às obras que se oferecem à imitação e acabam efetivamente imitadas pelos cidadãos, há uma coerência profunda entre o sentido daquela crítica e o meio pelo qual ela se faz, ou seja, a forma textual em que é vazada: se Platão pratica também a poesia imitativa

---

[76] Citado por Marc Jimenez, *Para ler Adorno*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Ed., 1977, trad. de Roberto Ventura, p. 156.

[77] Veja-se, por exemplo, esta passagem: "ainda que reivindique o Bem e a Perfeição Divina, o Belo e o Verdadeiro, o 'intelectual' [Sartre refere-se ao *clerc*] está sempre do lado dos opressores. Como cão de guarda ou bobo da corte: cabe a ele escolher. O sr. Benda escolheu agitar os guizos; o sr. Marcel, rastejar no canil; estavam no seu direito". Cf. *Que é a literatura?*, p. 118.

como forma de seus diálogos, não o faz exatamente do mesmo modo ou no mesmo sentido que os poetas que critica, pois a ironia inerente a seus textos não permite que estes sejam imitados acriticamente, passionalmente, como ocorre com as obras que são objeto de sua crítica. A ironia interpõe na relação de leitura o distanciamento que constitui para o leitor o espaço e a possibilidade daquela consciência reflexiva que é pressuposto e realização da sua liberdade enquanto sujeito, isto é, que lhe permite exercer sua livre subjetividade. Neste caso, não haveria contradição entre a forma d'*A República* e a proposta da *pólis* justa, na medida em que esta requer cidadãos que se autogovernem pela consciência racional e não por paixões imitadas das obras literárias.

Que o leitor disponha da possibilidade desse recuo ante a obra é algo que se põe como horizonte e exigência não só em relação a uma sociedade ideal - seja ela a república platônica, seja a sociedade sem classes - mas também à *pólis* atual, como indica tanto o diálogo de Platão quanto o ensaio de Sartre. Esse recuo - esse distanciamento - é a condição sem a qual a leitura não pode ser nem dialógica nem o exercício de uma subjetividade livre respondendo ao apelo de outra subjetividade livre.

Capítulo 6

O *páthos* do ideal

Exigência de índole platônica, o recuo do leitor ante o que lê deve evitar o risco da imitação. Este risco, contudo, não envolve apenas as paixões; emana da própria esfera do ideal, do qual toda obra literária, em alguma medida, participa: quando não é a figuração de um mundo ideal, ela é sempre, de qualquer forma, o que não é real, o produto de um processo ficcional - um romance realista é realista, mas antes de mais nada é um romance. A pretensão realista de representar o individual, de capturá-lo na *mímesis* literária, parece confinar com a pretensão do historiador de explorar o "fato em si". Em ambos os casos o projeto fracassa porque tanto História quanto literatura são a busca e/ou produção do sentido. O historiador deve saber que se trata de "introduzir primeiro um sentido antes mesmo que possa haver um estado de fato"[1]. Quanto ao escritor, representar pressupõe interpretar: o sentido não é objeto da *mímesis*, mas seu produto - não está nas coisas, nos dados, mas no texto. A rigor o indivíduo não é representável (ou "mimetizável"): o que se apresenta como sua figuração na *mímesis* literária é sempre carregado de alguma dose do típico, remetendo afinal à dimensão universal referida por Aristóteles. Esse universal, plasmado a partir do possível e não do efetivo ou acontecido, dá ensejo à constituição dos modelos ou arquétipos dos quais a obra literária retira também seu apelo à imitação. Transporte do real para o ideal, tensão entre o que é e o que pode ser (tensão na qual o possível é o ponto de equilíbrio entre os extremos e ao mesmo tempo o ponto de apoio da ambigüidade da obra literária), o processo de idealização embute no universal o ideal: a *mímesis*, neste caso, reporta não só ao real imanente, à *pólis* vigente, mas também às suas falhas e imperfeições, e dá lugar à reminiscência, à nostalgia, ao desejo das idealidades de um mundo transcendente, de uma *pólis* ideal.

A literatura tematizou e problematizou a imitação do ideal na figura do Quixote, cujas ações redundam quase sempre no desastroso, no ridículo ou no grotesco, produzindo resultados contrários às intenções. Contudo, a leitura e o comportamento do tipo quixotesco

[1] Cf. Michelet citado por Barthes, in *Rumor da Língua*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1988, trad. de Mario Laranjeira, p. 212.

não transbordam da crítica platônica: esta não teria dificuldade em condenar também essa prática em nome, ainda, do governo da razão, ou seja, da exigência do equilíbrio, da temperança. A esse respeito, na verdade, o próprio Cervantes e a estrutura de sua obra nos advertem ao comporem o Quixote como objeto e sujeito involuntário de uma sátira ao leitor apaixonado dos romances de cavalaria: a ironia e a ambigüidade que caracterizam a condição do quixotesco - que constituem sua essência - abrem um espaço quase infinito para o distanciamento do leitor, para que ele examine e sopese refletidamente, no caso do Quixote, as relações contrastantes e contraditórias entre o encantamento e o desencanto, a ilusão e a desilusão, o sonho e a percepção da realidade, a fantasia e a ação, a idealização e a resignação. Assim, uma obra que trata da imitação pelo leitor incauto dos gestos nobres de heróicos personagens de ficção, mostrando-a como que ao vivo e em carne viva - pois a sátira nesse caso ajuda não só a desnudar como também a despelar o seu objeto -, é ao mesmo tempo uma obra inimitável, mas que se oferece à reflexão do leitor, a um diálogo tão agradável quanto incômodo. Numa palavra, Dom Quixote podia imitar os cavaleiros andantes, mas ele próprio não pode ser imitado pelos leitores, porque é um personagem irônico num romance idem.

O mesmo, a rigor, não pode ser dito a respeito do elemento propriamente estético, da beleza que se dá à contemplação e à fruição. Em *Que é a literatura?*, Sartre associa o que chama de "alegria estética" à "consciência *imageante* do mundo em sua totalidade". Tomado "ao mesmo tempo como ser e dever ser", o mundo - "o não-eu por excelência" - é resgatado e interiorizado pelo eu, que transforma "o dado em imperativo e o fato em valor": então, "o mundo é *minha* tarefa". Na alegria estética, afeição que o escritor procura dar ao leitor e que envolve a ambos pelo imperativo da liberdade, o mundo se faz presente "como totalmente nosso e totalmente alheio, e tanto mais nosso quanto mais alheio"[2]. Trata-se de formulação praticamente oposta à d'*O Imaginário*, em que a contemplação estética é caracterizada como um "sonho provocado" e a volta à realidade como um despertar pelo qual "uma consciência fascinada, bloqueada no imaginário, vê-se de repente liberada". Tendemos a ver mais verdade nessa concepção segundo a qual "o real nunca é belo": "A beleza é um valor que só poderia ser aplicado ao imaginário e que comporta a nadificação do mundo

[2] Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, op. cit., p. 49.

em sua estrutura essencial"[3]. Com efeito, a experiência estética - a emoção produzida pela contemplação e fruição da beleza da obra de arte - possui menos um caráter de livre criação que um sabor de algo involuntário, no qual a consciência não exerce um papel deliberado, muito menos dominante. Em comum com a contemplação das Idéias, ela tem esse efeito que induz o contemplador, ofuscado pela visão das realidades ideais e ainda sob o seu império, a experimentar como feia e intolerável a realidade para a qual se vê obrigado a voltar como alguém que cai - uma queda tão insuportável quanto o mundo inferior ao qual ela conduz. Contudo, a contemplação estética não é assimilável à Razão: não constitui uma intuição racional - seu reino não é o mundo inteligível das essências ideais nem o da realidade sensível da existência, da vida-como-ela-é.

Por outro lado, a experiência estética não é uma catarse: não envolve propriamente as paixões ou sua imitação; não há, no seu decorrer, algo que o contemplador extraia, purgue ou lance para fora de si. Ela é toda e profundamente *páthos*, não como paixão que sacode e tumultua quem a experimenta, mas como propriamente o que o imobiliza e o deixa passivo, estático e extático, em postura de entrega. Antes que intuição racional, equivale a uma revelação, como a que Macabéa experimenta ao ouvir a ária "Una Furtiva Lacrima", da ópera *L'Elisir d'Amore*, de Donizetti, pela Rádio Relógio:

"- Sabe o que mais eu aprendi? Eles disseram que se devia ter alegria de viver. Então eu tenho. Eu também ouvi uma música linda, eu até chorei.

"- Era samba?

"- Acho que era. E cantada por um homem chamado Caruso que se diz que já morreu. A voz era tão macia que até doía ouvir. A música chamava-se 'Una Furtiva Lacrima'. Não sei porque eles não disseram lágrima.

"'Una Furtiva Lacrima' fora a única coisa belíssima na sua vida. Enxugando as próprias lágrimas tentou cantar o que ouvira. Mas a sua voz era crua e tão desafinada como ela mesma era. Quando ouviu começara a chorar. Era a primeira vez que chorava, não sabia que tinha tanta água nos olhos. Chorava, assoava o nariz sem saber mais por que chorava. Não chorava por causa da vida que levava: porque, não tendo conhecido outros modos de viver, aceitara que com ela era 'assim'. Mas também creio que chorava porque, através da música, adivinhava talvez que havia outros modos de sentir, havia existências mais delica-

[3] Idem, *O Imaginário*, op. cit., p. 251.

das e até com um certo luxo de alma. Muitas coisas sabia que não sabia entender. 'Aristocracia' significaria por acaso uma graça concedida? Provavelmente. Se é assim, que assim seja. O mergulho na vastidão do mundo musical que não carecia de se entender. Seu coração disparara. E junto de Olímpico ficou de repente corajosa e arrojando-se no desconhecido de si mesma disse:

"- Eu acho que até sei cantar essa música. Lá-lá-lá-lá-lá.

"- Você até parece uma muda cantando. Voz de cana rachada.

"- Deve ser porque é a primeira vez que canto na vida.

"Ela achava que 'lacrima' em vez de lágrima era erro do homem da rádio. Nunca lhe ocorrera a existência de outra língua e pensava que no Brasil se falava brasileiro. Além dos cargueiros do mar nos domingos, só tinha essa música. O substrato último da música era a sua única vibração."[4]

Esse trecho sintetiza com extrema (vale dizer: trágica) felicidade - assim como também extravasa - a teoria marcuseana da dimensão estética como segunda alienação e de sua função (ou virtude) utópica. Ao invocar o não existente e negar o existente, a arte vai além da revolução social. "A tensão entre afirmação e negação impede qualquer identificação da arte com a *praxis* revolucionária. A arte não pode representar a revolução; ela pode apenas invocá-la em um outro meio, numa forma estética em que o conteúdo político torna-se metapolítico, governado pela necessidade interna da arte. E a meta de toda a revolução - um mundo de tranqüilidade e liberdade - aparece num meio totalmente apolítico, sob as leis da beleza, da harmonia"[5]. Essas afirmações não representam apenas uma constatação, mas também um programa; quando Marcuse declara que "seja qual for a sua forma, a arte nunca poderá eliminar a tensão entre arte e realidade", devemos entendê-lo não só como justificativa mas também como advertência e objetivo. "A eliminação desta tensão seria a impossível unidade final de sujeito e objeto"[6].

É possível que, com esse reparo, o autor se preocupe em fazer o leitor estacar para refletir em algo mais que o "caráter afirmativo" da cultura, "em virtude do qual a arte serve para embelezar e justificar a ordem estabelecida"[7]. Quando levamos em conta uma aborda-

[4] Cf. Clarice Lispector, *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1988, pp. 59-60.
[5] Cf. Herbert Marcuse, *Contra-Revolução e Revolta*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973, trad. de Álvaro Cabral, p. 103.
[6] Idem, ibidem, p. 107.
[7] Idem, ibidem, p. 93.

gem como a do filme *Arquitetura da Destruição*, de Peter Cohen, podemos calcular o concreto sentido ou medida em que a aventura nazista empreendeu a estetização da política, conforme a expressão de Walter Benjamin, e procurou cumprir a palavra de ordem *fiat ars, pereat mundus*[8]: por mais que nos esclareçamos e nos previnamos repetindo a nós mesmos que os nazistas recorreram a uma concepção bastante particular da arte, que poderíamos mesmo tachar de *kitsch*, isso não afasta nem suprime a visão de sua tentativa sistemática de impor seu ideal de beleza à realidade, de fazer coincidir o estético com o real, o que pressupôs e incluiu um programa de assepsia que envolveu médicos, artistas, intelectuais e militares no esforço de arrancar a feiúra do real (evidentemente, o que eles decretaram como feio: os loucos, os homossexuais, os judeus, os ciganos etc.).

Faz sentido, assim - e se trata certamente de um sentido bastante político -, alertar a vontade contra a tentação de realizar, literalmente, a dimensão estética, de fazer coincidir arte e realidade. Uma tal coincidência significaria a queda na barbárie; para o bem do próprio processo de humanização, é necessário (ou pelo menos recomendável) que a esfera da vida real e a da dimensão estética permaneçam separadas, preservando a arte, assim, a sua transcendência frente ao real[9]. No entanto, a própria existência dessa advertência traz implícito o reconhecimento do poder da dimensão estética como suscitadora de uma vontade de viver no real os ideais que a beleza ditou por meio da sua fruição. Isso porque, se essa fruição é um *páthos*, ela o é cheia de tensão: a passividade desamparada que lhe é inerente não significa apaziguamento; pelo contrário, é um sentimento pleno de desolação e inconformismo ante o estado das coisas e da existência e que anseia dolorosamente por alterá-lo, para conformá-lo aos modelos ideais.

Esses modelos, devemos concordar com Sartre, não podem ser propriamente realizados: quando alguém procura realizar um personagem literário, o faz ao modo da representação teatral; o personagem não passa a existir de fato - a pessoa é que se apresenta em seu lugar, emprestando seu corpo para tornar visível e sensível uma imagem do personagem. Todavia, se não é possível realizar um personagem, pode-se vivê-lo, e isso numa di-

---

[8] Cf. Walter Benjamin, "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1980, trad. de José Lino Grünnewald (col. *Os Pensadores*), p. 28.

[9] Cf. Herbert Marcuse, op. cit., p. 118: "Nas condições mais favoráveis, podemos prever um universo comum à arte e à realidade mas, nesse universo comum, a arte conservaria a sua transcendência. Com toda a probabilidade, as pessoas não falariam, escreveriam ou comporiam poesia; *la prose du monde* persistiria. O 'fim da

mensão e num sentido que ultrapassam o imaginário: os leitores que se suicidaram imitando Werther podem ter, como o ator que representa Hamlet, se "irrealizado em seu personagem"[10], porém sua imitação produziu um efeito muito real e concreto, pois morreram de fato... Ao imitar os personagens dos romances de cavalaria, D. Quixote, com efeito, não os torna reais; mas, na medida em que os vive, ele próprio existe, num mesmo nível "ontológico" que o fidalgo do qual é o duplo. O Cavaleiro da Triste Figura não é a objetivação de um *analogon*, mas é o outro de Alonso Quijano, é a realização de seu *alter ego*: ao viver este papel, o fidalgo da Mancha cria um outro ser, cujas ações afetam a realidade e que, desse modo, passa a existir. O que era apenas imaginado passa a ser efetivo: D. Quixote não é simplesmente um ator que empresta seu corpo a um personagem e penetra no mundo irreal do imaginário; seus gestos se referem ao imaginário, têm nele a sua fonte e modelo, mas ao mesmo tempo produzem efeitos diretos na realidade - seus golpes ferem e suas palavras intervêm "de verdade" e não, como ocorre no palco, "de mentirinha".

Como D. Quixote é ele próprio um personagem literário e sua realidade não existe senão na ficção, podemos aquilatar o caso ou fenômeno que ele simboliza comparando-o com o faz-de-conta infantil. Este parece se conformar inteiramente à situação do ator em ação: o imaginário seria vivido exatamente tal como é - imaginariamente -, num plano que acontece ou decorre no real mas que é apartado dele, só existe fora dele (justamente na fantasia, no faz-de-conta), ou seja, que não existe efetivamente ou só existe "irrealmente". Contudo, no faz-de-conta, a criança mais imita que propriamente encena: finge para si mesma - trata-se normalmente de uma fantasia para uso próprio - e o faz *vivendo* a imitação, de tal modo que acontece às vezes de, imaginando ser um personagem - imitando-o -, atirar-se efetivamente de uma janela, para voar como ele o faz imaginariamente (exatamente como o ator não o faz, ou só o faz "de mentirinha"). Na diferença entre um caso e outro está o gérmen do quixotesco: embora tenha olhos tanto para a fantasia quanto para a realidade, o faz-de-conta por vezes funde os planos num só, transfigurando o espaço real em que é encenado. O que é episódico no faz-de-conta, na atitude quixotesca é sistemático: a imaginação quixotesca transfigura toda a realidade e quando, por conta de uma queda (como a dos moinhos de vento), o cavaleiro é forçado à percepção "des-imaginante" do

---

arte' só é concebível se os homens não forem mais capazes de distinguir entre verdadeiro e falso, bom e mau, belo e feio, presente e futuro. Isso seria o estado de perfeito barbarismo no auge da civilização".

[10] Cf. Jean-Paul Sartre, *O Imaginário*, op. cit., p. 249.

real, ocorre o que, por analogia à astúcia da razão referida por Hegel, podemos chamar de astúcia da imaginação - se a realidade se "destransfigura", é por artes e sortilégios de magos e feiticeiros[11]. A loucura do Quixote está nessa forma "absolutista" com que opera sua imaginação: esta não só transfigura o estado normal da realidade como também justifica eventuais "recaídas" do imaginário ao perceptivo com plausíveis argumentos extraídos de uma razão ainda imaginante. Por outras palavras, a imaginação recobre tudo: o que D. Quixote vive imaginariamente ele o faz, ao mesmo tempo, realmente, na realidade; tudo que vive é real, porque a imaginação assim lhe determina, operando invisivelmente - e quando essa realidade vivida por meio da imaginação se transforma e D. Quixote percebe moinhos de vento no lugar de gigantes, ela continua sendo essencialmente a mesma realidade, oferecida à vivência do cavaleiro pela mesma fonte imaginante:

"- Olha, Sancho, pelo mesmo que tu me juraste há pouco te rejuro eu - disse Dom Quixote - que tens o mais curto entendimento que nunca teve, nem tem, escudeiro do mundo. Pois é possível que, andando comigo há tanto tempo, ainda não tenhas reconhecido que todas as coisas dos cavaleiros andantes parecem quimeras, tolices e desatinos, e são ao contrário realidades? E donde vem este desconcerto? Vem de andar sempre entre nós outros uma caterva de encantadores, que todas as nossas coisas invertem, e as transformam, segundo o seu gosto e a vontade que têm de nos favorecer ou destruir-nos. Ora aí está como isso, que a ti te parece bacia de barbeiro, é para mim elmo de Mambrino, e a outros se figurará outra coisa; e foi rara providência do sábio que me favorece fazer que pareça bacia o que real e verdadeiramente é elmo de Mambrino (...)"[12].

Na atitude quixotesca, a diferença entre o imaginário e o real é afastada e esquecida em benefício da diferença entre o encantando e o desencantado, ou entre o encantado de um modo e o encantado de outro modo, mas sempre num mesmo plano "real": todos os fenômenos - encantamentos e desencantamentos - participam da mesma realidade. Assim o Quixote penetra no imaginário vivendo-o na realidade - e alterando-a num sentido que ele imagina e fantasia ser um, e que resulta quase sempre em outro. Neste ponto, é certo, não se

---

[11] Cf. Miguel de Cervantes Saavedra, *Dom Quixote de La Mancha*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1981, trad. dos viscondes de Castilho e Castilho e Azevedo, p. 55: "Cala a boca, amigo Sancho - respondeu Dom Quixote; - as coisas da guerra são de todas as mais sujeitas a contínuas mudanças; o que eu mais creio, e deve ser verdade, é que aquele sábio Frestão, que me roubou o aposento e os livros, transformou estes gigantes em moinhos".

[12] Idem, ibidem, p. 141.

pode culpar apenas a ordem ideal e idealizante que dá origem à aventura, uma vez que não só as ações de cunho quixotesco, idealistas, mas também as racionalmente planejadas e preparadas, executadas sob o domínio do bom senso, sofrem, no pólo dos resultados, da vicissitude ou contingência de se transmudarem em algo diferente ou oposto ao que foi originalmente almejado e projetado. Essa afinidade - que é por sua vez mais contingente que essencial - com o plano sensato das atitudes humanas antes acentua - pelo contraste - que minimiza a cegueira do Quixote: este, ofuscado pela visão da beleza ideal, permanece indefinidamente no estado de ofuscamento e não só leva consigo aquela visão como a espalha e aplica por sobre toda a realidade, injetando na vida dita real o entusiasmo dos gestos nobres e heróicos.

Entre as muitas vozes que, equiparando-se e competindo em importância, compõem e atravessam seu romance (o qual, por conta disso, pode ser considerado perfeitamente polifônico), Cervantes introduz uma - a do cônego - que critica as novelas de cavalaria de um ponto de vista que remonta tanto à *Poética* aristotélica quanto à *República* platônica: "Nunca vi um livro de cavalarias com unidade de ação, mas compõem-se de tantos membros, que mais parece que o autor quis formar uma quimera ou um monstro do que fazer uma figura proporcionada. Além disso, são duros no estilo, incríveis nas façanhas, lascivos nos amores, desjeitosos nas cortesias, prolixos nas batalhas, néscios nas razões, disparatados nas imagens e, finalmente, alheios a todo o artifício discreto, e, por isso, dignos de serem desterrados da república cristã como coisa inútil"[13]. O entrecho do romance acrescenta a essas razões de ordem formal outros e variados motivos que desaconselham a leitura dessas novelas. A nota platônica da crítica procede, pois elas também predispõem o leitor à imitação; no entanto, o comportamento suscitado pela imitação vai além e mesmo contra a atitude efeminada que o Sócrates platônico identifica nos que imitam as paixões veiculadas pela poesia imitativa e censura como inadequadas e indignas do equilíbrio do cidadão. A loucura de D. Quixote, que começa na fruição estética das novelas de cavalaria[14], estende-se à imitação dos feitos e gestos dos heróis novelescos na forma ativa - máscula, diríamos - de atos arbitrários, pelos quais D. Quixote reproduz imaginária e efetivamente (ainda que num sen-

[13] Idem, ibidem, p. 281.
[14] Idem, ibidem, p. 30: "Em suma, tanto naquelas leituras se enfrascou, que passava as noites de claro em claro e os dias de escuro em escuro, e assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo".

tido paródico, passível de ridicularização) o arbítrio absolutista e o ensandecimento do herói cavaleiresco. O cavaleiro andante é sua própria lei: "Quem era esse que não sabia que são isentos de todo o foro judicial os cavaleiros andantes, e que sua lei é a sua espada, foros os seus brios, pragmáticas a sua vontade?"[15], interpela o Cavaleiro da Triste Figura. Já a imitação do ensandecimento do cavaleiro, que é um ato de vontade e não uma contingência, como que potencializa e duplica a loucura, tornando-a mais arbitrária e caprichosa, ao mesmo tempo que consciente de si mesma:

"- Não te disse já, Sancho - respondeu Dom Quixote -, que pretendo imitar a Amadis desempenhando-me aqui do papel de desesperado, de sandeu e de furioso, para imitar juntamente ao valoroso Dom Roldão, quando topou numa fonte os sinais de ter Angélica, a Formosa, cometido vileza com Medoro, e de consternado se tornou louco, arrancou as árvores, enturvou as águas das claras fontes, matou pastores, destruiu gados, abrasou choças, derribou casas, arrastou éguas e fez outras cem mil insolências dignas de eterno renome e escritura? E posto que eu não penso imitar a Roldão, Orlando, ou Rotolando (que todos estes três nomes tinha ele), parte por parte em todas as loucuras que fez, disse e pensou, imitá-lo-ei o melhor que puder nas que me parecerem mais essenciais, e talvez também que me contentasse com imitar só a Amadis, que, sem fazer loucuras prejudiciais, senão só de choros e sentimentos, alcançou tanta fama como os que maior a conseguiram.

"- A mim me parece - disse Sancho - que os cavaleiros que isso fizeram seriam primeiro provocados, e alguma causa teriam para cometerem esses destemperos e penitências; porém Vossa Mercê que razão tem para enlouquecer? que dama o desprezou? ou que sinais achou para suspeitar que a Senhora Dulcinéia del Toboso fizesse algumas tolices com mouro ou com cristão?

"- Aí bate o ponto - respondeu Dom Quixote -, aí é que está o fino do meu caso; ensandecer um cavaleiro andante com causa não é para admirar nem agradecer: o merecimento está em destemperar sem motivo, e dar a entender à minha dama que se em seco faço tanto, em molhado o que não faria? (...)"[16].

Porque o quixotesco é impulsionado e movido pelo ímpeto que nasce da contemplação dos padrões de beleza, da fruição estética, suas imitações ganham caráter mais complexo e contraditório que aquelas condenadas pelo Sócrates d'*A República*: carregam e trans-

[15] Idem, ibidem, p. 272.

portam em si mesmas algo de ideal ou modelar e despejam na vida real tanto o que a afronta quanto o que a reafirma. O Quixote não cabe no estereótipo do "paladino dos fracos e oprimidos". Tanto a crítica quanto o elogio que lhe fizermos serão necessariamente irônicos, mesclando-se um do outro, como podemos observar no panegírico que lhe dirige, entre lágrimas, Sancho Pança: "Ó humilde com os soberbos, e arrogante com os humildes, afrontador de perigos, sofredor de injúrias, namorado sem causa, incitador dos bons, açoite dos maus, inimigo dos ruins (...)"[17].

Todos esses argumentos levam mais água ao moinho da desaprovação, em nome da cidadania, da obra de arte literária: neste caso, o princípio da *pólis* exclui e repele a leitura desse tipo de obra não só pelos efeitos da imitação eventualmente praticada pelo leitor, mas por sua substância mesma - a dimensão estética -, em nome da qual (por causa do seu elemento ideal, paradigmático) ela pareceria poder ser salva. Ela é admissível e tolerável na república, mas sob a condição de que o cidadão a mantenha segregada, rigorosa, clara e distintamente, de sua vida civil: se quiser ou tentar realizá-la nessa vida, se buscar a coincidência entre arte e existência, entre dimensão estética e realidade, tanto pode subverter esta última, aí implantando a utopia, quanto, ao fazê-lo, conduzir a realidade - ao contrário do que deseja seu sonho ou ideal - a um estado de barbárie e totalitarismo talvez mais acentuados e profundos que os vigentes.

O cidadão tem, então, algo mais a reprimir além de seus instintos básicos; precisa refrear os apelos ideais da beleza e os ímpetos quixotescos daí decorrentes. Tem de equilibrar-se jogando com a ambivalência de uma vida dupla, o que, decididamente, não é fácil. A contemplação estética poderia compensar psicológica e imaginariamente o indivíduo da feiúra do mundo: após experimentá-la, ele voltaria como que restabelecido em suas energias e disposição para enfrentar a realidade da existência. Entretanto essa possibilidade não se realiza, pois não é desse modo que opera a emoção estética: senti-la é agravar e intensificar o sentimento de indigência ante a realidade, e quando o indivíduo tem de haver-se novamente com esta, volta mais intolerante e intratável, pois ao mesmo tempo ela lhe parece mais intolerável, mais miserável, mais avara.

A passagem em que Macabéa toma contato com o mundo da arte é a fresta pela qual, no particular, divisamos o universal: a situação em que Clarice Lispector põe seu per-

[16] Idem, ibidem, pp. 140-141.

sonagem, neste caso, é a condição de todo aquele que experimenta ou se acerca da perspectiva espiritual e infinita da dimensão estética. A miséria e a ignorância de Macabéa, para além de seu sentido material e social, são a miséria e a ignorância humanas: o desamparo - o *páthos* - ante um universo que nos ultrapassa, nos transcende completamente e que, sensatos, sabemos que não cabe no mundo real, que não é feito da mesma substância deste, mas que, ao mesmo tempo, por causa disso mesmo - isto é, do *páthos* da beleza -, insistimos, insensatamente, em aproximar da existência cotidiana. Assim, a emoção estética humaniza: enriquece a vida humana abrindo-lhe (ou recordando-lhe) a perspectiva e a expectativa de outro mundo, de "outros modos de sentir", de "um certo luxo de alma" - "aristocracia", como bem a entende Macabéa, em sua carência de entendimento, com o expressivo significado de uma delicadeza, uma nobreza espiritual, a que eleva o espírito para além do nível dos processos biológicos e materiais de manutenção e reprodução do existente, nos quais o personagem ironicamente chamado Olímpico se aprisiona. Ao mesmo tempo, porém, a fruição estética desumaniza: carrega consigo o peso da melancolia, na qual se manifestam e se traduzem a insatisfação e a intolerância em relação ao existente e que, neste sentido, se assimila àquele "sentir demasiado" que, conforme Sancho Pança adverte, embrutece os homens.

Até certo ponto, a emoção estética contém seu próprio antídoto, assim como seu veneno: vivida como riqueza interior, ela se confina à intimidade do indivíduo, num gesto furtivo da própria interioridade. Aí se esconde e se furta da vida real, civil, pública, à maneira de uma felicidade clandestina, para empregar a expressão (feliz) de Clarice Lispector: felicidade envergonhada de si mesma, que se proíbe de mostrar-se, mesmo de confessar-se. Dessa forma, a fruição estética se integra ao destino do sujeito individual na sociedade burguesa[18]: o fim do prazer estético é tornar-se um amor sem objeto. Somente a dor do real, que nele aparece como que representando o avesso da nostalgia, lhe dá alguma densidade

---

[17] Idem, ibidem, p. 299.

[18] Marcuse associa o contraste entre a realidade e o universo da obra de arte à trajetória do indivíduo liberado pela revolução burguesa, tornado "pessoa autônoma": esse "sujeito individual (...) tem de encontrar-se a si mesmo para ser um eu no mundo e contra o mundo que destrói o seu" - um "domínio de liberdade é encontrado, finalmente, no ser íntimo (*Innerlichkeit* = interioridade) e, assim, é 'sublimado', quando não se torna irreal. Na realidade dada, o indivíduo acomoda-se, ou renuncia, ou destrói-se. A realidade dada existe em seu próprio direito, sua própria verdade; tem sua própria ética, sua própria felicidade e prazeres (e muito se pode dizer em seu abono!). A outra verdade é música, canção, verso, imagem, no mundo dos mestres: um domínio estético, auto-suficiente, um mundo de harmonia estética que deixa a realidade miserável entregue aos seus próprios recursos." Cf. Herbert Marcuse, *Contra-revolução e revolta*, op. cit., p. 89.

corporal, material por assim dizer; mas todo o resto, toda sua substância, é de algo que se volta para si mesmo e constitui um vazio pleno de sentido ou um sentido absolutamente vazio. Projeção do eu de um escritor de classe média, a proletária Macabéa parece, na sua perplexidade, na sua própria incompreensão, compreender assim "*Una Furtiva Lacrima*": interioriza-a a um tempo como *páthos* e entusiasmo - põe dentro de si, dolorosamente, a música, deixando-se possuir e fecundar por ela na esterilidade do gozo estético.

Neste sentido, no que diz respeito à literatura, o prazer estético participa da solidão do ato de ler: é um dos prazeres - ou *o* prazer por excelência - derivado da leitura enquanto mergulho solitário no mundo literário. Por meio dele se manifesta o caráter incondicionado da obra de arte: neste caso é o próprio leitor que, suspenso no nada, experimenta a leitura como um absoluto - um absoluto na forma do nada, posto que seu reino não é deste mundo, ele sequer se realiza, mas se "irrealiza" na ordem da imaginação. A relação entre o prazer e a leitura como ato livre e voluntário reveste-se, assim, dos aspectos mais contraditórios e paradoxais. O prazer estético é expressão derivada da liberdade na qual e pela qual o leitor, como sujeito, responde ao apelo da livre subjetividade do autor; ao mesmo tempo, porém, ele exprime - de maneira ainda mais íntima - a entrega, o abandono do leitor à obra, ao seu poder de sedução. Inscreve-se ainda no processo do diálogo entre o leitor e a obra - na medida em que num diálogo ocorre muitas vezes de sermos conduzidos e seduzidos pelo interlocutor, como sugere Alcibíades a respeito de Sócrates[19], sem que recusemos a essa relação o nome de diálogo -, mas para torná-lo claudicante, desigual, simultaneamente mudo e eloqüente da parte do leitor: tanto mais intenso é o prazer, para este, quanto mais ele se deixa possuir pelas imagens do texto, respondendo a este não pela razão e pela consciência mas pela vibração das cordas mais profundas do ser, cordas que pouco ou nada sabem de si mesmas e que produzem por essa mesma falta de autoconhecimento o *plus* de prazer (o que corresponde à descoberta obscura de uma dimensão do ser que até então não suspeitava da própria existência; em suma, trata-se do prazer que o indivíduo dá a si mesmo pela crença

[19] Cf. Platão, *O Banquete*, 215d-e, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972, trad. de José Cavalcante de Souza, p. 52: "quando (...) é a ti que alguém ouve", diz Alcibíades a Sócrates, "ou palavras tuas referidas por outro, ainda que seja inteiramente vulgar o que está falando, mulher, homem ou adolescente, ficamos aturdidos e somos empolgados. Eu pelo menos, senhores, se não fosse de todo parecer que estou embriagado, eu vos contaria, sob juramento, o que é que eu sofri sob o efeito dos discursos deste homem, e sofro ainda agora. Quando com efeito os escuto, muito mais do que aos coribantes em seus transportes bate-me o coração, e lágrimas me escorrem sob o efeito dos seus discursos, enquanto que outros muitíssimos eu vejo que experimentam o mesmo sentimento".

de ter revelada, pelas emoções suscitadas pelo texto, uma parte de si). No limite, a fruição estética pode ser a fruição do solipsismo: a negação do diálogo no seio do próprio diálogo. E nesse extremo sua aproximação do ideal, do universal abstrato, a tornaria também sujeita à condenação socrático-platônica, pois os que se isolam na fruição do belo assemelham-se aos que insistem em permanecer na contemplação das Idéias e "julgando-se transportados desde já às ilhas dos bem-aventurados, não se dispõem de forma alguma a agir". Se querem ser úteis e válidos à *pólis*, os que ascenderam à contemplação do Bem devem resignar-se a "descer novamente para junto daqueles prisioneiros [os homens que não conhecem senão as sombras do mundo sensível] e participar de seus trabalhos e suas honras, por muito ou pouco que estes valham".

"- Mas isto não é uma injustiça? - objetou Gláucon. - Queres que lhes demos uma vida pior, quando poderiam viver melhor?

"- Esqueceste novamente, meu amigo, que a intenção do legislador não é a de tornar uma determinada classe mais feliz do que as outras na cidade, mas esforçar-se para que a cidade inteira seja feliz; por isso introduz a harmonia entre os cidadãos por meio da persuasão ou da força, tornando-os benfeitores da comunidade e, portanto, benfeitores uns dos outros; e a própria comunidade os forma, não para que cada um viva como melhor lhe agradar, mas para usar deles na unificação do Estado."[20]

A fruição estética não é razão, mas emoção, não constitui intuição racional, mas possessão pela imagem. Porém, na medida em que é uma alienação de segundo grau e assim, alienação da alienação, devolve o homem ao ideal (universal) de homem, pode ser tomada em analogia à contemplação das Idéias. Ela não ensina nem educa, assim como não é a contemplação das essências ideais que educa; antes, esse processo é que traz pressuposta a necessidade de educação, posto que são "ineducados e afastados da verdade" os que não conseguem elevar-se à contemplação das Idéias[21]. Para ascender do mundo mutável das coisas sensíveis para o mundo imutável das essências, a alma deve adquirir certos conhecimentos, empregando "o poder e a capacidade de aprender" que já existem nela[22]. Assim, não se trata de esperar nem de pretender que a literatura eduque e forme o cidadão mas é

[20] Cf. Platão, *A República*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1964, trad. de Leonel Vallandro, p. 208.
[21] Idem, ibidem, p. 208.
[22] Idem, ibidem, p. 207.

necessário, antes, que este seja educado para a literatura: para exercer a cidadania na e pela literatura; para permitir que ela exerça seu direito de cidadania.

***

Em parte, a literatura integra um processo educativo que se vale, justamente, da imitação de modelos. Trata-se de uma educação pelo exemplo que não exclui mas recorre à palavra - a palavra literária, capaz de produzir e projetar imagens. No caso, a literatura se integra de forma bastante periférica: não é ela mesma que se põe em jogo, mas uma certa função que os educadores lhe atribuem, por meio de leituras determinadas e algo estereotipadas que visam a apresentar modelos de vida aos educandos, esperando que os imitem. Essa função trairia a essência da obra literária, segundo a definição sartreana, se fosse possível contornar ou fazer *tabula rasa* da ambigüidade das imagens e da ironia dos resultados da leitura. Alguém como o personagem central do filme *Primavera de uma Solteirona*[23], que vive a existência literariamente, dela fazendo um modelo a ser imitado na medida mesma em que nela introduz modelos literários, acaba sendo de fato imitado, mas ironicamente: a aluna que a professora influencia com suas alusões e narrativas heróicas engaja-se na guerra civil espanhola, seguindo os passos do irmão, mas adere ao "lado errado" (o das falanges franquistas); por sua vez, a aluna que denuncia a professora por más influências sobre as educandas (entre as quais se inclui a do caso acima) adquire e incorpora à sua personalidade o espírito e o caráter de independência característicos da mestra.

Se, em boa parte - deve-se dizer talvez: em sua melhor parte - a literatura (como a arte em geral) não alcança as massas nem é alcançada por elas, isso não significa que estas não sejam afetadas por ela. Sabemos que, na realidade, a vida comum está toda impregnada de literatura, mais precisamente das imagens que emanam do bojo da produção literária e compõem uma espécie de inconsciente coletivo ou atmosfera ideológica que influencia as ações ditas individuais, de tal modo que aquilo que o indivíduo acredita fazer de *motu proprio*, como expressão pura de sua individualidade, freqüentemente não passa de imitação inconsciente de padrões dados naquele imaginário social ("sócio-literário", diríamos). A relação entre a literatura e as massas é mediada pelos subprodutos - sobretudo audiovisuais - que promovem e resultam de um processo de transcodificação (a passagem de um código a outro, da linguagem escrita à linguagem fílmica, por exemplo) e decodificação das obras

literárias e de suas imagens, em suma, de leituras que simplificam, afunilam, estereotipam, diluem seus conteúdos, formas e significados.

O que Sartre define como essência da obra literária perde-se duplamente neste processo, não só porque tem destruído de antemão seu caráter relacional - pois é abortada a possibilidade de subjetividades livres entrarem em contato e em diálogo, já que não há propriamente leitura - como também porque o fim transcendente (ou a transcendência como fim) é desvirtuado(a), pervertido(a) ou simplesmente suprimido(a). Entre os intelectuais pequeno-burgueses[24] que se oferecem ou são arregimentados para participar da fabricação desses subprodutos, há os que vandalizam a fonte de que se abastecem: como monstrinhos desnaturados, os subprodutos da literatura voltam-se às vezes agressivamente contra ela, para estraçalhar as entranhas das quais saíram. Não se trata apenas da literatura, mas de toda a arte, a qual as massas não raramente são induzidas a associar a uma aristocracia endinheirada, corrupta e perversa: lembremos as cenas dos filmes em que os encontros cerimoniosos de integrantes dessa classe são marcados e pontuados por ditos hipócritas, cínicos, ferinos ou vingativos dos convivas, contra um fundo sonoro composto por música de câmara de Mozart, Schubert, Beethoven... Ou a seqüência do filme *Os Intocáveis* de Brian de Palma que mostra o personagem Al Capone primeiro estraçalhando o crânio de um de seus chefiados, em pleno jantar, depois chorando de emoção ante a desgraça do protagonista de *Pagliacci*, ao assistir a uma récita da ópera.

Não seria despropositado, talvez, atribuir a isso uma dialética "artística", não só aquela que seria inerente ao próprio movimento da arte, sobretudo a moderna (que até certo ponto não o é senão na medida em que contesta e destrói a própria arte, num gesto autofágico), mas também a que moveria os produtores dessa cultura de massa: aquela pela qual eles, não negando a si mesmos o direito de se considerarem artistas (e, portanto, não podendo também negar a si mesmos a veleidade de contestar e desqualificar a arte), dar-se-iam além disso o dever cívico de alertar as massas a respeito das associações escusas da arte, de como um nazista pode amar a música de Brahms e idolatrar a de Wagner com a

---

[23] Trata-se da transposição cinematográfica do romance de Muriel Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, realizada em 1961 com Maggie Smith no papel principal.

[24] Não necessariamente por sua origem social, mas pela orientação ideológica. Cf. Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1993, trad. de J. Guinsburg, p. 52: "Nenhuma signficância (nenhuma fruição) pode produzir-se, estou persuadido disso, numa cultura de massa (a distinguir, como o fogo da água, da cultura das massas), pois o modelo dessa cultura é pequeno-burguês".

mesma energia e ardor com que pratica o genocídio. Entretanto, quando avaliada no contexto e em seu próprio resultado - o cinismo com que as massas passam a tratar o que lhes é apresentado como artístico[25] -, a atitude revela-se menos nobre, menos desinteressada, menos autofágica: parece no final das contas dizer às massas: que elas não tenham a pretensão de usufruir desse luxo aristocrático, desse luxo do espírito que é sentir prazer na arte e na literatura; que elas se contentem com sua "própria" cultura - a de massa, bem entendido -, que é mais honesta ou menos corrupta que a cultura artística e literária. De seu próprio ponto de vista, a cultura de massa se apresenta, assim, como o artifício que torna a vida da massa assimilável e conformada para a própria massa, ao passo que a cultura artística tornaria essa mesma vida intolerável e insuportável - ao menos, não predisporia as massas a cumprirem seu papel produtivo -, o que justificaria (se é que a cultura de massa necessita justificar-se) o uso trivial e insolente de obras de arte como meios entre outros, reduzidos à condição de objetos de consumo.

Ao caracterizar a literatura do século XIX como uma "literatura da adolescência, dessa idade em que, ainda subsidiado e sustentado pelos pais, o jovem, inútil e sem responsabilidade, desperdiça o dinheiro da família, julga seu pai e assiste ao desmoronar daquele universo sério que lhe protegia a infância", Sartre a associa ao universo da festa, a qual, "como bem mostrou Caillois, é um desses momentos negativos em que a coletividade consome os bens que acumulou, viola as leis de sua moral, gasta pelo prazer de gastar, destrói pelo prazer de destruir"[26]. Quando examinamos a relação de consumo entre a massa e os produtos da cultura de massa, somos tentados a atribuir-lhe esse caráter festivo-dissipador pelo qual o escritor, segundo Sartre, se fez "mártir do consumo puro", transformando os bens da burguesia em "objetos improdutivos e inúteis", em certo sentido queimando-os,

---

[25] Interpretação em outro sentido seria possível, mas sob a condição de nos colocarmos fora dos automatismos que caracterizam o consumo, pela massa, das mercadorias culturais: se o *gangster* mafioso é capaz dessa sensibilidade à música lírica, isso poderia ser tomado como sinal ou sintoma de sua humanidade, ou seja, isso o humanizaria. E, quanto aos nazistas, seu gosto por um Brahms ou por Wagner não deporia contra a música clássica e esses compositores, mas atestaria o seu poder - o de ser capaz de sensibilizar até as feras. Enfim, não seria o caso de culpar a música de Wagner pelo fato de ela ser amada por Hitler, mas de conceder a Hitler o favor de um atenuante pelo fato de, ao menos, amar a música de Wagner. No entanto, essas finuras interpretativas estão fora de cogitação no universo e "recepção" dos produtos da cultura de massa: a própria evolução dessa cultura, o fato de ela incorporar as invenções da modernidade - detalhes de procedimento de um Pinter, um Kafka, um Ionesco, por exemplo -, as contestações antiintelectuais e antiburguesas da contracultura, conduzem a massa a esse cinismo tão duro e ferino quanto *fake*, resultado de uma ingenuidade precocemente submetida à "visão" das "realidades da vida".

[26] Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a Literatura?*, op. cit., p. 111.

"pois o fogo purifica tudo"[27]. No entanto, um aprofundamento do exame para além da superfície do fenômeno é o bastante para lhe recusarmos também essa analogia. O consumo dos produtos da cultura de massa não é, a rigor, uma festa: reveste-se dos mesmos traços que caracterizam todo o resto da cadeia de produção e troca de mercadorias. Quando a massa frui o espetáculo de algum de seus ídolos, o faz sob o cálculo básico da relação custo-benefício: preocupa-a saber o quanto de sensação e emoção terá em troca do preço do ingresso, do custo e esforço de deslocar-se para o lugar do espetáculo, etc.. Os protestos e depredações que a massa promove e leva a efeito, furiosa ante o cancelamento, adiamento ou encurtamento de um espetáculo, por conta da ausência de um ou vários ídolos, não são mais que a manifestação negativa dessa forma - burguesa, capitalista - de relacionamento com os objetos oferecidos ao seu consumo: antes de mais nada, os ídolos devem funcionar, cumprir e exibir um desempenho que será inevitável e implacavelmente avaliado pelo tanto de satisfação que proporcionou ao consumidor[28].

Este tipo de satisfação guarda pouca ou nenhuma relação com a fruição do prazer estético. Este supõe uma individualidade e uma subjetividade que a massa, por sua mera existência, nega ou sufoca. Ainda que possa ser concebida como um corpo coletivo e lhe seja atribuída desse modo uma certa unidade, a massa não dispõe daquele substrato que permite ao sujeito individual relacionar-se com uma obra de arte não como se esta fosse um simples objeto passível de manipulação, mas como um outro sujeito, autor e fonte de imponderáveis forças que agem sobre o indivíduo e o alteram, fazem dele também um outro. Não há dúvida de que a massa sofre os efeitos cinestésicos e psicológicos de uma obra artística - emociona-se, (co)move-se - mas a rigor não dialoga com ela, não estabelece aquela relação entre subjetividades livres que apelam e exigem uma da outra. E se se pode chamar de religiosa a relação entre a massa e seus ídolos, ela o é no sentido comercial, de um toma-lá-dá-cá, em que o sagrado - o direito da massa pagante às suas sensações - é negociado e cobrado. Ainda quando os que compõem a massa não vivem muito intensamente essa relação de consumo e negócio, isso não significa que estejam mais aptos ao diálogo com a obra de arte, a ponto de poderem fruir o prazer que se produz nessa relação. Nos ajuntamentos

---

[27] Idem, ibidem, p. 98.

[28] Talvez mais que um conjunto, repertório ou estoque de mercadorias culturais, a cultura de massa seja uma cultura no sentido antropológico - um modo de vida, mais precisamente uma forma cristalizada de relacionamento das massas com os produtos culturais, e um sistema operacional, pelo qual esse modo de existência, justamente, se operacionaliza.

massivos predomina o sentimento de comunidade - o *nós* - promovido e sustentado pelas forças e energias de atração que aglutinam as moléculas-indivíduos, de tal forma que o espetáculo artístico não é experimentado como um fim em si mesmo, mas como meio para maximizar e otimizar - empreguemos os termos mais adequados ao contexto dessa indústria do entretenimento - o sentimento-de-pertencer-à-massa. O que parece ser uma comoção estética que galvaniza a multidão, atravessando-a, passando de indivíduo a indivíduo com a velocidade de uma corrente elétrica que irmana a todos num sincronizado movimento coletivo, revela-se - nas recordações, nas avaliações retrospectivas - como uma reiteração tautológica daquele sentimento: para cada indivíduo, o importante não foi sequer a emoção produzida diretamente pela *performance* do ídolo, por sua voz ou pelo modo como interpretou uma canção, mas as mãos dadas, o balançar homogêneo dos braços, cabeças e troncos, as ondas de energia que fizeram a multidão mover-se pendularmente, o murmúrio gigantesco das vozes repetindo os refrões e acabando, para muitos, por abafar as vozes provenientes do palco. Para esses que mal ouviram o que o ídolo cantou, mal distinguiram sua voz das da multidão, o que "valeu" afinal foi o fazer-parte-da-massa, não afirmar e absolutizar sua individualidade mas, ao contrário, dissolvê-la no caldo do sentimento coletivo. Outros ouviram, nada sentiram no vazio de seu íntimo mas fingiram estar felizes e fizeram coro com a multidão e agitaram braços, cabeças e troncos porque, afinal, fazer-parte-da-massa é melhor que haver-se com a própria solidão.

A este procedimento é submetido o que deveria ser o ato solitário e prazeroso da leitura. O leitor-massa, diante de um livro, sempre se pergunta o que pensam ou pensariam, sentem ou sentiriam os outros, seus semelhantes, ao "lê-lo", pois deseja pensar e sentir o mesmo que eles: a "leitura" é também um meio para sentir-se-fazendo-parte-da-massa. Os livros são "lidos", assim, da mesma forma como a massa "lê" os espetáculos - os quais, por serem o que são, agem por impacto, atingem as mentes antes que estas se dêem conta de si mesmas e criam assim todas as condições para o entorpecimento ou o esquecimento das individualidades. Portanto, o indivíduo que, diante de um livro, quer permanecer como massa, a rigor não lê: não se assume como sujeito consciente de si mesmo, mas persiste na posição de objeto passivo à espera de que algo o atinja, lhe cause algum impacto - como aquele "soco no estômago" com que certas editoras acenam para vender seus livros. Essa passividade, pela qual o leitor-massa se põe à disposição das sensações que, ele espera, a

mercadoria-livro lhe dispensará, nada tem em comum com a passividade daquele que sofre a emoção estética: deixar-se dominar pelas paixões que o texto suscita e ser assaltado pelo *páthos* produzido pela dimensão estética são processos que diferem radicalmente entre si. No primeiro caso, as paixões inscrevem-se no horizonte do esperado, do previsível, inclusive do já-consumido sob outras formas ou formatos; o prazer que daí deriva é despersonalizado - remete à corrente das satisfações coletivas, integra o movimento-de-pertencer-à-massa[29]. Quando, em contraste, se é capturado pela beleza artística, trata-se de um sentimento inesperado e imprevisível - clandestino e furtivo, no caso de Macabéa - e a dor insuspeitada e repentina que ele carrega é um sintoma tanto da nossa incompreensão como do nosso desconcerto: indica o quanto contemos essa emoção e o quanto não a compreendemos - isto é, o quanto ela nos ultrapassa, o quanto é ela que nos contém e nos compreende.

A passividade que corresponde ao *páthos* da emoção estética é uma passividade aberta, que se manifesta na própria atividade do leitor, que se dispõe no processo de leitura como diálogo, como abertura para tudo quanto a prosa do outro - do autor - possa compreender de estranho, de desconhecido, de não compreendido. A passividade do leitor-massa, por sua vez, corresponde à imposição de uma "leitura" arbitrária e infantilizada, pela qual o eu concebe o mundo segundo sua medida e padrão: o "leitor" vê no texto o que deseja, muitas vezes antes mesmo de nele penetrar; a "leitura" destina-se a confirmar, tautologicamente, o que o desejo ditou antes de iniciá-la. Autoritária, ela é ao mesmo tempo narcisista e impessoal: nela coincidem a auto-imagem do eu e a ideologia; o "leitor" vê a si mesmo no texto, mas esse si-mesmo é o eu que a ideologia constituiu, é a ideologia introjetada no eu. O que define o *best seller* é sua condição de integrar tanto a cadeia de circulação de mercadorias quanto a da reprodução ideológica: se é o mais vendido, não é exatamente por ser o mais lido; a maioria o compra para provar e comprovar as mesmas sensações que alguns dizem ter experimentado - sensações que reatam ou reforçam os laços do sentimento-de-pertencer-à-massa e confirmam as expectativas da mesma massa. Espelho que não só de-

[29] É a própria forma como a cultura de massa se apresenta para seus consumidores que impede uma leitura propriamente dita de seus objetos, com a necessária distância que permite a acolhida e a interpretação da multiplicidade dos signos: apresentando-se como algo destinado ao entretenimento, ao gozo imediato, seus produtos só podem ser tomados num sentido - precisamente o que já está sedimentado e automatizado, de modo que sempre que aparece um signo, ele conduz automaticamente a uma determinada decodificação. A psicologia das teclas e dos botões instala-se na massa por meio do condicionamento: os consumidores não lêem, não interpretam, mas decodificam os signos de acordo com o condicionamento recebido, o qual estabelece relações unívocas e automáticas entre eles e seus respectivos significados.

volve à massa a imagem que ela faz de si mesma, como também reproduz a imagem que a ideologia[30] produz da e sobre a massa ("dar ao povo o que ele quer" não é apenas uma justificativa ou uma explicação, mas igualmente um pretexto e um álibi para uma operação que começa nos interesses da indústria de entretenimento, não na vontade popular), a cultura de massa é o meio em que viceja o individualismo enquanto modo de existência coletivo, indiferenciado e indiferenciador, que dá apenas a ilusão da individualidade, não a sua verdade. Na medida em que não dá o diferente e o singular senão para confirmar o mesmo e reproduzir a mesmice (quanto mais o eu é ele mesmo, mais, de fato, é um *ele* e o *mesmo*), esse é o caldo de cultura propício para celebrar no individualismo o cemitério das individualidades.

Na medida em que se serve do mercado e simultaneamente se põe a seu serviço, a cultura de massa destina-se a suscitar os prazeres mais imediatos aos indivíduos, que ela toma na condição quase exclusiva de consumidores: são aquelas sensações corporais que se produzem como reflexos ou respostas quase automáticas aos estímulos que emanam dos produtos dessa cultura. Nesse processo, em que o horizonte da fruição estética é suprimido, afastado ou substituído em favor do sentimento de autocelebração da massa e da "curtição" desses prazeres condicionados, as obras de arte são não somente manipuladas, diluídas, padronizadas mas também absorvidas e neutralizadas em seu eventual potencial de contestação e afrontamento do *status quo*: a uma explosão catártica como a figurada no filme *Zabriskie Point* (1969), de Michelangelo Antonioni, na qual podemos ler uma espécie de vontade e tédio apocalípticos que põem em jogo e em xeque o sistema capitalista inteiro, sucede-se uma miríade (literalmente) de explosões que infestam o cinema hollywoodiano e que oferecem a catarse na forma de entretenimento, como espetáculo pirotécnico.

Se há algum universal que a cultura de massa projeta e ao qual remete, esse é o do homem como consumidor: visando a serem consumidos, seus produtos referem ininterruptamente a relação entre os indivíduos e o mercado. Direta ou indiretamente, a cultura de massa condiciona e padroniza, desse modo, uma forma de sensibilidade, pela qual os homens tomam constantemente a si próprios e aos outros como consumidores: viver é consumir(-se), a todo o tempo, em todos os lugares, em todos os sentidos. Esse condicionamento

[30] Não há porque precisar a expressão dizendo tratar-se da ideologia dominante, pois - concordamos com Barthes - a ideologia é "precisamente a *idéia enquanto ela domina*" e portanto "a ideologia só pode ser dominante". Cf. Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, op. cit., p. 44; grifos do autor.

dos sentidos, subordinado e dirigido ao consumo, conflita com o processo de educação formal, quebra-o em fragmentos inorgânicos de modo a retirar-lhe todo e qualquer sentido (portanto, quanto mais avança a massificação, mais a escola aparece à massa de consumidores "estudantes" como entidade estranha) e, no limite, torna impraticável o trabalho de educadores que idealizam formar uma sensibilidade mais próxima da arte, ou seja, criativa, humana segundo um ideal artístico: todo processo educativo que implique um trabalho criativo ou mesmo de reprodução consciente e transferência de conhecimentos tende a ser liminarmente enjeitado por essas mentes condicionadas a esperarem que tudo - inclusive o conhecimento - delas se aproxime e possa ser assimilado na forma de produto, isto é, de mercadoria pronta para ser consumida. A própria força de trabalho do educador, por vezes a sua pessoa mesma, é automaticamente (freqüentemente, quando não sistematicamente) subsumida nessa relação de consumo, isto é, o próprio educador é tratado como servidor, um prestador de serviços e, no extremo a que essa mentalidade conduz imperceptivelmente, como coisa a ser consumida e descartada.

Portanto, em última análise, não haveria porque nem como depositar na cultura de massa qualquer esperança de educação tanto da sensibilidade estética do indivíduo quanto do homem como cidadão: o sacrifício da riqueza polissêmica das obras de arte não se faz em benefício da vida civil, muito menos do bem comum. Ainda quando a cultura de massa mantém - de forma reduzida, é claro - aquela riqueza própria da linguagem artística em seus produtos, não é capaz de ensinar seus consumidores a experimentá-la e fruí-la, justamente porque a relação de consumo elimina de antemão a possibilidade desse ensino-aprendizagem, já que é uma relação que conduz à assimilação uniformizadora, à percepção chapada dos objetos que se oferecem à sensibilidade. Se socializa, amalgama, comunga os indivíduos na massa, ela o faz para exaltar e fortalecer neles a disposição para o consumo e para reforçar sua integração ao mercado: não é por acaso que não hesita em acenar insistentemente com prazeres que grande parte da massa não pode desfrutar por falta de dinheiro - o luxo de certos bens de consumo duráveis, por exemplo - e que, ao serem perseguidos, exigem mais trabalho, mais exploração, mais sacrifício pessoal e coletivo, ao passo que o luxo do prazer estético, que não exige tanto dinheiro mas educação, conhecimento, uma sensibilidade não embrutecida ou curada do embrutecimento, a massa não é estimulada por "sua" cultura a buscar; pelo contrário, é levada a desprezar e ridicularizar.

Enquanto a cultura de massa, ao usar e servir-se das obras de arte, as abastarda, a arte, em contraste, é capaz de incorporar elementos da cultura de massa humanizando-os, integrando-os num processo de sublimação: é justamente com uma conotação desse tipo que interpretamos, por exemplo, a presença da Rádio Relógio n'*A Hora da Estrela* - na medida em que é por esse canal de comunicação de massa que Macabéa tem acesso a "*Una Furtiva Lacrima*" (ela própria oriunda de uma obra que em sua origem se destinou à fruição tanto de nobres quanto de plebeus, da burguesia como do povo) e se deixa capturar e recuperar momentânea e fugidiamente para a esfera de sua própria humanidade, somos tentados a atribuir a esse canal, ao próprio meio, uma face humana. Contudo, a arte sofre de limitações (e mutilações) semelhantes às da escola, na medida em que o público é afetado pelos (sub)produtos (mutilados, do ponto de vista artístico) da cultura de massa: se contribui para formar uma sensibilidade coletiva, essa contribuição é truncada, fragmentada, obstaculizada pelos efeitos avassaladores da cultura de massa, que atingem as condições e os pressupostos da recepção da obra de arte. O laconismo de um Hemingway, por exemplo, pressupõe e demanda uma sensibilidade capaz de captar o que a frase curta sugere - a crueldade implícita da realidade - e simultaneamente o contraste entre esse significado e o ideal de humanidade, igualmente apenas sugerido no texto[31]. Na medida em que boa parte da literatura (ou toda a literatura enquanto arte da palavra) vive do implícito (uma dimensão em que a linguagem é metafórica até onde e quando se apresenta na forma de sinais), enquanto a massa de leitores exige para seu consumo uma literatura absolutamente clara e evidente, em que tudo é explicitado (e portanto até as metáforas precisam funcionar como sinais ou ser complementadas por explicações e explicitações que sinalizem exatamente "isso é isso", como que tomando e levando o leitor pela mão), cabe perguntar quantos recepcionam a obra de arte como ela espera ser recepcionada, ou quantos ela ajudou a educar para recepcioná-la adequadamente.

Contudo, a arte não está somente aquém (numa posição que compartilha com a cultura de massa) mas igualmente além da tarefa de educar uma sensibilidade voltada para a vivência harmônica da fruição estética e do bem comum; ela a extravasa por conta de sua própria natureza ambígua e irônica. A "sétima arte" ou sua crítica, por exemplo, não poderia direcionar a recepção de *Zabriskie Point* - num sentido, digamos, menos contundente,

[31] Cf. Edmund Wilson, "Hemingway: a medida do moral", in *Onze Ensaios*, S. Paulo, Companhia das Letras,

menos apocalíptico - a não ser à custa de mutilar o potencial artístico da obra, de reduzir sua polissemia, de domesticá-la. Por seu turno, Estado e sociedade têm seus motivos e razões (precisamente as chamadas razões de Estado) para temer pela vida pública, pela coesão social, quando os efeitos de uma determinada leitura ameaçam extrapolar o previsível ou permitido. O próprio prazer estético é temerário, desse ponto de vista: se induz o desejo da comunhão de almas, também dilacera; se é radicalmente individual e intransferível (ou seja, se mergulha o indivíduo no mais profundo de suas raízes), pode por isso mesmo ser anti-social, ou "associal"- nem social nem pessoal[32]. E se nos remetermos aos processos de caráter jurídico-moral sofridos por obras de arte literária, não poderemos ir muito além, em sua defesa, do que apresentar o argumento de que toda obra literária é moral, mas não no sentido de ditar ou ensinar uma moral determinada; é moral porque é sempre atravessada por questões morais, porque seus personagens pensam, falam, agem, vivem, morrem, matam ou são mortos, e em tudo isso o aspecto moral se faz presente - nas escolhas, nas decisões, na dúvida, no questionamento, na reflexão. Se as obras literárias propõem determinados caminhos, o fazem sempre deixando espaço para a escolha do leitor, mesmo quando este imagina que não o teve, porque teria sido arrastado pela corrente da emoção; se alguém vai ao ponto de dizer que se tornou quixotesco induzido pela leitura de *Dom Quixote*, é porque, no mínimo, não prestou a devida atenção à alternativa Sancho Pança, que o romance apresenta de modo suficientemente irônico para outro escritor[33] ler em D. Quixote uma invenção de seu escudeiro.

Portanto, se a literatura educa, ela o faz ambígua e ironicamente, o que inclui o espaço exíguo que a cultura de massa lhe deixa para (tentar) formar uma sensibilidade que lhe seja propícia.

1991, trad. de José Paulo Paes, pp.142-143.

[32] Cf. Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, p. 53: "Caráter associal da fruição. Ela é a perda abrupta da socialidade e, no entanto, não se segue daí nenhuma recaída no sujeito (a subjetividade), na pessoa, na solidão: *tudo* se perde, integralmente. Fundo extremo da clandestinidade, negro de cinema." (grifo do autor)

[33] Franz Kafka, "A Verdade sobre Sancho Pança", na coletânea *Nas Galerias*, S. Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1989, seleção e tradução de Flávio R. Kothe, p. 140.

Capítulo 7

O representante e o selvagem

A literatura dá ao leitor o gosto de certos valores, assim como o valor de certos gostos; porém, ainda aí, é o leitor que decide e escolhe - primeiro, se aprende ou não, depois, o que aprende. E quando toma a educação como tema, a literatura também a trata com ambigüidade e ironia: se, como em *Pigmalião*, parece enaltecer uma educação justamente de cunho literário, que visa a conformar o educando não só à apreciação de Shakespeare e Milton mas também ao uso de sua linguagem, exaltando além disso sua virtude enquanto mola de ascensão social, ela o faz ao mesmo tempo sugerindo que, tanto quanto a linguagem e a estranha dicção, são os vestidos e jóias que fazem de Eliza uma *lady* - uma *lady* satírica e satirizada, artificial como um personagem de teatro. Do ponto de vista da estilística, o uso de uma linguagem literária a rebaixa: faz dela um personagem cômico. Se este uso a eleva, não é precisamente do ponto de vista social, mas no plano espiritual, no qual ela se torna de fato uma dama, uma mulher independente, ou seja, de espírito independente - independência conquistada, ambígua e ironicamente, tanto em complemento (e contraponto) à independência do mestre quanto em oposição ou contradição a ela.

Por outro lado, ambigüidade e ironia literárias são o obstáculo contra o qual não só esbarra como colide a esperança ou pretensão de uma educação que crie um ambiente favorável e propício à recepção da literatura: a expressão "ensinar a ler", quando "ler" significa na prática aceitar e responder como subjetividade livre ao apelo de outro sujeito livre, é de fato uma contradição em termos. O ensinar pressupõe e requer instruções claras, distintas, unívocas, feitas de mensagens ou sinalizações precisas: é impensável que uma professora cuja tarefa seja ensinar hábitos de higiene às crianças comece a aula dizendo que devem tomar banho e escovar os dentes e a termine dizendo o contrário. A própria ironia, quando aparece no processo de ensino, o faz de uma forma que não dá espaço à ambigüidade, normalmente naquela forma sarcástica em que se emprega uma expressão para dizer o contrário de seu significado corrente e, evidentemente, num tom que sinaliza tratar-se de uma ironia. E se, ainda assim, a ambigüidade insiste em aparecer, ela o faz na forma de um resíduo involuntário e indesejável.

Além disso, se a leitura é um diálogo pelo qual duas consciências tendem livremente uma para a outra, cabe indagar como ela pode ser propiciada e ensinada numa situação que pouco ou nada tem de dialógica. No processo de ensino-aprendizagem, o diálogo só pode ser travado na - e pela - relação pedagógica que põe um superior, que detém o saber e o transmite, e um inferior, que não o tem e deve assimilá-lo[1]; só pode ser, conseqüentemente, um diálogo retórico, usado como recurso para a transmissão de conhecimentos, artifício pelo qual o mestre pergunta para estimular os alunos a encontrarem uma resposta já presente em sua mente antes de formulada a questão - trata-se, portanto, de um jogo, de encontrar o sentido escondido, não de pesquisar o desconhecido. Ainda quando o professor se dispõe de boa vontade ao diálogo, tal disposição é obstada pela exigência de autoridade, que aliás nem sempre parte do mestre ou das instâncias superiores. Como indicam os exemplos literários, o ensino não prescinde e aparentemente não pode prescindir da autoridade - e esta calha não raramente de ser requerida (não sem alguma ironia ou dialética) pelos próprios alunos e seus impulsos destrutivos. Imagine-se o professor do tipo camarada e amigo que se dispõe a fazer das aulas um diálogo entre semelhantes: sua posição desde o início - desde a base - não é franca nem estável, pois "dar aula" implica convencional e efetivamente transmitir conhecimentos e assumir a superioridade professoral; se o professor no caso abre mão dessa superioridade, isso não fica claro para os alunos, sobretudo se o professor insiste em continuar "dando aula"; neste caso, os alunos o testarão, questionando e afrontando sua figura de dialogador - no limite, procurarão mesmo destruir tal figura, posto que um professor que pretende ao mesmo tempo "dar aula" e conversar de igual para igual não deve ser um interlocutor válido, no mínimo não é confiável. Haverá um momento em que o professor terá de escolher: ou é o camarada e amigo que conversa no mesmo nível com os alunos, e estes então deixam de ser alunos (e estão livres para entrar e sair do diálogo, bem como da sala de aula, quando bem entenderem) enquanto que ele deixa também de "dar aula" e portanto de ser professor; ou escolhe continuar a "dar aula" e a assumir a posi-

[1] Quando essa relação pedagógica é investida na relação de leitura, o leitor fica, significativa e visivelmente, tentado a demandar ansiosa e inconscientemente do texto - e, se possível, de seu autor - as explicitações e sinalizações precisas que somente o processo de ensino costuma propiciar; cobra do texto conceituações precisas e explícitas que indiquem cabal e claramente o que é o quê, quando as linhas e entrelinhas poderiam provê-lo de noções e definições mais profundas, concretas e dinâmicas, que se desdobram e se enriquecem no próprio movimento da leitura, se ele se dispusesse a praticá-la efetivamente como um diálogo, como uma (a)ventura que recomeça e se refaz a cada texto e para a qual ninguém possui receita e seguro prévios.

ção superior do mestre, mas sob a condição de voltar a investir-se da autoridade professoral, requisitada no fim das contas por exigência direta ou enviesada dos próprios alunos.

Ao mesmo tempo, entretanto, na medida em que a exigência de educar o leitor - de uma educação para a leitura - parte do interior da literatura, o próprio escritor parece se dispor, de alguma forma, a contribuir. "Não se escreve para escravos", diz Sartre[2]. Numa sociedade de massas a escravidão, porém, não se resume apenas à falta de liberdades civis ou de um regime democrático; também não está só na privação de recursos, que leva à privação de direitos - está também na submissão do indivíduo à ideologia, às paixões e instintos estimulados ou impostos pela cultura de massa. Neste caso, o papel do escritor não consiste em algo exterior à literatura, numa política que conduz ao pegar-em-armas, mas em seu trabalho propriamente literário, intrínseco à literatura, que implica a própria forma do que escreve. Trata-se de sua tentativa de pôr seus escritos sob um certo controle da consciência, de procurar dominar os efeitos de sua literatura. É o caso em que, para ser livre e garantir a liberdade do leitor, a literatura exige um disciplinamento do próprio ato de escrever. Corresponde a uma concepção e a um projeto socrático-platônico: o homem é livre na medida em que não se deixa escravizar por suas paixões mas, ao contrário, as controla e governa por meio de sua razão e consciência. A concepção e o projeto cabem perfeitamente no engajamento sartreano: como produzir uma literatura que apela à liberdade do leitor senão livremente, isto é, por meio de uma liberdade que deve passar pelo consciente e racional?

Sartre foi mais de uma vez criticado por ser demasiado consciente e racional na produção - ou condução - de seus trabalhos literários. Sua ficção "carece de mistério: tudo nela está submetido ao governo - neste caso, ditadura - da razão"[3]. Trata-se de uma preocupação que se inscreve num projeto socrático, o qual é também, por antonomásia, o projeto da filosofia: tomar sob o império da consciência a realidade - não só a moral, das nossas ações, como a dos pensamentos. Em suma, trata-se de ser consciente tanto do que se faz quanto do que se pensa. É também a preocupação (praticamente obsessão, segundo o crítico) de um escritor-cidadão, igualmente num sentido socrático-platônico, se considerarmos que é a ausência dessa consciência que incompatibiliza o poeta com o filósofo: este sabe que não

---

[2] Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a Literatura?*, op. cit., p. 53.
[3] Cf. Mario Vargas-Llosa, "O Mandarim", in *Contra Vento e Maré*, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1985, trad. de Carlos Jorge Rio Branco Bailly, p. 388.

sabe, enquanto que aquele supõe que sabe e não sabe; como os adivinhos e profetas, os poetas não compõem suas obras "por sabedoria", mas "por dom natural, em estado de inspiração" e "por causa da poesia, eles supõem ser os mais sábios dos homens em outros campos, em que não o são"[4]. O mesmo se pode dizer dos intérpretes, os rapsodos que declamam e comentam os poemas, como Íon: a este, Sócrates diz que "não é por arte ou ciência que tu falas sobre Homero, mas por possessão divina"[5]. Na medida em que a poesia dá lugar a esse inconsciente e permite que a consciência racional seja usurpada ou suplantada pela emergência das paixões e uma vez que o ser cidadão pressupõe o exercício constante dessa consciência (é preciso saber não só como, porque e para que se age, mas também adequar as ações ao Bem), nem as obras nem os próprios poetas devem ser admitidos na república platônica. Ao criticar os escritores por haverem se alienado do que seria a essência da literatura, o que Sartre neles condena, em síntese, é também uma falta de consciência: em última análise, "o escritor não soube como proceder"[6]. Este "proceder" tem duplo sentido: nele encontramos tanto a relação do escritor com o público (portanto, com a sociedade) quanto sua relação com o próprio ofício (portanto, com a matéria e a forma da literatura); entre os dois tipos de relação há uma interdependência, um vínculo de solidariedade, no sentido de que se condicionam mutuamente - se fosse diferente a relação do escritor com seu trabalho, enquanto artista, isso alteraria também sua relação com a sociedade, enquanto cidadão. Neste caso, pode-se dizer que, justamente no nível consciente, há coerência entre o projeto de Sartre e sua obra: a consciência do autor se faz presente de uma forma que solicita e mesmo exige, em sua recepção, a consciência reflexiva do leitor.

É o caso em que a representação literária implica - ou já é - representação política, em que o escritor constitui um representante não só no sentido estético como também no político. O político está, então, entranhado na própria forma estética, tem a ver intimamente com o procedimento do artista. Não se trata do político que é representação facciosa, mas, no sentido da *pólis* platônica, do que está no lugar do ideal do homem como um todo, do universal concreto referido por Sartre. A essa representação o artista chega na medida mesma em que se submete à "disciplina objetiva" da obra de arte. É o caso, segundo Theo-

[4] Cf. Platão, *Defesa de Sócrates*, 22c-d, op. cit., p. 15.
[5] Idem, *Íon*, 536c, Universidade Federal de Uberlândia, revista *Educação e Filosofia*, 1991, trad. de Henrique Graciano Murachco, p. 105.
[6] Cf. Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 112.

dor Adorno, de Paul Valéry, cuja "obra inteira" se ordena pelo paradoxo segundo o qual "com toda manifestação artística e em todo conhecimento da ciência o que é referido é o homem inteiro e o todo da humanidade, mas (...) essa intenção não pode realizar-se a não ser mediante uma divisão do trabalho esquecida de si mesma e exacerbada até o sacrifício da individualidade, até a entrega e perda do homem individual em cada caso"[7]. O conteúdo da obra valéryana seria, portanto, social: constituiria a antítese das "modificações antropológicas ocorridas sob a cultura de massas da era industrial tardia, dominada por regimes totalitários e trustes gigantescos, e que reduz os homens a meros aparatos de recepção, a pontos referenciais de *conditioned reflexes* e prepara assim a situação de cego domínio e nova barbárie"[8]. A arte que Valéry "mostra aos homens, tal como estes são, significa fidelidade à imagem possível do homem. A obra de arte, que exige o melhor e mais alto, tanto da própria lógica e da própria concordância quanto da concentração de quem a recebe, é para Valéry símbolo do sujeito dono e consciente de si mesmo, daquele que não capitula. (...) A arte densamente organizada, articulada sem lacunas e sensualizada precisamente por sua força de consciência, essa arte que Valéry busca, é apenas realizável. Porém essa arte encarna a resistência contra a pressão indizível que o mero existente exerce sobre o humano. Essa arte está em representação daquilo que poderíamos ser"[9]. Nesta dialética, o que Valéry "exige do artista, a autolimitação técnica, a submissão à coisa, não tende à limitação, mas à ampliação. O artista portador da obra de arte não é o indivíduo que em cada caso a produz, mas o que por seu trabalho, por sua passiva atividade se faz lugar-tenente do sujeito social e total. Submetendo-se à necessidade da obra de arte, o artista elimina desta tudo que poderia dever-se pura e simplesmente à acidentalidade de sua individuação. Em tal lugar-tenência do sujeito social total, desse homem inteiro e sem divisões, para o qual apela a idéia do belo de Valéry, vai pensada também uma situação que extirpe o destino da cega solidão individual, uma situação na qual finalmente o sujeito total se realize socialmente. A arte que alcança a si mesma em conseqüência da concepção de Valéry ultrapassaria a arte e se consumaria na vida justa dos homens"[10].

---

[7] Cf. Theodor Adorno, "El Artista como lugarteniente", in *Crítica Cultural y Sociedad*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1973, trad. de Manuel Sacristan, pp. 191-192.
[8] Idem, ibidem, p. 199.
[9] Idem, ibidem, pp. 199-200.
[10] Idem, ibidem, p. 201.

Esta atitude, que tomou por modelo a figura de Leonardo da Vinci - isto é, a imagem que o jovem Valéry, aos 23 anos, fez do artista renascentista, "um ser teórico, um *modelo* psicológico"[11] - carrega todas as marcas da tradição socrática que assume a consciência como projeto e tarefa (ou missão). Como ele próprio relata, Valéry se quis apolíneo, de conformidade com a concepção nietzscheana de um Apolo luminoso, deus da clareza: "Este Apolo me arrebatava ao mais alto grau de mim mesmo. O que há de mais sedutor que um deus que repele o mistério, que não fundamenta o seu poder na confusão do nosso sentido; que não direciona seus prestígios para o mais obscuro, para o mais terno, para o mais sinistro de nós mesmos; que nos força a concordar e não a submeter-se; e cujo milagre é esclarecer-se; cuja profundidade, uma perspectiva bem deduzida?"[12] Aqui encontramos explicitamente a imagem socrático-platônica do governo da consciência - "eu não punha nada acima da *consciência*; teria dado muitas obras-primas que eu acreditava irrefletidas por uma página visivelmente governada"[13] - complementada por uma paixão cartesiana pela exatidão. "Para aumentar a desgraça, adorava confusamente, mas apaixonadamente, a precisão: eu tinha pretensões vagas de conduzir meus pensamentos"[14]. A idéia do discurso como "máquina de linguagem" ("ao mesmo tempo *fonte*, *engenheiro* e *coerções*: no caso dele um é impulsão; o outro prevê, compõe, modera, suprime; um terceiro - lógica e memória - mantém os dados, conserva as ligações, garante alguma duração à montagem *desejada*..."[15]), a rejeição do entusiasmo[16], do acaso, do "poder próprio do delírio", da "necessidade da ignorância", das "manifestações súbitas do absurdo", da "incoerência criadora"[17] na construção dessa máquina podem ser, por sua vez, associadas, talvez mesmo subordinadas,

---

[11] Cf. Paul Valéry, *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, S. Paulo, Ed. 34, 1998, trad. de Geraldo Gérson de Souza, p. 173. Grifo do autor.

[12] Idem, ibidem, p. 111. Esta imagem do apolíneo não é aceita sem discussão pela atualidade. Para Giorgio Colli, "a perspectiva de Nietzsche deve ser não só ampliada, mas também modificada. Apolo não é o deus da medida, mas do arrebatamento, da loucura. Nietzsche considera a loucura pertinente apenas a Dionísio e, além disso, delimita-a como embriaguez. Aqui [o autor refere-se ao *Fedro*], uma testemunha com o peso de Platão sugere-nos, pelo contrário, que Apolo e Dionísio possuem uma afinidade fundamental, justamente no terreno da 'mania'; juntos, eles esgotam a esfera da loucura, e não faltam bases para formular a hipótese - atribuindo a palavra e o conhecimento a Apolo, e a imediatez da vida a Dionísio - de que a loucura poética é obra do primeiro, e a erótica, do segundo." Cf. *O Nascimento da Filosofia* [título nietzscheano, aliás], Campinas, Ed. da Unicamp, 1988, trad. de Federico Carotti, p. 16.

[13] Idem, ibidem, p. 121. Grifo do autor.

[14] Idem, ibidem, p. 123.

[15] Idem, ibidem, p. 119. Grifos do autor.

[16] Idem, ibidem, p. 117: "eu achava indigno, e ainda acho, escrever pelo simples entusiasmo. O entusiasmo não é um estado de alma de escritor".

[17] Idem, ibidem, p. 123.

a uma exigência de rigor em que se manifesta novamente uma concepção socrático-platônica de liberdade: "Instituído o rigor, é possível uma liberdade positiva, ao passo que, não sendo a liberdade aparente outra senão a de poder obedecer a cada impulsão do acaso, quanto mais a gozamos, mais somos encadeados em torno do mesmo ponto, como uma rolha no mar, que nada prende, que tudo solicita, e na qual se disputam e se anulam todas as forças do universo"[18]. Esta ênfase no construído, que Valéry estende à sua concepção de História ("pois os fatos, por si, não têm significado. (...) O que é real presta-se a uma infinidade de interpretações"[19]), parece estar impregnada não só de racionalismo cartesiano mas também de idealismo, ou melhor, realismo platônico, por maior que seja a oposição do autor à metafísica. Pelo menos, ela não é aristotélica, na medida em que sugere que nem no caso da História a verdade está nos fatos, no acontecido, no real sensível. Aparentemente, o amor cartesiano de Valéry ao maquinismo era tão forte quanto sua repulsa ao realismo, manifestada por exemplo nesta crítica: "Flaubert, e sua época, acreditava no valor do 'documento histórico' e na observação completamente crua do presente. Mas eram ídolos vãos. O único real na arte é a arte"[20].

Entretanto, essa atitude não é tudo, não é todo Valéry. Se, ao discorrer sobre o método de Da Vinci, ele enfatiza e valoriza o elemento-procedimento construtivo e a consciência que o acompanha, quando não o domina, ao tratar de Villon, fala de um "estado de poeta", no qual e pelo qual aquele "compõe suas más ações, seus vícios, seus temores, seus remorsos e seus arrependimentos, e dessa mistura detestável extrai as obras-primas que conhecemos"[21]. A substituição dos termos-chaves, no caso, é significativa por si só: "extrai", como que de um subsolo; "compõe", não exatamente constrói. A beleza, então, não está apenas na clareza de construção e funcionamento da máquina que é a obra de arte, mas emana também daquilo que se agita sob a consciência e não é dominado por ela, embora seja por ela captado e, entre emoções contraditórias, apreciado. O próprio Valéry teve a experiência e a visão desse belo que vem do obscuro, literalmente, de entranhas da vida e da morte: "Certa manhã, no dia seguinte a uma pesca muito abundante, na qual muitos atuns foram capturados, eu estava indo à praia para tomar um banho de mar. (...) De repen-

---

[18] Idem, ibidem, p. 127.
[19] Idem, "Discurso sobre a História", in *Variedades*, S. Paulo, Iluminuras, 1999, trad. de Maiza Martins de Siqueira, p. 114.
[20] Idem, "A Tentação de (São) Flaubert", in *Variedades*, p. 77.
[21] Idem, "Villon e Verlaine", in *Variedades*, p. 58.

te, baixando o olhar, percebi a alguns passos de mim, sob a água maravilhosamente lisa e transparente, um horrível e esplêndido caos que me fez estremecer. *Coisas*, de uma vermelhidão repulsiva, massas de um rosa delicado ou de cor púrpura profunda e sinistra... jaziam lá. Reconheci horrorizado o medonho amontoado de vísceras e entranhas de todo o bando de Netuno que os pescadores haviam jogado no mar. Eu não podia fugir nem suportar o que via, pois a repugnância causada por essa carnificina rivalizava em mim com a sensação de beleza real e singular dessa desordem de coisas orgânicas, desses ignóbeis troféus de glândulas (...)"[22]. O belo, neste caso, compartilha tanto do apolíneo quanto do dionisíaco, ultrapassa a estética racionalista da alma e remonta a uma sensibilidade arcaica, selvagem: "Os olhos gostavam daquilo que a alma abominava. (...)/ Depois meu pensamento se transportou para o que há de brutal e de cruel na poesia dos antigos. Os gregos não repugnavam ao evocar as cenas mais atrozes... Os heróis trabalhavam como açougueiros. A mitologia, a poesia épica, a tragédia estão cheias de sangue. Mas a arte é comparável a essa camada límpida e cristalina, através da qual eu via essas coisas atrozes: ela nos lança olhares que podem considerar tudo"[23].

O apelo do selvagem, do bárbaro, pode aparecer, então, como compensação e contrapeso do civilizado: algo que entra por ele e o revira, o põe do avesso, e sai do outro lado num movimento que deixa novamente à mostra o lado direito, mas a uma luz melancólica. Esse apelo desperta no interior mesmo da vida civilizada como desejo de afastar-se, de fugir da civilização das máquinas e da consciência: "E eu, que amo a civilização moderna, eu que beijo com a alma as máquinas,/ Eu o engenheiro, eu o civilizado, eu o educado no estrangeiro,/ Gostaria de ter outra vez ao pé da minha vista só veleiros e barcos de madeira,/ De não saber doutra vida marítima que a antiga vida dos mares!/ Porque os mares antigos são a Distância Absoluta,/ O Puro Longe, liberto do peso do Atual..."[24] Esse desejo é simultaneamente o de libertar-se das normas morais, de liberar os instintos agressivos e destrutivos: o racional e civilizado engenheiro Álvaro de Campos anseia por unir-se aos piratas, saqueadores, aventureiros, mercadores de escravos, criminosos de todo o tipo; ele os invoca e saúda. "Fugir convosco à civilização!/ Perder convosco a noção de moral!/ Sentir

[22] Idem, "Inspirações Mediterrâneas", in *Variedades*, p. 122. Grifo do autor.
[23] Idem, ibidem, p. 122.
[24] Cf. Álvaro de Campos, "Ode Marítima", in Fernando Pessoa, *Seleção Poética*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Ed., 1971, p. 211.

mudar-se no longe a minha humanidade!/ Beber convosco em mares do Sul/ Novas selvajarias, novas balbúrdias da alma,/ Novos fogos centrais no meu vulcânico espírito!"[25] À medida que se intensifica, o desejo de agredir e transgredir revela-se e converte-se no anseio masoquista de sofrer a própria violência, um anseio intimamente radicado na condição do homem urbano que a civilização entibiou e efeminou e que procura imaginariamente a sensação da vida no sofrimento, no dilaceramento da própria carne: "Vossa fúria, vossa crueldade como falam ao sangue/ Dum corpo de mulher que foi meu outrora e cujo cio sobrevive!"[26]; "Ah! torturai-me para me curardes!/ Minha carne - fazei dela o ar que os vossos cutelos atravessam/ Antes de caírem sobre as cabeças e os ombros!"[27]; "Arre! por andar sempre agarrado às saias da civilização![28]; "Ah, os piratas! os piratas!/ A ânsia do ilegal unido ao feroz,/ A ânsia das coisas absolutamente cruéis e abomináveis,/ Que rói como um cio abstrato os nossos corpos franzinos,/ Os nossos nervos femininos e delicados,/ E põe grandes febres loucas nos nossos olhares vazios!"[29]; "Beijai com cutelos de bordo e açoite e raiva/ O meu alegre terror carnal de vos pertencer,/ A minha ânsia masoquista em me dar à vossa fúria,/ Em ser objeto inerte e sentiente da vossa omnívora crueldade,/ Dominadores, senhores, imperadores, corcéis!"[30].

Mas no próprio movimento dessa catarse furiosa e tempestuosa, que canta e grita a si mesma a plenos pulmões - sempre contudo no interior do ser -, a paixão não é só dionisíaca, bacante, mas cristã: "Meu ser ciclônico e atlântico,/ Meus nervos postos como enxárcias,/ Lira nas mãos dos ventos!/ Sim, sim, sim... Crucificai-me nas navegações/ E as minhas espáduas gozarão a minha cruz!"[31]; "Fazei de mim as vossas vítimas todas!/ Como Cristo sofreu por todos os homens, quero sofrer por todos os homens, quero sofrer/ Por todas as vossas vítimas às vossas mãos"[32]. E quando a nau interior do poeta, singrando por seu "mar noturno"[33], depois de derivar pela ternura de cenas de sua infância evocadas pelo

[25] Idem, ibidem, p. 215.
[26] Idem, ibidem, p. 218.
[27] Idem, ibidem, p. 220.
[28] Idem, ibidem, p. 221.
[29] Idem, ibidem, p. 221.
[30] Idem, ibidem, p. 222.
[31] Idem, ibidem, pp. 215-216.
[32] Idem, ibidem, p. 222.
[33] Idem, ibidem, p. 223.

próprio sonho de ser pirata[34], retorna ao porto do "mundo real, tão bondoso para os nervos"[35], o poeta se reconcilia com a "Maravilhosa vida marítima moderna,/ Toda limpeza, máquinas e saúde!"[36] e faz o elogio do comércio, portador de civilização: "Venham dizer-me que não há poesia no comércio, nos escritórios!/ Ora, ela entra por todos os poros... Neste ar marítimo respiro-a,/ Porque tudo isto vem a propósito dos vapores, da navegação moderna,/ Porque as faturas e as cartas comerciais são o princípio da história/ e os navios que levam as mercadorias pelo mar eterno são o fim"[37]. Reconciliação e elogio irônicos, repassados de melancolia: "Ah, tudo isto é belo, tudo isto é humano e anda ligado/ Aos sentimentos humanos, tão conviventes e burgueses,/ Tão complicadamente simples, tão metafisicamente tristes!/ A vida flutuante, diversa, acaba por nos educar no humano./ Pobre gente! pobre gente toda gente!"[38]

Aparentemente, o projeto socrático é vão, não só porque exigir ou esperar do artista-artesão que tenha consciência de como faz a obra é exigir-lhe o impossível e, ao mesmo tempo, impossibilitar a obra de arte (na medida em que, se fosse consciente de cada passo da elaboração da obra, o artista deixaria de elaborá-la), mas sobretudo porque, no caso da literatura, sempre se corre o risco do refluxo do inconsciente, este movimento pelo qual, mesmo sob o império da razão e da consciência, a obra literária faz emergir conteúdos irracionais e selvagens. Desse modo, o mesmo romancista que critica Sartre por seu excesso de consciência nota que "em sua literatura existe uma veia lateral, escorregadia, que parece saída de um centro profundo e estar ali apesar da opressiva racionalidade. Uma veia malsã, provocativa, escandalosa, que se manifesta em temas e personagens - cavalheiros e damas que preferem masturbar-se a fazer o amor, ou que sonham em se castrar, irmãos semi-incestuosos, indivíduos que cultivam a paranóia com ardor - mas, sobretudo, numa linguagem de doentia acidez. (...) Um leitor predisposto, ao ler as ficções de Sartre, podia intuir que, ao contrário do que o mestre tentava dizer, era absolutamente impossível evitar que na

[34] Idem, ibidem, p. 224: "Uma inexplicável ternura,/ Um remorso comovido e lacrimoso,/ Por todas aquelas vítimas - principalmente as crianças -/ Que sonhei fazendo ao sonhar-me pirata antigo,/ Emoção comovida, porque elas foram minhas vítimas;/ Terna e suave, porque não o foram realmente;/ Uma ternura confusa, como um vidro embaciado, azulada,/ Canta velhas canções na minha pobre alma dolorida."
[35] Idem, ibidem, p. 227.
[36] Idem, ibidem, p. 228.
[37] Idem, ibidem, pp. 229-230.
[38] Idem, ibidem, p. 230.

literatura surgissem experiências que, em todos os outros campos da vida social, os homens ignoram ou negam que existam."[39]

Com efeito, a polissemia, marca essencial da obra de arte literária, implica que a linguagem se estrutura também, de alguma forma, como inconsciente: há camadas do texto que são inacessíveis à consciência não só no momento da escrita como também no da leitura e que só se tornam acessíveis, pouco a pouco, num processo que envolve e ultrapassa toda a vida. Neste caso, o texto literário é um representante que ultrapassa o representado: em relação ao autor, porque diz mais do que ele quer dizer, ou diz o que ele nem sabe que está dizendo; em relação à realidade, porque vai do real ao ideal, ou trata o real como ideal. Ao mesmo tempo, porém, podemos notar que freqüentemente há bastante método e sistema na construção ou elaboração de textos que dão - ou mesmo querem dar - a impressão de serem a manifestação direta do irracional ou a expressão mais pura de impulsos vindos do inconsciente. Uma mente racional e lógica é necessária para produzir imagens que parecem inicialmente perturbar toda lógica, mas, no fim das contas, percebemos que podem ser facilmente convertidas em clichês mentais, como os enunciados por Álvaro de Campos na mesma "Ode Marítima": "Mas estremeço, lembrando-me dum filho que não tenho e está dormindo tranqüilo em casa"[40]; "E abro de repente os olhos, que não tinha fechado"[41]. Na verdade, somente uma consciência muito aguda é capaz de penetrar, iluminar e admitir o que o homem possui em seu "subsolo", consciência que é tanto do narrador quanto do autor no caso do conto de Dostoiévski: neste caso, como indica o próprio narrador, a doença consiste justamente em ter uma "consciência clarividente demais"[42]. No seu ziguezague, o discurso esquizofrênico deixa-se conduzir e decifrar por uma lógica - a mesma dos seus paradoxos, antíteses e contradições. Torna-se mesmo, até certo ponto, previsível, à medida que as expectativas do leitor amoldam-se ao seu movimento, ao seu ritmo: a cada afirmativa, espera-se uma negativa, objeção ou restrição; e quando se percebe que o tom fundamental é o da autoflagelação, os volteios e meneios do discurso não evitam que ele soe, afinal, meio monótono. É pela consciência que o homem do subsolo contesta a civilização - "Notastes já

[39] Cf. Mario Vargas Llosa, op. cit., pp. 389-390.
[40] Cf. Álvaro de Campos, in Fernando Pessoa, op. cit., p. 226.
[41] Idem, ibidem, p. 227.
[42] Cf. Fédor Dostoiewski, "O Subsolo", in *Histórias Dramáticas*, S. Paulo, Ed. Cultrix, 1960, seleção e trad. de Ruth Guimarães, p. 24.

que os sanguinários mais refinados foram sempre senhores muito civilizados (...)"[43] - e a tese da racionalidade da História[44], bem como anota a divisão do homem entre o anseio de felicidade e o desejo de liberdade: "mergulhai-o na felicidade, tão profundamente, que não se distingam mais na superfície senão algumas bolhas de ar: satisfazei suas necessidades econômicas tão completamente que ele não tenha mais nada a fazer senão dormir, comer pães de mel, e pensar nos meios de fazer durar a História Universal - pois bem! mesmo nesse caso o homem, por pura ingratidão, por necessidade de se emporcalhar, cometerá, à guisa de agradecimento, uma vilania qualquer. (...) São precisamente os seus sonhos mais fantásticos, é a sua asnice mais vulgar, que ele pretenderá conservar, unicamente para provar a si mesmo (...) que os homens são homens e não teclas de piano (...)"[45].

No discurso do homem do subsolo, a consciência atribui-se como papel tanto o ser o princípio de construção quanto o seu desvio: incorpora e desempenha o que reconhece a respeito do próprio homem, "um animal essencialmente construtor, obrigado a se dirigir conscientemente para um fim qualquer; é um engenheiro. Deve, pois, constantemente traçar caminhos novos, não importa em que direções. Mas é talvez por causa disso, precisamente, que tem por vezes desejo de escapar pela tangente, precisamente porque está *condenado* a traçar um caminho e também porque, por estúpido que seja o homem de ação, ele adivinha por vezes que toda estrada leva sempre a *alguma parte*, e que não é a sua direção que importa, mas o próprio fato de que ela o conduz para um lugar qualquer, a fim de que o menino sabido não se lembre de desprezar seu ofício de engenheiro e não se abandone à preguiça, a qual é, como se sabe, a mãe de todos os vícios. É indiscutível que o homem gosta muito de construir e traçar caminhos; mas como acontece então que ele ame tão apaixonadamente a destruição e o caos?"[46] Penetrando o racional, a consciência ilumina o antitético e paradoxal: "A razão não se engana em seus juízos? É possível que o homem não ame senão o bem-estar. Não é possível que ele ame na mesma medida o sofrimento? Não é possível que o sofrimento lhe seja tão vantajoso quanto o bem-estar? O homem se põe por vezes

[43] Idem, ibidem, p. 38.
[44] Idem, ibidem, p. 43: "Numa palavra, pode-se dizer tudo da História Universal, tudo que se apresentar à imaginação mais desregrada. Mas é impossível dizer que ela é racional; equivocar-vos-ei desde a primeira sílaba."
[45] Idem, ibidem, pp. 43-44. As teclas correspondem ao que, hodiernamente, chamamos de botões.
[46] Idem, ibidem, pp. 45-46. Grifos do autor.

a amar apaixonadamente o sofrimento; isso é um fato."[47] Mas, uma vez atingido o outro lado, volta-se para si mesma; o sofrimento, que no engenheiro Álvaro de Campos será meio de se obter a sensação de estar vivo (mas isso sempre na imaginação e no pensamento), no homem do subsolo é "a causa única da consciência! Eu vos declarei, é verdade, no início, que a consciência, na minha opinião, é um dos maiores males do homem; mas sei que o homem a ama e não a trocará por nenhuma satisfação, seja qual for."[48]

Parece, portanto, que ainda quando sua matéria ou assunto são o selvagem, o irracional, a destruição, o caos, a própria esquizofrenia humana, a obra literária carrega em si e consigo um espírito construtor e alguma consciência, a qual por sua vez requisita a consciência do leitor, exige seu esforço de compreensão - e se o autor envereda pelo irracional, isso não deve afetar o leitor nem mais nem menos se o seu caminho fosse todo pelo racional, pois, conforme a lógica do subsolo humano, é bem provável que a afirmação insistente do racional leve o homem à tentação de ir pela tangente, apenas para contrariar o discurso. Assim, se o projeto socrático fracassa no varejo, ele triunfaria no atacado: se o escritor-cidadão não logra ser consciente de cada passo da criação literária e organizá-la toda racionalmente e as palavras afinal fogem ao seu controle, não se acomodando ao efeito desejado ou esperado, isso não significa que, na outra ponta, ao receber a obra, o leitor vá renunciar à racionalidade e à consciência e entregar-se ao delírio do irracional e do selvagem. E esta nota valeria praticamente para toda a literatura, inclusive aquela que Sartre considera má - a apelativa, a que busca deliberadamente seduzir o leitor -, até mesmo o que não é considerado, a sério, como literatura: a subliteratura, ou literatura de entretenimento. Afinal, o que sente alguém entretido com uma leitura desse tipo parece ser tão legítimo e ostentar tanta dignidade quanto as emoções evocadas por Proust em seu texto *Sobre a Leitura*. Uma história da leitura pode mesmo conter episódios edificantes como o narrado - naturalmente, com uma moral pressuposta ou preestabelecida, como costuma ocorrer com os capítulos dessa índole - por Howard Fast em *O Deus Nu*:

"Meus amigos de infância já não estão ao meu lado. Alguns deles sobreviveram em corpo e espírito, mas outros encontraram seu fim na cadeira elétrica, nos resvaladouros do alcoolismo, na prisão e em outros lugares amargos. Até hoje não posso passar junto de um

[47] Idem, ibidem, p. 47.
[48] Idem, ibidem, p. 47.

mendigo, de um homem vencido, de um desgraçado sem lar, agachado em algum passeio, sem dizer a mim mesmo:

"- Graças a Deus escapaste de ser um deles!

"Não tento explicar as coisas com minha boa sorte. Num passado muito distante, de que não posso recordar-me, encontrei uma paixão e um amor que deveriam acompanhar-me pelo resto da vida; penetrei no mundo dos livros. Eu lia tudo; e talvez assim encontrei minha própria salvação. Não lia com gosto, discriminando ou selecionando, mas com uma avidez simples e direta. Um livro era um livro, e não tentava julgá-lo, assim como um homem sedento não procura julgar a água que encontra.

"Anos mais tarde, durante a Segunda Guerra Mundial, estendi-me no chão de um C-46 que estava voando de Casablanca para Bengasi. Um dos motores funcionava mal, o ar estava turbulento e havia uma tormenta elétrica; o avião se sacudia e trepidava, e nosso pequeno grupo de soldados e oficiais do exército jazia quieto, dominado pelo medo, como qualquer grupo de americanos ameaçado de descer no deserto por aqueles dias. Somente um homem no avião não tinha medo, e isso porque estava distraído. Sua alma tinha adquirido asas, e para dele essas era mais seguras do que as de nosso avião. Era de noite, e no interior desse avião-transporte em que jazíamos reinava completa escuridão. Apenas uma fraca luz azul estava acesa no teto. O homem a quem me refiro - um jovem de dezoito anos - estava agarrado com u'a mão à barra que corria ao longo do teto do C-46, e com a outra segurava um livro, uma dessas edições baratas das forças armadas, aproximando-o da débil luz azul. Para ele só existia a história do livro, nada mais; e durante todo o vôo, manteve-se assim pendurado nessa posição incômoda, lendo.

"Quando finalmente aterramos, procurei-o para descobrir que espécie de livro o havia empolgado a tal ponto. Mas o livro - uma coisinha superficial chamada *Lady into Fox*[49] - não era importante por seu conteúdo, e sim apenas por ser um livro. E agora abria-se-lhe todo um mundo. A guerra deixou de existir; o exército deixou de existir; ele entrara no mundo dos livros. Tentei descobrir que espécie de livros apreciava, mas essa questão não tinha sentido para ele. Amava os livros - todos os livros."[50]

---

[49] Romance de David Garnett, publicado em 1922.

[50] Cf. Howard Fast, *O Deus Nu*, Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1959, trad. de Osvaldo Peralva e Aluízio Medeiros, pp. 16-17.

Uma leitura também é um entretenimento - e talvez seu começo, na história de cada leitor (basta pensar nas leituras decorridas na infância e na adolescência), esteja nessa função e condição. Concedemos usualmente que entreter-se é distrair-se, mas no que respeita apenas a esse que chamamos mundo exterior, pois a distração corresponde em nós a uma intensa concentração - justamente em nosso "mundo interior". Pela leitura, assim, não só emprestamos os movimentos de nossa afetividade e subjetividade aos personagens dos livros, como lembra Sartre, mas também tomamos por empréstimo, na e pela imaginação, a "vida" dos personagens - a qual vivemos, segundo a expressão já convertida em fórmula, como que "por procuração". Devemos a Proust a observação da ambigüidade dessa situação: os que vivemos a princípio como dias ganhos para a leitura e dias perdidos para a vida vão aparecendo com o passar do tempo do lado oposto de seu sentido mais forte e aparente - sem nos advertirmos disso, segundo o romancista da memória involuntária, gravamos no espírito os momentos que perdemos, que deixamos passar e morrer durante a leitura, momentos que entretanto a própria leitura se encarregou de contaminar, colorindo-os com a doçura que os acompanha quando deles nos recordamos, revivendo-os pela memória.[51]

Também para Proust, a leitura é uma experiência solitária, nesse sentido que podemos assimilar sem dificuldade à imagem do leitor como alguém que não sente o tempo passar, isola-se do mundo exterior ou o abstrai e se permite "desfrutar do poder intelectual que se tem na solidão e que a conversação dissipa imediatamente, continuando a poder ser inspirado, a permanecer em pleno trabalho fecundo do espírito sobre si mesmo"[52]. Este deixar-se inspirar pela leitura não só se ajusta plenamente à idéia de um leitor que "vive" o que lê, como a complementa: aponta para o processo pelo qual, segundo Proust, a leitura pode estimular espíritos apáticos e abúlicos a reativarem a vontade. Neste caso, a leitura opera como uma intervenção que vem de "um outro", mas se produz "no fundo de nós mesmos": é "o estímulo de um outro espírito, mas recebido no seio da solidão"[53]. Transportada para o plano que podemos chamar pedagógico, essa propriedade indica a medida e o limite do papel educativo da leitura: o que um texto lido pode eventualmente ensinar é menos do que o leitor se dispõe a aprender. "Sentimos muito bem que nossa sabedoria começa onde a do autor termina, e gostaríamos que ele nos desse respostas, quando tudo o que ele pode fazer

[51] Cf. Marcel Proust, *Sobre a Leitura*, op. cit., pp. 10-11.
[52] Idem, ibidem, p. 27.
[53] Idem, ibidem, p. 34.

é dar-nos desejos. Estes desejos, ele não pode despertar em nós senão fazendo-nos contemplar a beleza suprema à qual o último esforço de sua arte lhe permitiu chegar. Mas por uma lei singular e, aliás, providencial da ótica dos espíritos (lei que talvez signifique que não podemos receber a verdade de ninguém e que devemos criá-la nós mesmos), o que é o fim de sua sabedoria não nos aparece senão como começo da nossa, de sorte que é no momento em que eles nos disseram tudo que podiam nos dizer que fazem nascer em nós o sentimento de que ainda nada nos disseram. Aliás, se lhes fizermos perguntas, às quais não podem responder, também pedimos-lhes respostas que não nos instruirão em nada."[54]

A educação a que se refere Proust - vemo-lo explicitamente no trecho acima - não é a que provê lições de vida, mas a que reflui para a própria leitura: da obra de arte, mas também, por meio dela, do mundo. Retomando a analogia socrático-platônica que aproxima pintura e poesia - "pois os pintores nos ensinam no modo dos poetas"[55], o escritor reconhece que o ser próprio das representações pictóricas é o da aparência, "coisa (...) sem espessura", "miragem estática sobre uma tela", "uma visão". Este ser cuja essência está em vir ao mundo como aparência impulsiona o espectador a querer ultrapassá-lo, mas o que o pintor ensina não vai além do que ele pinta - sua última palavra é sua própria arte. "'Olhe a casa de Zelândia, rosa e brilhante como uma concha. Olhe. Aprenda a ver!' E neste momento ele [o escritor] desaparece. Este é o preço da leitura e esta é a sua insuficiência. É dar um papel muito grande ao que não é mais que uma iniciação para uma disciplina. A leitura está no limiar da vida espiritual; ela pode nela nos introduzir, mas não a constitui."[56]

Em resumo - e acreditando que interpretamos adequadamente as palavras proustianas -, se a leitura é um processo ou ato que envolve não só a decifração e interpretação do texto como também do que está além dele (a essência e a beleza do mundo que se encontram para além da aparência que é a obra de arte e da beleza que ela oferece à contemplação), quando lemos um texto estamos apenas começando a aprender a ler. E, ao que tudo indica, trata-se de um aprendizado sempre solitário, que os autores dos textos podem estimular, despertando em nós as forças que jazem inertes no "espírito preguiçoso", mas não conduzem. Entretanto, segundo Proust, isso ainda é salutar, na medida em que aí a leitura é experimentada como "a iniciadora cujas chaves mágicas abrem no fundo de nós mesmos a

[54] Idem, ibidem, pp. 30-31.
[55] Idem, ibidem, p. 31.
[56] Idem, ibidem, p. 32.

porta das moradas onde não saberíamos penetrar" e a verdade como "um ideal que não podemos realizar senão pelo progresso íntimo de nosso pensamento e pelo esforço de nosso coração"[57]. Se assim é, talvez sejamos autorizados a, quando isso ocorre, alimentar a esperança de uma salvação como a invocada pelo autor de *Espártaco* - uma salvação pela leitura -, embora Proust não dê nenhum passo explícito nessa direção (a salvação de que trata é a da memória, ou a do indivíduo pela memória, e a esperança que deposita na leitura, inclusive como divertimento[58], é a da salvação do passado, a aparição, no seio do atual, do "espectro de um tempo sepultado" - "ali, no meio de nós, próximo, tangível, palpável, imóvel, ao sol"[59]). E neste caso pouca diferença ou distância haveria entre iniciar a aventura do espírito com *O Capitão Fracasso* de Théophile Gautier[60], e fazê-lo com "a coisinha superficial chamada *Lady into Fox*".

Proust, todavia, nos adverte quanto à hipótese de a leitura tornar-se "perigosa"; ocorre quando "em lugar de nos despertar para a vida pessoal do espírito, (...) tende a substituir-se a ela"; então, o ideal da verdade aparece "como uma coisa material, depositada entre as folhas dos livros como um mel todo preparado pelos outros e que não temos senão de fazer o pequeno esforço para pegar nas prateleiras das bibliotecas e, em seguida, degustar passivamente num repouso perfeito do corpo e do espírito"[61]. Esta restrição, que faz passear primeiramente entre eruditos e historiadores, ele a deposita em seguida no meio dos próprios literatos: é entre estes que se verifica um "respeito fetichista pelos livros", um gosto "doentio" pelo livro, que faz deste um "ídolo imóvel", dele extraindo um "princípio de morte" antes que de vida[62]; trata-se de um "defeito do ser", mesmo quando observado nos "espíritos superiores". O reparo, contudo, não está inteiramente isento de ambigüidade; é contrabalançado pela observação segundo a qual "encontrar num grande homem um de nossos defeitos nos inclina sempre a perguntar se, no fundo, não se tratava de uma qualidade desconhecida"[63]. Victor Hugo seria o exemplo daquela "verdadeira erudição"[64] em que a verdade acaba sendo de fato "uma criação individual do espírito", tendo o livro apenas

---

[57] Idem, ibidem, p. 35.
[58] Idem, ibidem, p. 46: "nesse gosto e nesse divertimento de ler (...)".
[59] Idem, ibidem, p. 51.
[60] Idem, ibidem, p. 28.
[61] Idem, ibidem, pp. 35-36.
[62] Idem, ibidem, p. 38.
[63] Idem, ibidem, p. 39.
[64] Idem, ibidem, p. 40.

como seu "índice ou sua prova"[65]. E, após considerar que os perigos da bibliofilia, do amor pela companhia dos livros, ameaçam "menos a inteligência do que a sensibilidade", Proust reconhece que "a capacidade de leitura aproveitável (...) é muito maior nos pensadores do que nos escritores de imaginação"; neste caso, o exemplo seria Schopenhauer, que embora não avance "jamais uma opinião sem apoiá-la imediatamente em várias citações", não as faz senão para nelas "reencontrar traços de seu próprio pensamento", pois de fato elas "não o inspiraram em nada"[66].

No seio do grande público - que costuma ser, aliás, o dos *best sellers* -, o entretenimento é também passatempo: as palavras, na realidade, costumam ser usadas como sinônimas pelos próprios leitores. Neste caso, não é difícil saber se - ou em que medida - estes aprendem a viver a leitura como um empreendimento espiritual, como uma busca pessoal íntima e intransferível da verdade. Os sinais emitidos pela cultura de massa - e que podemos tomar como evidências - apontam para aquela atitude que consiste em tomar o livro como repositório material de uma verdade que teria ela própria o aspecto de um produto de supermercado: bastaria tirá-la da prateleira para estar de posse dela. A isso, ao contrário do que ocorre com o literato de Proust, não corresponde entretanto nenhuma bibliofilia: o livro cai, literalmente, na condição de objeto consumível e descartável - uma vez consumida ou esgotada sua "verdade", ao lixo (ou "sebo") com ele. O amor aos livros só comparece na forma de um arremedo, no ambivalente filisteísmo burguês: o que adquire e coleciona livros-objetos para exibi-los nas estantes, sob a íntima e sólida convicção de que a cultura que contêm é definitivamente inútil - o que não impede o empreendedor, o bem sucedido *self made man* formado na "escola da vida", de contratar um *ghost writer* para escrever suas memórias "autobiográficas".

O substrato dessa atitude é uma (in)sensibilidade que, produzida pela onipresença da cultura de massa - e em seu interior -, contagia a recepção da cultura artística. A estudante que ouve na escola, pela primeira vez, a sinfonia no. 5 de Beethoven, interroga indignada e irritada o professor, quando este informa tratar-se de uma obra que é protótipo e arquétipo da música romântica: "Mas *isso* é *romântico*?!" Ao ouvi-la, ela se surpreende e se enraivece porque: a) a música é poderosa, afirmativa, enfática; b) o (pre)conceito que ela tem do que seja "romântico" é o de uma música suave tocada de preferência por violinos em uníssono

[65] Idem, ibidem, p. 38.

e/ou em consonância. O condicionamento da (in)sensibilidade pela cultura de massa promove, dessa forma, a inversão da hierarquia dada pela própria cronologia: a ária da Rainha da Noite, d'*A Flauta Mágica*, transforma-se naquela "música da propaganda da GM"; a *polonaise* militar de Chopin converte-se na "música do anúncio da Ollivetti".

No entanto, se a utilização de obras de arte na e pela cultura de massa implica um processamento que as simplifica, desbasta e desfigura sua polissemia - porque a massa rechaça e não tolera sua complexidade, tudo quanto significa demais -, ela conserva o apelo do belo, inclusive o que recobre o selvagem, o irracional, o cruel. Também este belo excita na massa o desejo da imitação. Neste caso, nem a consciência do autor nem o tom em que, do ponto de vista moral, escreve a obra, decide a direção da leitura ou do aprendizado por parte do leitor: mesmo o que se escreve em tom de advertência ou censura, com indicações claras para que não seja praticado, pode ser justamente aquilo que o leitor ficará tentado a imitar. Voltamos aqui à psicologia do subsolo, do homem dividido: o fato de o leitor não só tolerar como também experimentar com certo prazer o mal literariamente representado, acabando por exaltar na literatura o que não suporta na realidade (quando é objeto ou vítima dele), nós costumamos atribuí-lo a uma difusa natureza humana - o homem, síntese de bem e mal, teria necessidade de visitar, imaginariamente, suas zonas sombrias, a fim de compensar a vida regrada, civilizada. Este homem civil - o cidadão -, nós o consideramos como uma espécie de ser aparente: nele vemos a aparência da civilidade, do comportamento bom e adequado. Quanto ao outro, o homem oculto sob essa aparência, o que guarda consigo os desejos, impulsos e intenções que não ousam manifestar-se civilmente, damos-lhe o nome de indivíduo: é o "elemento" da sociedade, o particular ou o singular em relação ao qual o todo (a sociedade, o Estado) se define por contraste ou em contradição[67].

A literatura, que não se cansa de representar tal imagem, seria não só o espelho no qual o ser humano pode ver essa duplicação como a válvula de escape que permitiria ao cidadão continuar a ser o que é - a comportar-se de acordo com as regras e leis -, fornecendo-lhe como compensação uma vivência imaginária pela qual ele purgaria suas emoções adversas. antes de suscitar a catarse, a obra literária é, neste caso, a própria catarse de quem

---

[66] Idem, ibidem, p. 40.

[67] Nas vezes em que pedi a alunos - adolescentes que freqüentam a escola pública de nível médio - para definirem o que entendem por "indivíduo", eles o fizeram recusando a si mesmos a designação, uma vez que, para eles, o indivíduo é o procurado pela polícia, o termo que esta emprega para classificar e interpelar suspeitos.

escreve: sua confissão, seu desabafo, a projeção de seus desejos, o recurso de que lança mão para não enlouquecer[68]. No entanto, sob o aspecto da beleza a literatura também oferece ao leitor desejos que ele jamais imaginou possuir e que, uma vez desvendados, tornam-se fonte daquele impulso de imitação - ele quer experimentá-los, vivê-los na realidade, às vezes pelo "simples" motivo de conhecer-lhes o sabor[69]. Uma educação voltada à formação do cidadão não tem como evitar, neste caso, a crítica dos moralistas à nocividade e à vanidade da literatura e terá de ser um antídoto tanto para ela quanto contra ela: impedir, evitar, combater seu poder de sedução, anulando ou neutralizando o desejo de imitação por parte do leitor, tornam-se divisas dessa educação, a qual não parece destoar do projeto platônico.

A construção da república platônica inscreve-se num empreendimento civilizatório: deve-se educar para civilizar não só os guardiães ("em suas relações entre si e com aqueles que se acham sob a sua proteção"[70]) como os gregos em geral, para que não se guerreiem nem se escravizem entre si e não acabem, com sua discórdia, por destruir e "dilacerar sua própria mãe e nutriz", a Grécia[71]. Platão devia ter bem presentes não apenas a selvageria a que se refere Valéry como também o poder da poesia (que ele provavelmente sofrera na pele, se recordarmos as conjeturas de Kierkegaard); devia talvez intuir que, tanto quanto representar o que pode acontecer, o poeta narra o que deseja que aconteça - desejo pelo qual as paixões selvagens, anticivilizadas, se comunicam do autor ao leitor ou espectador, na medida em que, na imagem literária, o que era impulso secreto e invisível ganha visibilidade e se oferece à possibilidade de transitar à realidade prática pelas mãos e ações do leitor. Ocorre ao poeta ser possuído e arrastado por uma corrente inconsciente[72], e o fato de esta provir da divindade, das Musas, não é motivo de celebração para o Sócrates platônico - ao contrário, trata-se de uma razão a mais para desvincular a poesia da sabedoria.

---

[68] Cf. Roberto Piva, in Berta Waldman e Iumna Maria Simon, *Rebate de Pares*, Universidade Estadual de Campinas, 1981 (col. *Remate de Males 2*), p. 35: "Diariamente tenho que escrever alguma coisa, e jogo fora depois, para não ficar louco."

[69] Não é sensato sonhar com os heróis e heroínas romanescos e procurar imitá-los na vida cotidiana. Contra esse tipo de atitude servem de alerta romances como *Madame Bovary*. No entanto, não há graça em não se deixar afetar de alguma forma por heróis e heroínas de romances - a leitura, em tais casos, resulta insossa, quase injustificável (para que lê-los, senão para emocionar-se, para se deixar, justamente, afetar por eles?). Por trás dessa ambivalência está o romancista, com uma atitude igualmente ambivalente: se quer alertar, também quer afetar; se quer induzir o leitor à razão, também quer emocioná-lo, induzi-lo à paixão - antes de mais nada, por seu livro, seu romance.

[70] Cf. Platão, *A República*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1964, trad. de Leonel Vallandro, p. 99.

[71] Idem, ibidem, p. 157.

[72] Cf. Platão, *Íon*, 536 a-d, op. cit., p. 105.

Nessa dupla advertência podemos apoiar a razão por que, n'*A República*, a Idéia do Bem predomina como valor supremo, subordinando a beleza artística: esta hierarquia implica - e impõe - que, por mais belas que sejam as obras de arte, elas não devem estar acima do bem; o senso estético não deve sobrepujar o comunitário, o princípio do bem comum. Seria inverter os termos da proposição aproximar Platão, neste caso, das tentativas totalitárias de embelezamento do mundo: em sentido inverso, o que *A República* propõe é uma educação como esforço civilizatório, voltado para o ideal do bem comum, se necessário com o sacrifício do belo artístico, da *mímesis* poética.

Valéry como que retoma a precaução platônica: a arte, vemo-lo dizer, compara-se a uma "camada límpida e cristalina" através da qual podem ser vistas as "coisas atrozes". Ela franqueia a visão a tudo quanto existe, o belo e o feio, o bom e o mau, mas não o embeleza: é uma superfície que "nos lança olhares que podem considerar tudo" e que opera, portanto, como uma espécie de olho divino. O axioma enunciado pelo poeta, segundo o qual "o único real na arte é a arte", pode ser interpretado no sentido (tautológico) de que a beleza artística só existe na arte, é de fato um ser de outro mundo - o mundo da arte. No mundo sensível, a beleza é fugidia, esvai-se no momento mesmo em que é sentida, isto é, construída na relação sujeito-objeto: "Fugitive beauté/ (...)/ Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?"[73]. Essa beleza só se mantém, só se conserva na forma ideal, quando ela e o contexto de sua "aparição" são abstraídos e congelados na Idéia. Porque só pode ser sob a forma de Idéia, a beleza produz o desejo de morte nos que a experimentaram, pois sabem que ela é de e em outro mundo e não voltarão a ter, empiricamente, a mesma visão. Quem acredita que pode reproduzir a experiência - pressupondo que a beleza é algo inerente ao objeto que suscitou a experiência do belo e nele permanece - incorre em ilusão: é o mesmo que esperar que a pessoa que manifestou o belo gesto é ela própria bela ao ponto de praticar sempre belos gestos, como se a beleza emanasse de sua pessoa para suas ações. Esse tipo de ilusão toda teoria estética de índole platônica tende a dissipar ao sustentar que o Belo só é real enquanto Idéia. Assim, se Platão conserva até o último instante - ou até a última instância - a dicotomia entre o mundo sensível e o ideal, parece fazê-lo ainda em nome da saúde da *pólis*, do esforço civilizatório: mantendo o mundo das Idéias como um horizonte, afastado da vida

[73] Cf. Charles Baudelaire, "À une Passante", citado por Walter Benjamin, "Sobre alguns temas de Baudelaire", in *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1975, trad. de Arlete de Brito, p. 49.

comum da *pólis*, ele o projeta sempre como um modelo para o qual deve se encaminhar e pelo qual deve se orientar aquela vida, mas não como algo a ser reproduzido; a beleza do próprio mundo das Idéias, sendo ela mesma ideal, deve permanecer naquele mundo - aqueles que tiveram a felicidade de contemplá-la devem resignar-se a, mesmo ofuscados por sua visão, voltar ao mundo das sombras para, nele, desempenhar as humildes tarefas de construção ou reforma da *pólis*.

Há, nesta posição, mais sensatez que o seu contrário. Os que desafiaram esta separação radical entre o valor estético e a utilidade social, entre o ideal e o sensível, acabaram trilhando o caminho da desilusão. Neste sentido, a crítica platônica à poesia imitativa revelou-se uma armadilha: os escritores que, procurando respondê-la e rebatê-la, tentaram fazer da literatura um ofício sério, por vezes até demasiado sério[74], a fim de conferir-lhe uma utilidade visando a um ideal do humano, terminaram percebendo que a literatura pouco pode, não muda as estruturas; deliberando fazer com que a literatura fosse tudo, concluíram que é nada. Pediram - ou exigiram - "à literatura coisas que não estavam ao seu alcance"[75]. Então, para rebater e compensar esse nada, por seu turno, acrescentaram que é necessário praticar e viver a literatura como se fosse tudo. E esse tudo é, ironicamente, platônico e antiplatônico: platônico porque se refere a uma idéia ou ideal de literatura; antiplatônico porque Platão (ao menos o d'*A República*) não consentia em emprestar o ideal ao literário, à *mímesis* poética.

Isso significa que o duro aprendizado do escritor, ao (re)conduzi-lo à conclusão platônica de que a literatura no final das contas não é coisa séria, não elimina a dualidade da literatura, sua divisão entre a *mímesis* e o ideal: o escritor ainda aspira a um mundo de ordem perfeita, em que cada coisa encontra seu lugar próprio, ao mesmo tempo em que busca representar o mundo que chama de "real" - mas o faz de um modo que antes acentua a inconsistência e a irrelevância da literatura.

---

[74] Cf. Mario Vargas-Llosa, op. cit., p. 388: "Menos artista que ele, com uma visão da literatura mais pobre que a de Borges, Sartre, no entanto, podia ser mais estimulante se se impregnava de sua convicção que a literatura nunca podia ser um jogo, e que, pelo contrário, era a coisa mais séria do mundo."

[75] Idem, ibidem, p. 400.

Capítulo 8

A *mímesis* (con)traída

Acuado por uma (e numa) sociedade de massas que "nada mais é que aquele tipo de vida que automaticamente se estabelece entre seres humanos que se relacionam ainda uns aos outros mas que perderam o mundo outrora comum a todos eles"[1], o escritor reage isolando-se: "obsessionado por seu próprio eu"[2], superdimensiona-o, faz da obra literária um teatro psicológico em que é ao mesmo tempo ator e personagem, o representante e o representado. Repositório dos materiais que o escritor garimpa e escava no próprio eu, sondando seu subsolo, as regiões desconhecidas do ser, a obra confessa sua impotência ante o real e aceita o diagnóstico crítico de acordo com o qual a arte é e deve ser essencialmente inútil, caracterizada por uma inutilidade radical ante a sociedade e o mercado, e portanto não tem nem deve ter qualquer função social, seja na *pólis* vigente, seja na república ideal.

Não sem ambigüidade, porém. Justamente no seu papel de *eu*, o escritor é um poço de desejos e aspirações contraditórias: quer perturbar, incomodar, escandalizar e ao mesmo tempo agradar e seduzir o público; faz de si a auto-imagem do marginal da sociedade, ao mesmo tempo em que deseja e demanda seu reconhecimento, a consagração pública. O que Sartre afirma a respeito do escritor dos séculos XIX e XX, perguntamos se não é, na verdade, parte de sua essência, de sua condição: o escritor é um adolescente que deseja simultaneamente destruir e conservar o mundo[3]. Contudo, não menos ambivalente é o público, e neste caso podemos acrescer outra pergunta: se não é também em reação às ambivalências do público que o escritor se torna esquizofrênico. Em *O Sobrinho de Wittgenstein*, o personagem narrador diz que as outorgas de prêmios literários são "o que há de mais insuportável no mundo, eu já tivera uma experiência na Alemanha, elas não elevam a pessoa, como eu acreditava antes de receber meu primeiro prêmio, elas rebaixam, e da maneira mais humilhante. Foi apenas por sempre pensar no dinheiro que elas trazem que as suportei, foi realmente a única razão que me fez ir em todas essas prefeituras históricas e em todos esses

[1] Cf. Hannah Arendt, *Entre o Passado e o Futuro*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, trad. de Mauro Barbosa de Almeida p. 126.
[2] Cf. Ernesto Sábato, *Homens e Engrenagens*, Campinas, Ed. Papirus, trad. de Janer Cristaldo, p. 99.

salões de festas de um terrível mau gosto. Até os quarenta anos. Deixei que cagassem na minha cabeça em todas essas prefeituras, em todos esses salões de festas, pois uma entrega de prêmios nada mais é do que uma cerimônia durante a qual cagam na nossa cabeça. Aceitar um prêmio só significa deixar que caguem em nossa cabeça porque nos pagaram para isso."[4] Por seu turno, John Dos Passos, na apresentação de sua autobiografia, narra o encontro, à época da Lei Seca, com um rapaz "de cabelo negro, pálido, e com uma expressão ardente":

"Lança-me um olhar colérico através dos óculos.

"- Estive a observá-lo toda a noite.

"- Que horror!

"- O que eu pretendo saber é por que é que o senhor não se comporta como um escritor?!

"- Como é que um escritor se deve comportar?

"- Sabe tão bem como eu, como se deve comportar um escritor.

"Tentei livrar-me dele com brandura: - Supondo que sei - respondi-lhe tão calmamente quanto possível - como é que sabe que eu me quero comportar como um escritor?

"Olhou-me furioso através das lentes. Procurava as palavras. Pôs-se em pé. - Deixe-me dizer-lhe uma coisa - gaguejou ele, ofegante - conhecê-lo é uma decepção."[5]

Ao escrever, na medida em que representa para si mesmo o indivíduo e o sujeito que é (ou pensa ser), o escritor é um absoluto, um todo indiviso: assim sentia-se Kafka e provavelmente sente-se boa parte dos escritores - esse sentimento talvez seja inerente ao processo da escrita, à mecânica da literatura (à máquina do discurso, no sentido valéryano) e talvez, também, não seja um exagero o que um personagem de Julien Green diz: "Escrever um romance é em si mesmo um romance, no qual o autor é o herói. Ele conta sua própria história e se representa para si mesmo a farsa da objetividade é porque é novato ou ingênuo, pois jamais conseguimos sair de nós mesmos"[6]. Mas a esta exaltação egocêntrica do escritor corresponde, na literatura contemporânea, uma narrativa que, por sua própria dinâmica artística - vale dizer, por seu compromisso com o universal, com o sujeito individual como

---

[3] Cf. Jean-Paul Sartre, *Que é a literatura?*, op. cit., pp. 111 e 135.
[4] Cf. Thomas Bernhard, *O Sobrinho de Wittgenstein*, Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1992, trad. de Ana Maria Scherer, pp. 82-83.
[5] Cf. John Dos Passos, *Os Melhores Tempos*, Portugal, Editorial Ibis, trad. de Maria da Graça Cardoso, p. 5.
[6] Citado por Ernesto Sábato, in op. cit., p. 100.

um todo -, revela e devolve ao mundo um não-eu. O eu é, de fato, o grande assunto da literatura moderna, mas não para ser louvado; ele é, ao contrário, analisado impiedosamente, decomposto e descomposto por si mesmo, objeto de uma vivissecção, como o personagem do "Subsolo" dostoievskiano. Ele se cobre de ironia como se se cobrisse de cinzas: "Mas, do que um homem honesto pode falar com mais prazer?/ Resposta: de si mesmo./ Pois bem! Vou então falar de mim mesmo!"[7] Nesse eu, os valores do homem civilizado e seus caprichos, sua má vontade, sua consciência se indispõem, digladiam entre si, dilaceram o indivíduo e sua unidade, pondo à mostra a esquizofrenia - a sua e a da espécie humana. Quanto mais esse eu dramático se aprofunda em si mesmo, quanto mais se toma como seu próprio centro, mais se nega, mais se nadifica: "Não sou nada./ Nunca serei nada./ À parte isso, tenho em mim todos os sonhos do mundo"[8]; "Não: não quero nada,/ Já disse que não quero nada"[9].

O escritor vive, neste seu teatro psicológico, a tensão entre a imagem ideal do indivíduo e sua verdade empírica: aquela corresponde à vivência e à aspiração da individualidade como subjetividade única, singular, autônoma, dona e consciente de si mesma, sem fissuras; a segunda expressa a realidade do chamado eu empírico, que integra a sociedade na condição de uma de suas moléculas - partícula permutável, substituível, que teoricamente vale tanto quanto as outras. No momento em que escreve, o escritor sente-se todo inteiro, é o seu próprio herói: só ele, ninguém mais, pode escrever o que escreve; é portanto insubstituível. Essa verdade ideal ele não somente a vive como deseja estendê-la ao que escreve e à sua própria vida; mas a verdade do mundo é outra - no seu trabalho cotidiano, no seu dia-a-dia de molécula social, ele não passa de um indivíduo entre outros, apenas mais um em meio à multidão. As duas verdades se contaminam reciprocamente, relativizam-se, trocam olhares irônicos. No caso de Kafka, a ironia se estende do trabalho particular do artista à sua relação com o público: por entre as dúvidas admirativas e os reconhecimentos dubitativos que lança em torno de Josefina, a cantora, deslizando entre o questionamento e a aceitação de seu talento e arte, o narrador do conto sugere que estes se devem

---

[7] Cf. Fédor Dostoiewski, *Histórias Dramáticas*, S. Paulo, Ed. Cultrix, 1960, seleção e trad. de Ruth Guimarães, p. 23.
[8] Cf. Álvaro de Campos, "Tabacaria", in Fernando Pessoa, *Seleção Poética*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Ed., 1971, p. 256.
[9] Idem, "Lisbon Revisited", in op. cit., p. 253.

mais à *mise-en-scène*, às estratégias da *performance* da artista que propriamente à sua voz e canto:

"Quando nos colocamos a uma boa distância dela e a escutamos ou, melhor ainda, quando fazemos um teste nesse sentido (se, portanto, Josefina canta, digamos, em meio a outras vozes e nos propomos a tarefa de identificar sua voz), então inegavelmente não se escuta outra coisa senão um trinado comum, no máximo a se destacar um pouco por sua delicadeza ou debilidade. Mas caso estejamos em frente a ela, então não é apenas um assobio; para entender sua arte é necessário não só ouvi-la, mas também vê-la. Mesmo que fosse apenas nosso assobio cotidiano, mesmo assim já existe nele, desde o início, a singularidade de alguém pôr-se de modo solene a não fazer outra coisa que não o trivial."[10]

Se a ironia carrega o texto de ambigüidade, não vela o objeto ou alvo da crítica, que parece feita sob medida para os tempos atuais: o aspecto de espetáculo a que se vê obrigado o artista (e no qual muitos se comprazem) para, justamente, fazer aparecer sua arte - aspecto que, não raramente, se substitui ao próprio conteúdo e forma dessa arte e, na medida em que toma seu lugar, a faz parecer o que não é, dá-lhe uma consistência e um valor que são apenas aparentes. Ao mesmo tempo, o conto é a sugestão da instabilidade do gosto e da precária fidelidade do público, que reforçam e aguçam no artista, por contraste, seu narcisismo - igualmente instável e precário. Também o escritor que se faz e se toma como herói de si mesmo tende ou é tentado a refugiar-se no egocentrismo tanto mais quanto ele é confrontado com o anonimato da massa e a corrida de ratos da qual é forçado a participar. Josefina, como esse escritor, quer isolar-se, dedicar-se apenas à sua arte e a si mesma, e faz seguidas tentativas, sempre frustradas, de liberar-se do trabalho - sôfregos e sofridos empenhos que, ligados a um insistente desejo de reconhecimento[11], parecem desenhar, contra o fundo de uma referência fugaz, a silhueta do próprio autor. Em todo o caso, o final, com sua ironia a um tempo leve e pesada, melancólica e alegre (atributos que podem ser associ-

[10] Cf. Franz Kafka, "Josefina, a cantora, ou O povo dos ratos", na coletânea *Nas Galerias*, S. Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1989, seleção e trad. de Flávio R. Kothe, pp. 123-124.

[11] Idem, ibidem, pp. 134-135: "Há muito tempo, talvez já desde o início de sua carreira artística, Josefina luta, em função de seu canto, para ser liberada de qualquer trabalho: pretende, em suma, que se deveria aliviá-la da preocupação em torno do pão de cada dia e tudo o que esteja ligado à nossa luta pela existência e - provavelmente - isso fosse repassado para o povo como um todo. (...) O povo escuta isso e nem liga. Esse povo tão fácil de comover é, às vezes, impossível de ser comovido. (...)/ Ora, é claro que Josefina não deseja propriamente aquilo que ela literalmente reivindica. (...) - o que ela almeja é (...) apenas o reconhecimento de sua arte, um reconhecimento público, claro e inequívoco, a atravessar os tempos, a se elevar acima de tudo o que até agora se conhece".

ados uns aos outros, distributivamente), é o que poderíamos chamar de genuinamente kafkiano:

"(...) a última novidade é que, na hora em que seu canto era esperado, ela havia desaparecido. Não só o séquito a procura, muitos se colocam a serviço da busca, inutilmente; Josefina desapareceu, não quer cantar, não quer nem mesmo ser solicitada; desta vez, ela nos abandonou totalmente.

"Extraordinário quão falso ela calcula, a esperta, de um modo tão falso que quase se precisa acreditar que ela nem sequer calcula, mas apenas continua sendo arrastada por seu destino, destino que esse nosso mundo apenas consegue tornar ainda mais triste. Ela mesma se esquiva ao canto, ela mesma destrói o poder que conquistou sobre os corações. Mas como conseguiu ela conquistar esse poder já que conhece tão pouco os corações? Ela se esconde e não canta, mas o povo, quieto, sem decepção perceptível, sobranceiro, massa que em si mesma repousa, povo que, embora as aparências digam o contrário, formalmente só pode dar presentes, jamais recebê-los, inclusive não de Josefina, esse povo continua seguindo seu destino.

"Mas o caminho de Josefina precisa continuar morro abaixo. Logo há de chegar o tempo em que seu último assobio há de soar e emudecer. Ela será um pequeno episódio na eterna história de nosso povo, e o povo há de superar essa perda. Fácil isso não será para nós; como serão possíveis as assembléias em total mudez? Será que seu assobio real era significativamente mais sonoro e mais vivo do que há de ser a sua recordação? Será que, afinal, enquanto ela vivia, ele era mais do que mera recordação? Será que o povo, em sua sabedoria, não andou, ao contrário, colocando seu canto tão alto justamente por isso, justamente porque desse modo era impossível perdê-lo?

"Talvez nós, portanto, nem sequer venhamos a sentir muita falta, mas Josefina, redimida da miséria terrestre - que, em sua opinião, é, porém, preparada para os eleitos -, há de se perder na incontável multidão dos heróis de nosso povo e, já que não cultivamos a história, será esquecida, como todos os seus irmãos, na escalada da redenção."[12]

Se no auto-heroísmo do artista ainda remanesce uma aura romântica, esta não passa de um resíduo irônico. Quando, acreditando nos efeitos de sua *mise-en-scène* ou de seu *marketing* pessoal, o artista tenta reeditar a oposição indivíduo *versus* sociedade num re-

[12] Idem, ibidem, pp. 138-139.

gistro que lhe confira nobreza e dignidade, tais tentativas deslizam para o arremedo paródico, por vezes para o grotesco involuntário. O fato de elas, aparentemente, serem bem sucedidas nas obras veiculadas pela cultura de massa apenas evidencia o que nela existe de anacrônico, de ingênuo e de recorrente apelo à simplificação: em suas produções, a presença das multidões é atenuada ou mesmo abolida e retoma-se uma vida idílica de aldeia, em que todos se relacionam como se formassem ainda uma comunidade, em que as intrigas contribuem para reforçar as relações de (re)conhecimento entre os personagens. Na sociedade de massas propriamente dita, em que os espetáculos e escândalos - os chamados "eventos" -, encenados ou não (e mesmo os que não são encenados, vale dizer, "armados", precisam sê-lo enquanto manifestação ou exibição), sucedem-se a uma velocidade e a uma profusão que já não se deixam acompanhar, não tem mais lugar a solitária revolta do artista, como indivíduo, contra a sociedade: os que se querem ou se fazem de malditos e gênios incompreendidos são absorvidos e chegam mesmo a ser incensados por público e crítica (ainda que sob a condição referida pelo personagem narrador d'*O Sobrinho de Wittgenstein*), ou são meramente ignorados e curtem e amargam a revolta no silêncio ácido de sua solidão despercebida. A situação do sujeito individual tomou, na realidade, sentido oposto ao romântico: sua revolta contra o mundo, acrescida da violência do próprio mundo, volta-se contra ele e o faz explodir - sem barulho. Pelo menos, assim parece ser em Kafka: em vez de protestar veementemente contra o mundo e desejar sua destruição, relata e esmiuça com enervante tranqüilidade - e aparente passividade - a destruição ou fragmentação do sujeito.

Joseph K. experimenta e sofre, no espírito e na carne, o outro lado da condição de sujeito. *O Processo* seria neste caso o processo pelo qual, segundo Althusser, se estrutura e funciona a ideologia em geral: K. é interpelado e convocado como sujeito, como "subjetividade livre, (...) centro de iniciativas, autor e responsável por seus atos", em suma, como indivíduo autônomo, inconfundível e insubstituível, para ser sujeitado, "submetido a uma autoridade superior", despojado de toda a liberdade, salvo a de aceitar livremente sua submissão, ou seja, para que cumpra sozinho os atos e gestos de sua sujeição[13]. Mas a ironia kafkiana vai além de explicitar o avesso do sujeito individual: põe em xeque também, na parábola inserida n'*O Processo*, o mito liberal-democrático da igualdade dos cidadãos perante a lei - e o faz no mesmo passo em que exibe a caricatura do individualismo. O homem

que se põe diante da porta da lei e pleiteia sua entrada é em grande parte o oposto de Joseph K.: este é citadino, aquele é camponês; K. é procurador de banco e tem conhecimentos a respeito de legislação e burocracia, enquanto que o camponês é simplório. Sobretudo, K. possui não só a noção como a prática do individualismo: toma a iniciativa de defender-se, chegando a ser atirado e ousado em mais de uma ocasião. O camponês, de seu lado, é tímido e sem malícia: no máximo, tenta subornar o guarda, mas sem cobrar resultados; parte do princípio da igualdade perante a lei e, talvez por esta razão, não entende ou desconhece a mensagem da ideologia - em todo o caso, não atende ao chamamento do individualismo para sentir-se na pele de um ser especial, ao qual é destinado exclusivamente aquele acesso à lei. Na exegese empreendida pelo sacerdote, "capelão do cárcere" e funcionário da Justiça, o que ressalta é a irônica ignorância do camponês: este é ignorado pela interpretação - que se concentra na figura e na atuação do guarda - na medida mesma em que ignora o princípio básico da ideologia individualista; não sabia que é um indivíduo único e especial? O guarda, diz o sacerdote, não só cumpriu seu dever como foi além dele ao informar ao homem que naquele momento não podia entrar pela porta da lei; entre essa informação e a revelação de que a entrada "estava destinada apenas para ti" não há nenhuma contradição - "a primeira indicação até está assinalando já a segunda"[14]. A premissa implícita do raciocínio é: o camponês, como todo indivíduo, deveria saber que a porta destinava-se exclusivamente para ele - trata-se de uma noção tácita da ideologia. Desse modo, se há algum engano, este não parte do guarda, como pretende K., mas, assim sugere o exegeta, do próprio pleiteante. Mesmo que o guarda houvesse se enganado, ele é "apesar de tudo, um servidor da lei que por fim pertence à lei, o que o coloca acima de qualquer juízo humano"[15].

Não é preciso subir às alturas de uma exegese teológica para interpretar a passagem: o modelo teórico do jusnaturalismo, que ainda opera como mito de fundação do Estado moderno, prevê e provê a lei como a premissa maior de um "raciocínio prático" cuja premissa menor é "o comando do executivo, enquanto a conclusão é a sentença do juiz"[16]. A

---

[13] Cf. Louis Althusser, *Aparelhos Ideológicos de Estado*, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1985, trad. de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro, pp. 103-104.
[14] Cf. Franz Kafka, *O Processo*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1975, trad. de Torrieri Guimarães, p. 233.
[15] Idem, ibidem, p. 237.
[16] Cf. Kant, *Metaphysik der Sitten*, citado por Norberto Bobbio, "O modelo jusnaturalista", in Norberto Bobbio e Michelangelo Bovero, *Sociedade e Estado na Filosofia Política Moderna*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1987, trad. de Carlos Nelson Coutinho, p. 80.

lei está acima de tudo porque exprime a razão, encarnando-a no Estado: é o "ato específico através do qual se explicita a racionalidade do Estado", a "norma geral e abstrata, produzida por uma vontade racional, tal como é, precisamente, a do Estado-razão"[17]. Mas à medida que é trazido à realidade prática, esse ideal de racionalidade incorporado na figura da lei transforma-se em irracionalidade, arbítrio e sofrimento para o sujeito individual - que neste ponto teria mais motivo para alegrar-se que para lamentar-se ante a distância que separa as Idéias, isoladas no *topos uranos*, e o mundo sensível das cópias imperfeitas. O sentimento predominante de Joseph K., para quem a "singela história" do homem diante da porta da lei "tinha-se feito desproporcionalmente enorme" na sua interpretação pelo capelão da Justiça, é o do engano - com o subseqüente e implícito desengano. Sente-se enganado, pois seguiu à risca o individualismo: foi além do tímido e ingênuo camponês, afundando pelos corredores do sistema judicial; entretanto, nenhum benefício especial lhe veio disso. Não foi avisado de que "em cada uma das salas existem outros sentinelas, um mais poderoso do que o outro"[18]. Mas, se podemos encaminhar a leitura até aí, podemos igualmente ouvir a objeção tácita: K. deveria sabê-lo - deveria saber que, se para cada indivíduo há um acesso exclusivo à lei, essa deferência não significa que ele, como sujeito, vá obter aquilo que pleiteia ou de que necessita, pois a lei, na sua superioridade, na majestade de sua racionalidade abstrata, é insondável (e, sobretudo, no final das contas, o sujeito é convocado não para receber as honras devidas à sua singularidade, mas para ser sujeitado).

A lei com a qual depara o indivíduo, em Kafka, é um falso universal: sua aplicação contradiz ou anula sua universalidade, o princípio segundo o qual ela se destina a todos e todos são iguais perante ela. Ao mesmo tempo, sua efetiva desigualdade, isto é, o fato de não tratar a todos de forma igual, desmente ou nega na prática a ideologia individualista: não se pode esperar que essa desigualdade se traduza em deferências para com o indivíduo. A porta da lei está aberta especialmente para cada um, o que não significa que cada um tenha acesso especial ou privilegiado a ela; em princípio, todo indivíduo é único, especial, mas que o Estado vá dispensar-lhe tratamento adequado a essa unicidade já é outra questão - os mais atirados podem aventurar-se pelos corredores da lei, exigindo o tratamento especial prometido pela ideologia, mas encontrarão obstáculos (sobretudo os burocráticos) e serão demovidos ou confundidos por arengas exegéticas que, elas próprias delongadoras,

[17] Idem, ibidem, p. 92.

protelarão a aplicação da lei ou a justificarão de forma sofística. Nos quadros da sociedade capitalista de massas, essa ironia kafkiana integra kafkianamente - isto é, sem escândalo ou alarde - a normalidade da existência, desde o "liberdade é usar uma calça *jeans* desbotada" até a instituição da figura do "cliente especial" ao qual o banco confere o "privilégio" de pagar pelo "cheque especial" juros mais altos que o de um ordinário crédito pessoal: em qualquer caso, o "seja você mesmo" é proclamado para que o indivíduo se incorpore à massa e se submeta ao padrão.

Kafka experimentou em si mesmo essa contradição: quanto mais procurava afirmar sua individualidade, sua singularidade de indivíduo, mais a tinha negada - e quanto mais os outros a negavam, mais ele insistia nela. Em tal situação, o eu singular não pode se afirmar senão na intimidade, na solitária relação consigo mesmo que a leitura, por exemplo, pode propiciar ou mesmo pressupõe: "Todo homem é singular e, em virtude mesmo dessa singularidade, chamado a agir - desde que tome gosto pela sua maneira de ser. Na escola, como em casa, ao que me foi dado experimentar, só se laborava no sentido de anular essa singularidade: era tornar a educação mais fácil e também mais fácil a vida da criança, embora não fosse menos certo que ela a princípio não sabia fruir a dor que advém da contrariedade. Com uma argumentação fechada em si mesma, nunca se fará um menino entender que, à noite, bem no meio de uma história cativante, ele precisa interromper a leitura e ir deitar-se. A mim me diziam, em tal caso, que já se fazia tarde, que me acabava com a vista, que o meu despertar na manhã seguinte seria penoso, que aquela história estúpida e medíocre não valia a pena... e eu nem podia formular uma resposta porque, em suma, nada daquilo chegava sequer aos confins do que merece reflexão. Tudo era infinito, tudo perdia-se no indeterminado (...): o tempo era infinito e portanto não podia fazer-se tarde, o dom da minha visão era infinito e portanto não podia acabar, a noite mesma era infinita e portanto não havia necessidade de preocupar-se com o despertar matinal. (...) Tudo isso eu não poderia expressar em termos, e daí resultava: ou tornar-me importuno de tanto suplicar que me permitissem prolongar a leitura, ou resolver-me a continuar lendo sem permissão. Essa era a minha singularidade."[19]

---

[18] Cf. Franz Kafka, *O Processo*, op. cit., p. 231.

[19] Idem, "Esboço de autobiografia", na coletânea *Parábolas e Fragmentos*, Rio de Janeiro, Ed. Tecnoprint (Ediouro), 1987, trad. de Geir Campos, p. 52.

Se há um não-eu em Kafka, este é ainda o eu, com sinal negativo: ainda e sempre é o centro das atenções e preocupações do autor, mas enquanto eu desumanizado, animalizado ou objetificado. Neste caso, a paranóia, quando ocorre, não é muito mais que o avesso do egocentrismo. O Joseph K. perseguido e molestado pela Justiça, morto como um cão, é seu eu que se põe a todo o momento e que interessa ao leitor, justamente por ser tratado como é, por ser posto à revelia e à deriva e não possa influenciar seu destino. As atenções continuam se voltando para o indivíduo, sobre o qual pesam as dúvidas, desconfianças e suspeitas acerca inclusive de seu valor próprio, como ser único e singular. Na assunção pelo filho da culpa pelo fato de o pai procurá-lo (a ele, filho) destruir psicologicamente, no conto "A Sentença", temos a ironia extrema desse processo que equaciona o centramento do eu ao desfazimento do indivíduo. A literatura corresponderia neste caso ao interesse de problematizar e desvendar o eu em meio à sua própria estranheza e desrealização - interesse do qual o escritor pode extrair eventualmente algum consolo e mesmo algum prazer. Antes de buscar saber que lugar o indivíduo pode ter na sociedade, tratar-se-ia então de indagar o que e quem é o indivíduo, se ele existe sequer. A valorização do inconsciente como matéria e objeto de uma estética literária responderia, então, por uma preocupação de autoconhecimento (hipótese cuja investigação é entretanto previamente prejudicada pelo fato lógico de que nenhum artista adepto dessa estética poderia explicar a presença do inconsciente em sua obra, pois se o pudesse estaria eliminando essa presença ou tornando-a falsa, mero artifício). Entretanto, a obra apresentará sempre uma porta aberta ao inconsciente, por conta de sua ironia; esta consiste em dar a entender involuntariamente o que se desconhece e em exprimir inconscientemente o que não se quis exprimir. Com Kafka, parecemos completar o processo de distanciamento em relação ao projeto de uma literatura cidadã, útil à construção de uma *pólis* justa. Seu Gregor Samsa, seu Odradeck são figurações de um eu individual na condição de algo irredutível ao geral - seja este a família, a sociedade ou o Estado. É como se Kafka ironizasse e extremasse a categorização lógica do indivíduo como o que não é passível de definição, como o que não pode ser subsumido numa ordem classificatória. A singularidade monstruosa do eu individual é tanto o resultado de uma história e de uma interação (e neste caso revela o fracasso do processo civilizatório[20] ou o fato de ele produzir

[20] Ironicamente referido em "Um relato para uma academia", em que a civilização seria menos o tênue verniz que mal esconde a origem simiesca do ser humano que, numa perspectiva rousseauniana, o processo que estraga, barbariza o animal. Cf. na coletânea *Nas Galerias*, pp. 37-45.

o contrário do que deveria, legando à humanidade um ser irreconhecível ao olhar humano) quanto algo anterior à família e que a ela sobreviverá, para desgosto do pai: arcaico como um *isto*, como coisa quase inominável e não identificável, ele extravasa o público, o Estado - o qual, portanto, não pode compreendê-lo, no duplo sentido da palavra[21].

Daí porque, talvez, a culpa recaia sobre ele, e o Estado e o pai sejam como que absolvidos. Se estes são passíveis de censura e culpa, o são pelo fato de agirem com o mesmo arbítrio e capricho do eu individual - eles se tornam também monstros, irracionais e estranhos na medida em que se assemelham ao indivíduo que torturam e esmagam. O Estado é arbitrário ao particularizar a lei e sua aplicação, particularização que assenta sobre outra - a do próprio Estado quando se particulariza como expressão e domínio de uma classe. A lei, em tal caso, não passa da manifestação de uma parte da sociedade sobre o restante, e não é conhecida a não ser no momento em que tal vontade é - arbitrariamente - manifestada. "Nossas leis não são conhecidas por todos, elas são um segredo do pequeno grupo de aristocratas que nos domina, escreve Kafka em "Sobre a questão das leis"[22], lançando uma pequena luz sobre a gênese e o sentido políticos da situação de Joseph K. E no contexto dessa concepção, mesmo que tomemos os aristocratas referidos pelo autor no sentido estrito, não nos beneficiaremos da solução do problema substituindo o governo aristocrático por um governo democrático, pois neste caso o princípio segundo o qual nenhum cidadão pode alegar desconhecimento da lei para escapar à sua aplicação apenas agrava o arbítrio do Estado, aproximando o democrático do totalitário: temos então uma situação tipicamente kafkiana, na qual o cidadão, desconhecendo a lei, é a ela submetido como se a conhecesse - situação plenamente factível em qualquer sociedade dita democrática, ante a enormidade do número de leis, que nem mesmo os governantes conhecem, e a possibilidade (legalmente prevista) da edição de "leis secretas".

Quanto à figura do pai, em Kafka, nada parece mais arbitrário que sua vontade - seja a do pai terreno, seja a do celeste[23] - e esse arbítrio tem a ver nitidamente com sua singula-

---

[21] Cf. Franz Kafka, "A preocupação do pai de família", in *Um Médico Rural*, S. Paulo, Companhia das Letras, 1999, trad. de Modesto Carone, pp. 43-45.

[22] Idem, *Nas Galerias*, p. 93.

[23] Como podemos inferir de uma leitura de *Temor e Tremor*, de Kierkegaard, quanto mais indivíduo se é, mais arbitrário e caprichoso. O indivíduo é um absoluto cujo modelo supremo é o próprio Absoluto. Como Indivíduo Absoluto, Deus é absolutamente arbitrário e caprichoso. A lógica de seus decretos e ações é insondável, mas Abraão, ao aceitá-la e abraçá-la no silêncio de sua intimidade, não assume só sua condição de indivíduo como (um outro) absoluto, mas também de patriarca, do Pai. E talvez a provação a que Deus submete Abraão

ridade, como ocorre com o pai de "A Sentença", em cuja pessoa a individualidade, que o filho queria talvez adormecida ou decaída, desperta, irrompe, pula e dança de forma demoníaca. Mas, ao mesmo tempo em que não o compreendem, pai e Estado também não alcançam o indivíduo kafkiano, pois é da sua condição ser absolutamente inútil - à sociedade, ao mercado, ao Estado, à família. E se Gregor Samsa se torna assim num processo de desumanização, Odradeck o é desde sempre; ele carrega a inutilidade do que é sem finalidade, a leveza e a pureza de uma existência como só a da arte pode ser - um riso sem pulmões, que soa como um "farfalhar de folhas caídas"[24]. O cidadão que a duras penas se ergue sobre esse indivíduo é uma pinguela precária que não o une à sociedade e ao Estado senão de uma forma absolutamente esquizofrênica, simultaneamente paradigmática e antiparadigmática: cidadão exemplar que se submete resignadamente ao Estado e à condenação que este lhe impõe, que se deixa anular, que se entrega para ser morto como um cão - para sua vergonha, não de seus executores ou do Estado -, mas, se todos seguissem o modelo, quem sobraria?

No entanto, Joseph K. pode, até certo ponto, ser interpretado como uma paródia do cidadão-modelo que inspirou a república platônica e nela comparece como personagem principal. O protagonista d'*O Processo* remete ironicamente ao Sócrates histórico que, caluniado por cidadãos atenienses, vai a julgamento e, condenado à morte, não se habilita a desrespeitar a lei da *pólis*, mas submete-se a ela e aceita a pena que ela lhe impõe, embora sabendo-a injusta; cumpre-a ele próprio até o fim, de tal modo que, sendo-lhe oferecida a alternativa da fuga, repele-a e toma voluntária e resignadamente a cicuta. É verdade que K. não chega a ser formal e publicamente julgado e sentenciado: o processo segue de forma misteriosa e secreta. Mas no início K. se defende e ataca como se estivesse diante de um tribunal coletivo e o tom de denúncia e protesto de seu discurso é comparável à indignação com que Sócrates, diante da assembléia de juízes, recusa suplicar perdão, para assim preservar não só a distinção de seu nome como a reputação da cidade, e depois, quando discute a pena que pensa caber-lhe, propõe inicialmente que seja sustentado pelo Estado[25] e, por

---

seja algo como o teste do patriarca, a prova pela qual o indivíduo deve passar para aprender a tornar-se um patriarca tão caprichoso e arbitrário quanto o Patriarca Absoluto e Onipotente que é Deus.

[24] Idem, "A preocupação do pai de família", in op. cit., p. 44.

[25] Cf. Platão, *Defesa de Sócrates*, 37a, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972, trad. de Jaime Bruna, col. *Os Pensadores*, vol. II, p. 28.

fim, que pague uma multa de trinta minas[26]. E assim como K. se deixa imolar, no final das contas, por nada, e seu sacrifício não tem qualquer sentido senão - numa leitura teológica - o de expiar uma culpa absurdamente subjetiva[27], pode-se dizer da morte de Sócrates que "não significa nada"[28].

Nenhum dos casos é, portanto, rigorosamente modelar. O de Sócrates tanto quanto o de K., pois, considerado à luz d'*A República*, ele é também extremamente irônico: o cidadão que Platão apresenta como herói da razão sucumbe - e recorre - à paixão do orgulho no mesmo passo em que, ironicamente, afirma não incorrer nela; recusa-se a dar demonstração de humildade ante os juízes para, segundo a praxe, obter a absolvição - despreza essa via ao mesmo tempo em que diz não desprezar as chances que a *pólis* lhe oferece[29]. Não se trata, n'*A República*, de imitar a conduta de Sócrates. No lugar do nada, Platão põe o ideal, e a morte de Sócrates passa a remeter a uma Idéia de Justiça, uma Idéia de Bem pela qual deve se orientar a (re)construção da *pólis*. Analogamente, na obra de Kafka o ideal comparece, mas em negativo, no lugar do nada: ocupa um lugar vazio que permanece realmente vazio, pois o ideal aí não se põe para ser realizado, nem mesmo para ser vivido, mas para ser recordado - com nostalgia - mais ou menos à maneira das Idéias platônicas: é um ideal de humanidade que se projeta e brilha como avesso das situações humilhantes e degradantes a que são submetidos ou se submetem os heróis kafkianos; é o desejo de um outro mundo mas que só surte efeito na forma de uma esperança longínqua, de um ideal cuja virtude e valor estão em permanecer como ideal.

Com os personagens de Kafka, sabemos o que não queremos; o que queremos, eventualmente, é o oposto do mundo de pesadelo em que eles vivem, mas essa imagem está longe de ser nítida. Mas se a esperança de salvação é tênue, salvamo-nos com isso do risco das esperanças muito positivas, das imagens muito claras que, passíveis de realizar-se e uma vez efetivamente realizadas, acabam convertendo-se na prática em seus antípodas: a racionalidade da proposta socialista convertendo-se na irracionalidade do stalinismo, por exemplo. O discurso hesitante, o tom nebuloso e misterioso das narrativas de Kafka são,

---

[26] Idem, ibidem, 38b, in op. cit., p. 29.
[27] Cf. Max Brod, *Franz Kafka*, Lisboa, Ed. Ulisseia, sem data, trad. de Susana Schnitzer da Silva, p. 163: "Kafka [o autor se refere a Joseph K.] não se casou, ficou solteiro, deixara-se assustar pela realidade da vida, não se confirmou diante dela. É esta a sua culpa secreta que já antes de pronunciada a sentença o banira do seio dos vivos".
[28] Cf. Francis Wolff, *Sócrates*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1982, p. 88.

neste caso, o contraponto irônico dos textos filosóficos que influenciaram direta ou indiretamente a constituição da sociedade moderna, incrustando-se nas instituições do Estado, inclusive no aparelho jurídico-penal. Pode-se quase ler, no conto "Um artista da fome", uma paródia da teoria kantiana que distingue entre o agir por dever e o agir de acordo com o dever: o jejuador não vê mérito ou valor moral em sua prática porque não jejua contra sua natureza ou temperamento, mas o faz quase que por inclinação natural, porque nunca conseguiu de fato apreciar um alimento[30] - em termos kantianos, não o faria por dever, mas de acordo com o dever[31], se ocorresse de se estabelecer como dever a prática do jejum (o que, na realidade, é uma possibilidade que nunca é tão "surrealista", tão "humor-negro", para ser descartada).

As filosofias de Locke, Hobbes, Rousseau, Kant, Montesquieu, por meio dos homens de ação, contribuíram para a formação da fisionomia política e institucional da sociedade moderna. A obra de Kafka não se presta a fornecer esse tipo de influxo: o escritor, em seu caso, não é um representante, um lugar-tenente, pois o que oferece como modelo como inspiração para a constituição do homem-como-um-todo, é um espaço vazio, um nada que a cada leitor cabe preencher com sua esperança, sua utopia ou mesmo seu próprio nada, seu desespero ou nostalgia. O projeto de Kafka não ignora o de Platão. Ao contrário, o fato de haver registrado "claramente o negativo e a horrível imperfeição da natureza e, contudo, ter visto ao mesmo tempo, sempre na profundidade do coração, o 'mundo das ideias' (no sentido de Platão) - isto foi notável tanto na vida como na obra de Kafka, o que foi manifestado aos seus amigos, sem que jamais fosse dita uma palavra sobre isso, como espécie de revelação, calma, e certeza no meio da tempestade, do sofrer e das confusões"[32]. Porém, Kafka vai além de Platão na medida em que a transcendência a que sua obra nos transporta chama por um absoluto que "existe - mas é incomensurável à vida humana"[33] e, além disso, "indizível"[34]; não é o que a obra fala, mas o que ela cala, é o seu espaço vazio, seu silêncio elo-

---

[29] Cf. Platão, *Defesa de Sócrates*, 34d-e, op. cit., p. 25.
[30] Cf. Franz Kafka, "Um artista da fome", in *Nas Galerias*, op. cit., p. 120: "- (...) eu tenho de jejuar, não posso fazer diferente - disse o artista da fome./ - Mas veja só isso - disse o inspetor. - Por que é que você não pode fazer diferente?/ - Porque eu - disse o artista da fome, levantando a minúscula cabeça e falando com os lábios em bico, para que nada se perdesse -, porque eu não pude achar comida que me agradasse. (...)"
[31] Cf. Immanuel Kant, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1974 (col. *Os Pensadores*, vol. XXV), trad. de Paulo Quintela, pp. 204-212.
[32] Cf. Max Brod, op. cit., p. 160.
[33] Idem, ibidem, p. 159.
[34] Idem, ibidem, p. 161.

qüente. Mais radicalmente que Platão, Kafka estende o inferno por todo o universo, nele liberta o "mundo monstruoso" que tem na cabeça[35] e os homens sombrios que nele se encontram aprisionados só de quando em quando podem vislumbrar, no rosto das vítimas talvez[36], algum reflexo do ideal: este, que as sombras mal sabem se desejam, é absolutamente inatingível. No caso de Kafka, o bem, inclusive o mais imanente, o que seria seu bem pessoal, não só está distante, mas é feito ele próprio dessa distância intransponível: seu amor à humanidade é um amor à distância, forjado no seio de sua "extrema solidão" e por causa dela[37].

Por outro lado, a ironia kafkiana incorpora algo da socrática: parece parodiar a negatividade que Kierkegaard aponta no *Protágoras* - diálogo que Kafka e Brod leram na juventude[38] -, mas de um modo que internaliza a dúvida e a negação. O mesmo narrador põe a tese e a antítese, a opinião vulgar e sua contraposição crítica, a voz do povo e a reserva do dissidente irônico, como ocorre em "Josefina, a cantora, ou O povo dos ratos". Essa dinâmica solicita um leitor reflexivo e praticamente o obriga, a cada parágrafo ou frase, a decidir o que deve entender do que lê. Uma ironia segunda, ou uma ironia de segundo grau, derivada em parte da primeira, está no fato de que, à medida mesma que representa um universo concentracionário, a obra de Kafka confere ampla liberdade ao leitor. Max Brod lembra que, quando o escritor leu o primeiro capítulo d'*O Processo*, "nós os amigos perdemo-nos de riso" e "ele mesmo riu tanto que, durante momentos, não conseguiu continuar a leitura"[39]. Esse humor, o amigo biógrafo o associa à "acribologia apaixonada pelos detalhes, isto é, pela vida real e pela representação exacta", ao "humor contido na sintaxe comprimida, donde se liberta como por efeito de um curto-circuito" - provocado talvez pelo contraste entre a superfície do narrado, na qual se arrastam o "dilacerado" e o "desespero", e a "calma e pormenorização com que é contado"[40]. Aproveitando a sugestão, acrescentaríamos que a pormenorização da narrativa, o detalhamento descritivo estavam até então, normalmente, a

---

[35] Idem, ibidem, p. 78.
[36] Cf. Walter Benjamin, "Franz Kafka no décimo aniversário de sua morte", in *A Modernidade e os modernos*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1975, trad. de Tania Jatobá, p. 81: "A beleza, no mundo de Kafka, aflora apenas nos lugares mais secretos: por exemplo, nos acusados."
[37] Cf. Max Brod, op. cit., p. 82.
[38] Idem, ibidem, p. 46: "Lemos juntos 'Protágoras', de Platão, com ajuda de tradução e do nosso dicionário escolar, às vezes bastante dificilmente. Não cheguei então a compreender a importância que Platão teria para mim; só mais parte, muito depois da morte de Kafka; alegravamo-nos principalmente com a apresentação colorida da ironia platônico-socrática."
[39] Idem, ibidem, p. 162.

serviço da representação do possível e do verossímil, do pode-ser-assim, sendo usados para prover e provocar a ilusão de realismo; em Kafka, eles mudam de patrão, deslocando-se para o pólo oposto, mas não no sentido positivo - passam a servir o não-deve-ser-assim, ou o não-deveria-ser-assim. A este deslizamento de perspectiva, este escorregão na lógica da *mímesis* aristotélica, torcendo-a e tornando-a uma outra coisa, podemos atribuir, ao menos em parte, o riso de Kafka e de seus amigos à leitura do primeiro capítulo d'*O Processo* - um riso que não foi, afinal, "absolutamente franco"[41].

Há portanto muito a se decidir ante um texto de Kafka, a começar - e/ou a terminar - pelo que diz respeito ao senso de realidade; ao leitor cabe dar o veredicto sobre se o que lê tem ou não a ver com o que acontece ou o que vive, justamente porque a ***mímesis***, em sua acepção aristotélica, foi aí torcida e traída, subvertida e ironizada.

[40] Idem, ibidem, p. 161.
[41] Idem, ibidem, p. 162.

Capítulo 9

A cidadela do leitor

No processo da educação escolar, o caso de Kafka exemplifica talvez a extrema dificuldade de se fazer da leitura objeto de um ensino, mais que de solitário aprendizado. A forma estereotipada que pode assumir o qualificativo "kafkiano" e a estranheza que o primeiro contato com os textos do autor ainda é capaz de despertar tendem a combinar-se de modo a, se não motivar uma rejeição *in limine* da leitura - um rechaço caracterizado tanto pela arrogância quanto pelo medo derivado da exposição dos flancos abertos pela ignorância -, a produzir fortes tentações no sentido de se adotar uma das chaves de interpretação disponíveis da obra kafkiana, e é bem provável que a maioria a exija mesmo, por não suportar a tensão e o incômodo da estranheza. A tarefa do professor, no caso, consistiria em procurar aproximar o aluno da obra e ao mesmo tempo promover o distanciamento crítico que permite que a leitura se realize como um exercício da consciência crítica do leitor. Em última análise, isto significa transferir a responsabilidade da leitura ao aluno, confirmando que não se ensina, mas se aprende a ler: o professor pode - e deve - chamar a atenção do educando para os dados e sinais do texto, cabendo ao segundo fazer suas escolhas interpretativas e responsabilizar-se por elas; de qualquer forma, o sentido do texto não é passível, a rigor, de ser ensinado, pois foge sempre, é mais amplo que a aula, a lição. Nem o ensinamento, na verdade - inclusive quando aplicado autoritariamente (ao modo, por exemplo, de Henry Higgins) -, impede ou inibe essa transcendência do sentido. Além disso, a educação (vimo-lo em nossa análise de *Pigmalião*) contém uma dialética que, contrapondo o educando ao educador, aguça no primeiro o desejo da independência. O risco, aqui, estaria no fato de o educando (ou ex-educando) limitar-se a afirmar uma interpretação oposta, preso à vontade de contrariar o (ex-)mestre; neste caso não há como não reconhecer que a leitura resultaria mutilada e não expressão de uma subjetividade livre.

Contudo, também não se pode, por conta disso, exagerar o papel repressivo da educação, inclusive a escolar, de caráter público: não há dúvida de que ela padroniza - é ela mesma padronizada - e sua vocação é trabalhar com a maioria, produzindo uma média de indivíduos aptos para a convivência social e política; mas se seu intuito não é fazer flores-

cerem talentos individuais excepcionais, se chega mesmo a descurá-los ou deixa de favorecê-los e privilegiá-los, isso não significa que os prejudique ou os reprima deliberadamente - pelo contrário, a tendência de um professor qualquer, quando encontra um deles, é normalmente o de mimá-lo e superestimá-lo em virtude de sua própria raridade e excepcionalidade. Em contrapartida, se "a educação do povo e da juventude pela arte é um arrojado e proibido empreendimento", como conclui Aschenbach, isso não se deve apenas à "tendência incorrigível e natural para o abismo"[1] que torna o artista inabilitado para o papel de educador, mas também ao seu narcisismo, seus acessos e espasmos de *prima-donna*, que transformam a relação docente, para ele, num intolerável e lastimável equívoco: enquanto o artista espera e demanda pela admiração dos alunos - que ele toma como sendo seu público -, a tendência destes, em nossa sociedade de massas, é para a vulgarização, normalmente com acentos de irreverência, petulância, contestação ou ridicularização; o ego exacerbado do artista é o menos apto e preparado para esse tipo de recepção[2], reagindo como o Rousseau romântico e despelado de que fala Hume[3], com exponenciais irascibilidade, intolerância e truculência - as quais, em comparação, fazem parecer ameno o arbítrio de um Higgins. O artista só se torna apto a exercer a função de educador quando se desvencilha desta sua pessoa egocêntrica e desloca o ângulo de visão para a posição do educando, considerando suas necessidades e procurando provê-las, pacientemente, sem ao mesmo tempo trair a arte. Isso indica o quão menor ou diferente é a tirania de um educador comparada com a de um artista: aquela, no fim das contas, visa a servir os interesses da humanidade do educando, por mais que pareça o contrário ou que o educando não tenha consciência dela, enquanto que a tirania do artista como tal está a serviço apenas da singularidade de seu ego[4]. Higgins, neste

---

[1] Cf. Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, op. cit., p. 169.

[2] Um tipo de recepção que Platão já atribuía aos excessos da sociabilidade democrática, em que "o mestre teme e adula os seus discípulos, e os discípulos desprezam mestres e preceptores" (cf. *A República*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1964, trad. de Leonel Vallandro, p. 254).

[3] Citado por Bertrand Russell, "Rousseau", in *História da Filosofia Ocidental*, S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969, trad. de Brenno Silveira, p. 237: "Ele é como um homem que estivesse desprovido não só de suas roupas como de sua própria pele, e que tivesse, nesta situação, de combater os rudes e tumultuosos elementos".

[4] Quando os alunos são conformados, "caretas", ao sentir do artista, este reage também de modo a colocar-se no centro da cena, a causar escândalo, tomando a iniciativa de desnudar-se, de fazer emergir o "inconsciente": "O confronto com os bem comportados me deixa louco. Por isso, me senti obrigado, em 72, a fazer um *strip-tease* em cima de uma mesa, num Ginásio Estadual, para alunos da oitava série, em que a caretice formada pela música *pop* graçava [sic]. (...) Falei: Olha gente, o problema é o seguinte, vocês têm quinze anos mas é como se tivessem noventa. Eu não aguento mais o bom comportamento de vocês." (Cf. Roberto Piva, in *Rebate de Pares*, op. cit., p. 35.)

caso, pode ser considerado um modelo de equilíbrio, pois ao mesmo tempo em que preserva e incute a arte - a de Shakespeare e Milton, corporificada na própria educação da língua -, promove a humanização de sua educanda, cumprindo uma função para a qual ela própria o contratou: demonstra ter mais paciência na educação de Eliza que muito diretor de teatro ou cinema no ensaio ou condução de atores - ou mesmo em comparação com alguns destes, com seus acessos de "estrelismo" -, ainda que deixemos claro que essa educação seja em boa parte auto-educação, realizada até certo ponto em oposição (ou sobreposição) ao adestramento de corte behaviorista que Higgins lhe aplica.

Tentação do abismo e narcisismo também explicam, em parte, a simpatia do escritor pelo bandido ou criminoso que se põe a escrever e lança ao papel as singularidades de seu eu. Na base do sentimento humanitário que move escritores a reivindicar anistia ou redução de pena para delinqüentes nesses casos, está provavelmente uma inclinação a estabelecer correspondências ou mesmo identidades entre a situação - ou a natureza - do artista da palavra e o prisioneiro que escreve: aquele pode chamar o segundo, eventualmente, de "irmão". Para além - ou aquém - dos argumentos conscientemente apresentados para justificar esses movimentos de grupo e de alma, podemos conjeturar se o que atrai o escritor não é o infantilismo que define o bandido (o *puer robustus* de Hobbes): para obter a simpatia do artista, não basta neste caso transgredir as normas, dando vazão aos impulsos destrutivos (a que a arte costuma aliás recorrer, sublimadamente) e ao mesmo tempo descanso à autovigilância exigida pelo exercício consciente da cidadania, mas é preciso fazê-lo de modo a ressuscitar o ego onipotente da infância, expondo-o "literariamente" no final.

Por outro lado, se a literatura não educa nem ensina propriamente mas ao invés apresenta o risco de seduzir o cidadão para nele provocar paixões impróprias e se, por conta disso, a arte literária não mereça um lugar próprio na boa república, isso não significa que o leitor não possa viver e experimentar a leitura como uma forma de cidadania. Por outras palavras, se a literatura não é nem pode ser cidadã, pode haver na relação de leitura uma espécie de cidadania ideal - aquela pela qual o leitor, representando a si mesmo como sujeito pleno, exercita suas escolhas e se responsabiliza por elas. Isso explica talvez porque, após a leitura, tantos defendam com ardor suas interpretações: conquistadas por meio de uma ação interpretativa, passam a existir por conta e risco do leitor, a quem cabe responder por elas. A leitura, neste sentido, equipara-se ao fazer literário, ao processo da escrita: as-

sim como, ao escrever, o escritor está como que em sua cidadela, nela entrincheirando, refugiando ou entocando seu eu, buscando fazer-se dono de si mesmo, isto é, um sujeito no gozo de seus direitos, contra um mundo exterior que lhe é hostil ou indiferente, o leitor, ao se dispor e agir para compreender a obra, para aprender com ela, pode constituir-se como cidadão dessa cidadela que é sua relação com a obra; também em seu caso, o processo de leitura inverte o sentido do processo da existência social, pois enquanto neste o indivíduo é obrigado a sujeitar-se a um sem-número de circunstâncias e poderes, naquele o leitor experimenta uma subjetividade e uma liberdade que se constituem e são exercidas numa relação que põe autor e leitor num nível de igualdade de direitos, por assim dizer, como num relacionamento de cidadãos plenos. Neste caso, a saída dessa relação e a volta ao mundo da comum existência podem parecer desagradáveis ao (ex-)leitor não somente por causa da passagem da "atitude imaginante" à "atitude realizante", como diz Sartre, mas também pela perda do estatuto de sujeito livre e autônomo vivido no mundo da leitura.

O abismo referido por Aschenbach tampouco impede essa espécie de liberdade civil do leitor - antes a requer e a desafia. Podemos relacioná-lo com a ironia que no texto abre e dá acesso aos desejos e ao inconsciente. Por ela o leitor tem a visão e a vertigem do abismo - o do autor e o seu próprio -, mas sucumbir a elas e mergulhar no abismo ainda são decisões que dependem do exercício de sua liberdade e subjetividade: as escolhas do leitor não excluem sua responsabilidade a respeito de eventuais descidas ao inferno cuja porta a ironia entreabre; em último caso, resta-lhe interromper a leitura e encerrar a relação, fechando o livro[5]. Se ainda assim o desejo insiste em assediá-lo, o leitor dispõe da imagem que a obra fornece desse desejo e pode decidir o que fazer dele, pois a ironia é também o mundo dos possíveis, os quais contemplam eventualmente - e paradoxalmente - a própria suspensão da ambigüidade. Com efeito, a leitura pode preencher um vazio de sentido tanto quanto ser uma trégua na busca do sentido: um desvio que se toma para escapar do excesso de sentido da vida e da própria arte; neste caso, os que procuram na obra literária a simplicidade, mesmo o simplismo, não raramente os encontram - mas se o fazem também é no exercício daquela liberdade subjetiva do leitor. No limite, a este é dado viver na relação de leitura

[5] A relação de leitura pressupõe uma escolha ainda mais fundamental, da qual ela é o resultado: antes de tudo, o leitor dispõe da liberdade de escolher entre ler e não ler o texto, de aprender ou não com ele. Neste sentido, a palavra escrita é menos invasiva que a falada: esta, uma vez dita ou ouvida, se manifesta como fato irreversível e consumado, ao passo que o leitor pode, diante da primeira, escolher entre percebê-la ou não, acolhê-la ou não.

uma cidadania utópica - o concerto entre o individual e o coletivo, a harmonia entre indivíduo e sociedade -, mas sob a condição de tê-la circunscrita nessa relação.

Embora ancore no *páthos* da fruição estética propiciado pela leitura, a imitação extrapola essa relação e não pode ser considerada parte dela: o imitador não é mais um leitor que se define como cidadão na própria relação de leitura; não é alguém que lê a vida na obra literária - ou esta no contexto da vida -, mas alguém que passa a ler a vida como se esta fosse uma obra literária. Ao transportar a leitura do plano estético - da *pólis* literária - ao real, buscando eliminar a distância entre arte e vida, transforma o sentido em fins e padrão, incorrendo no erro que, segundo Hannah Arendt, Marx teria cometido em relação a Hegel[6]. O imitador pode ser definido como aquele que persegue deliberadamente como finalidade o que interpretou como sentido da obra lida; procura dessa forma imprimir na ação, que é por sua própria natureza efêmera e precária, um caráter, uma consistência e um acabamento de obra de arte. Ao fazê-lo, contudo, não só extrapola a leitura como também a mutila e trunca, na mesma medida em que suas ações concretizam, consubstanciam na realidade o que, para ele, são os significados do que leu: inscrito de uma vez por todas no tempo e no espaço, sujeito doravante às contingências de tudo quanto ocorre no mundo sensível, o sentido é traído na sua transcendência. Excrescência e limitação da leitura, a imitação ainda é, no entanto, iniciativa de responsabilidade do leitor, ao qual não cabe sequer o álibi de remeter ao autor: sempre que tentar fazê-lo, encontrará a ironia - o que um texto literário quer dizer não coincide necessariamente com o que o autor quis dizer e este, mesmo quando faz emergir na obra o eu sondado e explorado nas profundezas do ser, nem sempre se reconhece no que tece, de modo que entre a imagem que dele fazemos pela leitura de sua obra e sua "pessoa empírica" podemos supor uma distância maior que a existente entre autor e narrador, ou entre autor e autor implícito[7].

---

[6] Cf. Hannah Arendt, *Entre o passado e o futuro*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, trad. de Mauro W. Barbosa de Almeida, pp. 113-114. O modelo do fazer histórico em Marx não foi a ação política propriamente dita, sujeita às vicissitudes do tempo, mas o trabalho do artesão, o processo de fabricação, no qual "deve sobrevir um momento" em que o objeto fabricado "é completado" - e assim, "desde que se imagina ser possível 'fazer a história'" neste sentido, "não se pode escapar à conseqüência de que haverá um fim para a história" (ibidem, p. 114). Por outro lado, a autora parece esquecer que teleologia e finalismo não são alheios à filosofia da História de Hegel, o que, entretanto, não retira a pertinência de sua observação: podemos sempre distinguir entre fins e sentido; atribuir um fim à História não é fabricar-lhe um sentido - este só será percebido após se viver a História.

[7] Daí as decepções, como a experimentada pelo leitor de John Dos Passos (cf. capítulo anterior, "A *mímesis* (con)traída").

O escritor - portanto, a literatura - não se responsabiliza pelas imitações...[8] Com efeito, a obra literária não passa de uma promessa, na prática tão séria, tão brincalhona e tão lúdica quanto o "Amo-a, Nadia" que o personagem narrador da "Estória Alegre" de Tchecov sussurra ao vento e ao ouvido da companheira de brincadeiras enquanto descem juntos, de trenó, o outeiro[9], e o que o próprio escritor sente pela literatura pode não passar de um ciúme travestido de amor, como o de Swann por Odette[10]. Mas não deixa de ser um abuso, uma injustiça, que se queime livros - como fazem os familiares do fidalgo Alonso Quijano - para impedir e punir ações praticadas, segundo os agentes, sob sua inspiração. Não só não há um liame de necessidade entre as obras e as imitações a elas atribuídas, como a própria obra não possui, em sua gênese e no seu destino, qualquer caráter de necessidade. Considerada a partir da perspectiva de sua criação, a obra literária aparece como uma mera possibilidade ou virtualidade, sujeita à contingência e à gratuidade absolutas, ao acaso que, justamente, "fornece ou recusa os textos"[11]. Se, não obstante essa virtualidade, o leitor se vê tentado a convertê-la em realidade, tomando como estímulo o que se apresenta inicialmente como obstáculo, é porque a tendência para imitar, que Aristóteles enraíza na natureza humana, parece irremovível: é ela mesma uma paixão, fonte de prazer nas duas pontas da relação com o espetáculo artístico - pois os homens se agradam tanto ao assistir às imitações que os artistas fazem quanto em imitar o que vêem ou viram -, que provavelmente não deixará de existir mesmo com o banimento da poesia imitativa. Só se pacifica talvez com o amadurecimento, quando "O animal morreu ou quase morreu" e "Restam o homem e a

[8] Por vezes, o escritor chega mesmo a alertar o leitor sobre os riscos da imitação, seu caráter doentio, como faz Flaubert com o bovarismo. Este pode ser visto (diagnosticado...) como a versão passiva do quixotismo, isto é, como uma imitação em que a ação se faz substituir pela expectação, pelo devaneio - e as coisas acontecem porque se espera intensamente que aconteçam, porém mais na imaginação que na realidade, pois nesta não acontecem como realmente se quer e se espera que aconteçam. A imitação, neste caso, é uma doença sentimental que o romancista de índole realista descobre no romance romântico, procura isolar e advertir contra ela, mas nessa operação é contaminado, e o que oferece como remédio é uma narrativa desencantada e desalentada que, procurando mostrar o contraste, o hiato insuportável entre a vida real e sua romantização, acaba por indicar ao leitor que, de fato, fora do sonho romântico o que há é tédio, mau gosto, caracteres defeituosos, medíocres. Assim, na medida mesma em que adverte contra a imitação, o romancista realista sugere que ela é o único refúgio contra uma vida insípida, inóspita para o sonho - e escrever romances é em parte usufruir desse refúgio, sem se comprometer com ele, sem perder-se nele. Flaubert é alguém que contrai o bovarismo para produzir uma vacina, mas esta para alguns não é eficaz, pois não elimina o sonho, e para outros o é em demasia, pois substitui o sonho pela má vontade ante o mundo.

[9] Cf. Anton Tchecov, "Estória Alegre", in *Contos de Tchecov*, S. Paulo, Ed. Edibolso, 1975, trad. de Maria Jacintha, pp. 7-11.

[10] Cf. Marcel Proust, *No Caminho de Swann*, S. Paulo, Abril Cultural, 1982, trad. de Mário Quintana, p. 222: a frase "célebre" de Swann: "E dizer que eu estraguei anos inteiros de minha vida, que desejei a morte, que tive o meu maior amor, por uma mulher que não me agradava, que não era o meu tipo!"

alma"[12]. Nos jovens - e talvez também nos velhos que voltam a ser crianças, como Dom Quixote -, seria preciso tentar educá-la: essa proposta implícita no ideal da república significa que Platão ao mesmo tempo rende-se a ela e procura tirar-lhe proveito. A *pólis* ideal não dispensa seus poetas, os que comporiam hinos não só em louvor de deuses e heróis mas também para incentivar e dirigir as uniões matrimoniais dos melhores guardiães[13]. Além do que, Platão não abre mão do mito para fundamentar - e fundar - o projeto de seu Estado justo.

***

Ao propor o banimento da poesia imitativa e sugerir a preservação e a utilização do mito, Platão parece preconizar, não sem ambivalência (já que o mito constitui em boa parte a fonte ou a base da poesia imitativa), a política cultural que viria a ser adotada e praticada por regimes totalitários; seria o precursor da divisão da literatura numa parte boa, modelar, e noutra, nociva ao Estado. Entretanto, cabe medir a propriedade e a legitimidade desse tipo de aproximação: no mínimo, *A República* não se presta a nenhum paralelo simétrico. Se propõe a eugenia, não o faz por uma preocupação estética, para embelezar o mundo, isto é, conformá-lo aos padrões de beleza cultivados pelo partido no poder (como fizeram os nazistas), mas para construir uma *pólis* em que o bem comum e a justiça prevaleçam. Trata-se de uma preocupação em que se combinam critérios éticos e sanitários e para cuja consecução o ideal acaba por fazer concessões ao real, às limitações da natureza humana. O ideal, no que diz respeito ao corpo humano, é gozar de uma saúde que proporcione uma vida digna: não dispor dessa saúde e sujeitar-se a conviver com doenças crônicas à custa de remédios, dietas e exercícios, é dar-se uma "morte lenta", diz Sócrates no livro III[14]. Já no corpo da *pólis*, admite-se que os próprios governantes atuem como médicos e administrem como remédios o engano e a mentira: desse modo estimularão os melhores dentre os guardiães para que gerem o maior número possível de bons rebentos, desestimulando em contrapartida a procriação por parte dos piores[15]. É para esta tarefa de convencimento que os poetas da

---

[11] Cf. Paul Valéry, *Variedades*, op. cit., p. 78.
[12] Cf. Jorge Luís Borges, "Elogio da Sombra", in *Elogio da Sombra e Perfis*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1971, trad. de Carlos Nejar, p. 61.
[13] Cf. Platão, *A República*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1964, trad. de Leonel Vallandro, livro V, p. 145.
[14] Idem, ibidem, p. 87.
[15] Idem, ibidem, pp. 144-145.

república são convocados[16] e o tom positivo com que a esta altura a poesia é lembrada não exclui, dado o contexto da obra, a malícia socrática: a poesia é incorporada ao Estado, mas na condição de pôr-se em seu devido lugar - deve servir à mentira (já que ela própria é uma forma de mentira...). O uso da mentira pelo Estado é assim, ambiguamente, justificado e fustigado por sua associação à poesia: é um mal necessário, praticado no intuito de alimentar com modelos de comportamento úteis à *pólis* a paixão dos homens pela imitação.

Por outro lado, sustenta Sócrates, "a intenção do legislador não é a de tornar uma determinada classe mais feliz do que as outras na cidade, mas esforçar-se para que a cidade inteira seja feliz"[17]: de fato, os guardiães formam a classe que protege a *pólis* e detém o poder, mas é a mais diretamente sujeita a ser tratada como rebanho (pois é o caso de uma eugenia que toma seu modelo do tratamento dispensado pelos homens a animais como os cavalos) e que não recebe da comunidade nada além de comida e alojamento. Uma comparação com alguma realidade política descrita nos anais da História tem de levar em conta, portanto, que a censura ou a supressão de uma literatura considerada nociva à vida da *pólis*, no caso da hipótese socrático-platônica, devem ser feitas em nome de uma república governada pelos "verdadeiros ricos, não em ouro e prata, mas em virtude e sabedoria, que é o que se necessita possuir em abundância para ser feliz", e não pelos que, "pobres e famintos de bens pessoais", contarem enriquecer na administração dos negócios públicos - pois, então, "tudo ruirá por terra", estes "lutarão entre si pelo mando, e essa guerra doméstica e intestina os perderá tanto a eles como ao resto da cidade"[18].

Estas condições, pelas quais talvez se tornasse justificável uma política cultural da índole do realismo socialista, jamais foram satisfeitas em qualquer regime político já registrado na História, inclusive o stalinismo, o qual, com sua *nomenklatura*, sua burocracia, o dogmatisno e o sectarismo dos partidos comunistas espalhados pelo mundo, não tem como reivindicar filiação ao projeto platônico: em seu caso, a prática revelou que a aplicação dos critérios que deveriam diferenciar e separar a boa da má literatura seguiu caminhos tortuosos, ao sabor não só de diretrizes partidárias mas também de invejas e mesquinharias pessoais, ou seja, das paixões que a literatura dos heróis positivos não deveria incentivar nem disseminar. Nestes casos, as melhores intenções do escritor podem chocar-se, surpresas,

[16] Idem, ibidem, p. 145.
[17] Idem, ibidem, p. 208.
[18] Idem, ibidem, p. 209.

com um processo em que se misturam categorias jurídicas e religiosas: ao escrever *Espártaco*, Howard Fast acreditava que concebia "uma épica dos oprimidos, um canto de glória à liberdade e à elevada consciência da humanidade"[19], porém o "inspetor cultural" do Partido Comunista Americano entendeu que a obra era "brutal" e "sádica", um livro "perverso" e "sórdido"[20]: "Eu havia pecado, desobedecido, tinha construído uma obra na forma em que achava devia criar, e tudo isso era criminoso. Os editores comerciais dos Estados Unidos haviam cerrado para mim as portas de suas editoras, porque eu era comunista; o Partido Comunista me havia imposto sua disciplina porque eu era um escritor."[21]

Em última instância, o que determina a classificação e a aceitação das obras, nesse sistema, é a "situação oficial do autor e sua cotação perante as altas esferas governamentais"[22]. Não importa, tanto para o regime quanto para o próprio escritor, se os livros não são lidos e encalham nas livrarias, mas os privilégios que eles podem render aos autores que caem nas graças do Estado. "Para os vivos, o Prêmio Stalin representava muito. Era a reimpressão de seu livro com tiragens gigantescas, artigos elogiosos em todos os jornais, retratos em todas as revistas; era a obtenção de um cargo público, de um automóvel para uso pessoal, um bom apartamento e, muitas vezes, uma casa de campo. Não era, assim, de surpreender a indiferença desses homens se seus laureados livros eram lidos ou não. O que importava era a consagração oficial."[23] Já na república platônica, o privilégio não se mede pela vida material, mas se aquilata pela alma: aos que têm alma de ouro se reserva a vida mais frugal e espartana, pois possuir alma de ouro significa justamente ter uma natureza capaz de sacrificar riqueza e conforto materiais à vida segura e harmônica da comunidade. Mesmo admitindo-se a aproximação desse ideário socrático-platônico com o comunismo, seria necessário reconhecer que ele não passou, no chamado socialismo real, de ideologia no (mau) sentido marxista de falsa consciência. "No meu espírito", narra o autor de *Autobiografia Precoce*, "as palavras *comunismo* e *desinteresse material* são sinônimas. Lembro-me, no entanto, do pai de um dos meus camaradas de escola, alto funcionário de um estabelecimento comercial, que repetia, com pompa, o dito de Lenin: 'Na sociedade comunista,

---

[19] Cf. Howard Fast, *O Deus Nu*, op. cit., pp. 144-145.
[20] Idem, ibidem, p. 145.
[21] Idem, ibidem, p. 146.
[22] Cf. Eugênio Evtuchenko, *Autobiografia Precoce*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1984, trad. de Yedda Boechat, p. 68.
[23] Idem, ibidem, pp. 70-71.

nós nos serviremos do ouro para construir os *toaletes*!' Essas palavras me impressionavam e me agradavam./ Porém, no dia da reforma monetária, o pai do meu colega foi encontrado com uma bala na cabeça, junto ao seu colchão, que estava descosturado e cheio de dinheiro desvalorizado"[24].

Assim, a respeito do mito da geração das almas, podemos - e devemos - alimentar um ceticismo ainda maior que o manifestado por Sócrates quanto ao seu poder de persuasão e sua aceitação por parte do povo: não só essa proposta não se realizou em qualquer tempo e lugar como é provável que jamais se realize. Ao contrário da teoria jusnaturalista, que influenciou a constituição dos mitos fundadores do Estado liberal-democrático (a independência dos poderes, a liberdade individual etc.), a filosofia platônica não engendrou nenhum regime. Mesmo no que se refere à influência de pensadores liberais e iluministas, não podemos dizer, a rigor, que vivemos em repúblicas construídas de conformidade com as idéias de um Kant ou um Rousseau, pois em seus casos aplicar ou aproveitar parte de seus pensamentos não é realizar suas filosofias, mas em certa medida desfigurá-las, mutilá-las: um Estado racional como o proposto por Kant só faz sentido numa sociedade em que cada homem possa existir tendo a si mesmo como fim e não como meio, o que a realidade do modo de produção capitalista sonega e solapa sistematicamente no cotidiano dos indivíduos; não se pode invocar o nome de Rousseau para justificar ou legitimar a pretensa racionalidade da lei quando a sociedade deixa de lado ou é incapaz de cumprir efetivamente o princípio da vontade geral - considerado aliás por alguns liberais (como Bertrand Russell[25]) tão totalitário quanto os preceitos d'*A República*.

A proposta socrático-platônica, tecida em íntima ligação com a teoria das Idéias, permanece ela própria como ideal, como um horizonte que se oferece à visão crítica do leitor, para ser contemplado e perseguido por sua consciência reflexiva: a forma literária d'*A República*, vale dizer, sua ironia e ambigüidade fazem dela um problema que contagia - isto é, problematiza por sua vez - os temas que lhe são afeitos, de modo que não somos obrigados de forma alguma a aspirar à realização histórica da *pólis* idealizada pelo personagem Sócrates, mas não podemos nos esquivar de tomá-la como motivação para discutir à

[24] Idem, ibidem, pp. 33-34. A reforma monetária a que o poeta se refere, promovida por Stalin em 1947, só permitiu que uma minoria, com depósitos bancários, os trocassem pela moeda nova; os demais ficaram restritos a uma "soma fixa e irrisória".

[25] Cf. Bertrand Russell, "Rousseau", in op. cit., p. 249: "as ditaduras da Rússia e da Alemanha (principalmente a última) são em parte resultado dos ensinamentos de Rousseau".

sua luz a situação real e atual da democracia, do capitalismo, da sociedade de massas. Para falar com Marcuse, é na medida mesma em que não transcende nem soluciona a contradição que lhe impõe a estrutura escravista ou servil da sociedade em que surge (contradição que consiste no fato de que a verdade deve ter caráter universal e ao mesmo tempo exige e pressupõe a liberdade frente às necessidades da vida, liberdade de que apenas uma minoria goza), que a filosofia, no caso de Platão, "deixa a história para trás, não-dominada, e eleva a verdade, em segurança, acima da realidade histórica"[26]. No entanto - talvez por isso mesmo, acrescentaríamos -, na dialética platônica os termos (como "ser" e "não-ser") "são metodicamente mantidos abertos, ambíguos e não definidos por inteiro. Têm um horizonte aberto, todo um universo de significado que é gradativamente estruturado no próprio processo de comunicação, mas que jamais é fechado. As proposições são submetidas, desenvolvidas e postas à prova num diálogo no qual o interlocutor é levado a questionar o universo da experiência e da palavra, normalmente inconteste e a entrar numa nova dimensão da locução - em outras circunstâncias ele é *livre*, e a locução é focalizada em sua liberdade. Espera-se que ele vá além do que lhe é apresentado - pois o orador, em sua proposição, vai além da disposição inicial dos termos. Esses termos têm muitos significados porque as condições às quais se referem têm muitas facetas, implicações e efeitos que não podem ser isolados e estabilizados. Seu desenvolvimento lógico corresponde ao processo da realidade, ou *Sache selbst*. As leis do pensamento são leis da realidade, ou, antes, se *tornam* leis da realidade se o pensamento compreende a verdade da experiência imediata como a aparência de outra verdade, que é a das verdadeiras Formas da realidade - das Idéias. Assim, há contradição em vez de correspondência entre pensamento dialético e a realidade em questão; o verdadeiro julgamento não julga a realidade em seus próprios termos, mas em termos que visualizam sua subversão. E nessa subversão a realidade chega à sua própria verdade."[27]

Dessa forma, se o ideal se põe acima da História, o faz para olhá-la, para iluminar suas deficiências e aguçar nos homens o desejo de alterar as estruturas. Seria o caso de observarmos que na origem d'*A República* está a desilusão com a sociedade ateniense e o drama do cidadão exemplar que respeita as leis da *pólis* democrática ao ponto de aceitar a pena que esta lhe impõe e se deixar matar vale (como) uma paixão: literalmente, como úl-

[26] Cf. Herbert Marcuse, *Ideologia da Sociedade Industrial*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967, trad. de Giasone Rebuá, pp. 130-131.
[27] Idem, ibidem, p. 132. Grifos do autor.

timo gesto de sua ironia, Sócrates oferece sua vida - sua morte - a Atenas, em paga do tratamento que dela recebeu pelos serviços que lhe prestou - esses, a seu juízo, foram os melhores possíveis, cometidos para o bem da *pólis*, e no entanto esta lhe retribui levando-o a julgamento. Em suma, deixando-se matar Sócrates faz com que Atenas contraia com ele uma dívida eterna e impagável. Na obra de Platão - que procura resgatar parte dessa dívida -, essa paixão não é dada, porém, como objeto de catarse, ou, se esta existe, é ainda negativa: não é do tipo da que pode predispor ou incentivar o cidadão a desrespeitar a lei (como o fazem as fantasias compensatórias que pululam na cultura de massa), mas a que nos convida ou espicaça, pelo paradoxo e pela ironia da situação, a refletir sobre ela, a tomá-la como problemática. N'*A República*, a filosofia - o amor à sabedoria - transcende a *mímesis* da realidade sensível ao mesmo tempo em que mantém o cunho literário do movimento dialógico e se faz, mediante essa combinação, inimitável. O literário não aparece aí na forma do ilusório; este é o que foi testado e provou ser um engano. O que *A República* propõe sequer pode ser testado; acena como um farol que ilumina intermitentemente, como um fogo, a partir de uma distância que não pode ser vencida, e como tal permanece.

Essa transcendência guarda relação íntima com o diálogo socrático, do qual se pode dizer também que transcende a democracia. Em certa medida não há porque não considerá-lo democrático, porque põe dois ou mais sujeitos em relação de igualdade e estabelece entre eles a livre troca de idéias. Trata-se porém de um diálogo ácido, que entra em conflito com o modelo democrático: não afaga egos nem seduz as pessoas, como o fazem ou buscam fazer os políticos democratas, mas as coloca contra a parede, faz com que caiam em contradição e reconheçam a própria ignorância - nos termos de nossa atualidade, acaba por rebaixar e não alçar sua auto-estima, ferindo seus egos narcísicos. Ao mesmo tempo, a democracia não parece ser o ambiente mais favorável para o diálogo socrático, considerando que a finalidade deste é a busca da sabedoria, não propriamente do consenso; é um projeto e um empreendimento no sentido de construir uma Razão capaz de descobrir verdades universais, que se sobreponham às opiniões relativas de - e a - cada indivíduo. Esse diálogo persegue a *epistéme*, não se contenta com a *doxa*. Ao buscar o universal, para além do particular, o diálogo socrático - ou seja, a filosofia - requer um ambiente que ultrapasse o democrático, a disputa democrática de opiniões. A democracia, neste caso, pode ser o chão, a base da filosofia, mas certamente não é nem pode ser seu horizonte - a democracia limita a

filosofia, impede seu desenvolvimento, ou pelo menos não o favorece. No entanto, que modelo favoreceria tal desenvolvimento, nem a filosofia sabe qual seja - deve fazer parte de sua busca procurar sabê-lo.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. - *Critica Cultural y Sociedad*, Barcelona, Ediciones Ariel, 1973, trad. de Manuel Sacristan.

ALLEN, Jerry - *As Aventuras de Mark Twain*, S. Paulo, Livraria Martins Ed., 1967, trad. de Leônidas Gontijo de Carvalho.

ALTHUSSER, Louis - *Aparelhos Ideológicos de Estado*, Rio de Janeiro, Ed. Graal, 1985, trad. de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro.

ANDRADE, Mario de - *Poesias Completas*, S. Paulo, Livraria Martins Ed., 1980.

ARENDT, Hannah - *Entre o Passado e o Futuro*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, trad. de Mauro W. Barbosa de Almeida.

ARISTÓTELES - *Poética*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973, col. *Os Pensadores*, vol. IV, trad. de Eudoro de Souza.

BACON, Francis - *Novum Organum*, São Paulo, Abril S.A. Cultural e Industrial, coleção *Os Pensadores*, vol. XIII, 1973, trad. de José Aluysio Reis de Andrade.

BAKHTIN, Mikhail - *Problemas da Poética de Dostoiévski*, Rio de Janeiro, Ed. Forense-Universitária, 1981, trad. de Paulo Bezerra.

BARTHES, Roland - *Aula*, S. Paulo, Ed. Cultrix, 1980, trad. de Leyla Perrone-Moisés.

_____ - *O Prazer do Texto*, S. Paulo, Ed. Perspectiva, 1993, trad. de J. Guinsburg.

_____ - *O Rumor da Língua*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1988, trad. de Mario Laranjeira.

BENJAMIN, Walter - *A Modernidade e os Modernos*, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1975, trad. de Heidrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá.

_____ - "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução", in *Textos Escolhidos*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1980, col. *Os Pensadores*, trad. de José Lino Grünnewald.

BERNHARD, Thomas - *O Sobrinho de Wittgenstein*, Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 1992, trad. de Ana Maria Scherer.

BOBBIO, Norberto, e BOVERO, Michelangelo - *Sociedade e Estado na Filosofia Política Moderna*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1987, trad. de Carlos Nelson Coutinho.

BORGES, Jorge Luís - *Elogio da Sombra* e *Perfis*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1971, trad. de Carlos Nejar e Alfredo Jacques (poemas) e Maria da Glória Bordini (ensaio autobiográfico).

BROD, Max - *Franz Kafka*, Lisboa, Ed. Ulisseia, sem data, trad. de Susana Schnitzer da Silva.

CERVANTES, Miguel de - *Dom Quixote de la Mancha*, S. Paulo, Abril Cultural, 1981, trad. dos viscondes de Castilho e Azevedo.

COLLI, Giorgio - *O Nascimento da Filosofia*, Campinas, Ed. da Unicamp, 1988, trad. de Federico Carotti.

DESCARTES, René - *Discurso do Método*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973, col. *Os Pensadores*, vol. XV, trad. de J. Guinsburg e Bento Prado Jr.

DOS PASSOS, John - *Os Melhores Tempos*, Portugal, Editorial Ibis, 1968, trad. de Maria da Graça Cardoso.

DOSTOIEWSKI, Fédor - *Histórias Dramáticas*, S. Paulo, Ed. Cultrix, 1960, seleção e trad. de Ruth Guimarães.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos - *Reunião*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1973.

EVTUCHENKO, Eugênio - *Autobiografia Precoce*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1984, trad. de Yedda Boechat.

FAST, Howard - *O Deus Nu*, Rio de Janeiro, Ed. Saga, 1959, trad. de Osvaldo Peralva e Aluizio Medeiros.

FOULQUIÉ, Paul e DELEDALLE, Gérard - *A Psicologia Contemporânea*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977, trad. de Haydée Camargo Campos.

GRANT, Douglas - *Mark Twain*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, trad. de A. Veiga Fialho.

JAEGER, Werner - *Paidéia, a Formação do Homem Grego*, S. Paulo, Martins Fontes, 2001, trad. de Artur M. Parreira.

JEANSON, Francis - *Sartre por ele próprio*, Lisboa, Portugalia Ed., 1965, trad. de Vergilio Ferreira.

JIMENEZ, Marc - *Para ler Adorno*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Ed., 1977, trad. de Roberto Ventura.

KAFKA, Franz - *O Processo*, S. Paulo, Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974, trad. de Torrieri Guimarães.

_____ - *Parábolas e Fragmentos*, Rio de Janeiro, Ed. Tecnoprint (Ediouro), 1987, trad. de Geir Campos.

_____ - *Nas Galerias*, S. Paulo, Ed. Estação Liberdade, 1989, seleção e trad. de Flávio R. Kothe.

_____ - *Um Médico Rural*, S. Paulo, Companhia das Letras, 1999, trad. de Modesto Carone.

KANT, Immanuel - *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1974, trad. de Paulo Quintela.

KIERKEGAARD, Sören Aabye - *O Conceito de Ironia constantemente referido a Sócrates*, Petrópolis/RJ, Ed. Vozes, 1991, trad. de Álvaro Luiz Montenegro Valls.

KUNDERA, Milan - *A Arte do Romance*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1988, trad. de Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão.

Lazarilho de Tormes, Lisboa, Editorial Verbo, 1971, trad. de Ricardo Alberty.

LEVIN, David - "*The Scarlet Letter* de Nathaniel Hawthorne", in *Panorama do Romance Americano*, Rio de Janeiro, Editora Fundo de Cultura, 1966, trad. de Brenno Silveira.

LISPECTOR, Clarice - *A Hora da Estrela*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1988.

MANN, Thomas - *Ensaios*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1988, trad. de Natan Robert Zins.

_____ - *A Morte em Veneza*, São Paulo, Abril Cultural, 1971, trad. de Maria Deling.

MARCUSE, Herbert - *Contra-Revolução e Revolta*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1973, trad. de Álvaro Cabral.

_____ - *Ideologia da Sociedade Industrial*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967, trad. de Giasone Rebuá.

MONDOLFO, Rodolfo - *O Pensamento Antigo*, vol. II, São Paulo, Editora Mestre Jou, 1967, trad. de Lycurgo Gomes da Motta.

NEIDER, Charles (org.) - *Autobiografia de Mark Twain*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda., 1961, trad. de Neil R. da Silva.

PESSOA, Fernando - *Seleção Poética*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1971.

PINGAUD, Bernard (org.) - *Sartre Hoje*, S. Paulo, Ed. Documentos, 1968.

PLATÃO - *O Banquete*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972, col. *Os Pensadores*, vol. III, trad. de José Cavalcante de Souza.

_____ - *Crátilo*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1963, trad. do padre Dias Palmeira.

_____ - *Defesa de Sócrates*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972, col. *Os Pensadores*, vol. II, trad. de Jaime Bruna.

_____ - *Fédon*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1972, col. *Os Pensadores*, vol. III, trad. de Jorge Paleikat e João Cruz Costa.

_____ - *Fedro*, Universidade Federal do Pará, 1975, trad. de Carlos Alberto Nunes.

_____ - *Íon*, Universidade Federal de Uberlândia, Revista *Educação e Filosofia*, vols. 5 e 6, números 10 e 11, janeiro/dezembro de 1991, trad. de Henrique Graciano Murachco, pp. 97-113.

_____ - *Protágoras*, Lisboa, Editorial Inquérito Ltda., sem data, trad. de A. Lobo Vilela.

_____ - *A República*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1964, trad. de Leonel Vallandro.

_____ - *A República*, S. Paulo, Nova Cultural, 1997, trad. de Enrico Corvisieri.

POPPER, Karl R. - *A Sociedade aberta e seus inimigos*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; S. Paulo, Ed. da Universidade de S. Paulo, 1974, trad. de Milton Amado.

PRÉ-SOCRÁTICOS, coletânea de fragmentos e textos selecionados por José Cavalcante de Souza, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973, col. *Os Pensadores*, vol. I.

PROUST, Marcel - *No Caminho de Swann*, S. Paulo, Abril Cultural, 1982, trad. de Mário Quintana.

_____ - *Sobre a Leitura*, Campinas/SP, Pontes Editores, 1989, trad. de Carlos Vogt.

REBOUL, Olivier - *Filosofia da Educação*, S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1988, trad. de Luiz Damasco Penna e J. B. Damasco Penna.

RIBEIRO, Leo Gilson - *O Continente Submerso*, S. Paulo, Ed. Best Seller, 1988.

ROUSSEAU, Jean-Jacques - *Do Contrato Social*, São Paulo, Abril S. A., 1973, col. *Os Pensadores*, vol. XXIV, trad. de Lourdes Santos Machado.

_____ - *Emílio, ou da Educação*, S. Paulo, Difel, 1979, trad. de Sérgio Milliet.

RUGIU, Antonio Santoni - *Nostalgia do Mestre Artesão*, Campinas/SP, Ed. Autores Associados, 1998, trad. de Maria de Lourdes Tombaschia Menon.

RUSSELL, Bertrand - *História da Filosofia Ocidental*, S. Paulo, Companhia Editora Nacional, 1969, trad. de Brenno Silveira.

SÁBATO, Ernesto - *Heterodoxia*, Campinas/SP, Ed. Papirus, 1993, trad. de Janer Cristaldo.

_____ - *Homens e Engrenagens*, Campinas/SP, Ed. Papirus, 1993, trad. de Janer Cristaldo.

SARTRE, Jean-Paul - *O Imaginário*, S. Paulo, Ed. Ática, 1996, trad. de Duda Machado.

_____ - *O Existencialismo é um Humanismo*, S. Paulo, Abril S. A. Cultural e Industrial, 1973, col. *Os Pensadores*, vol. XLV, trad. de Vergílio Ferreira.

_____ - *A Náusea*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1969, trad. de António Coimbra Martins.

_____ - *Que é a Literatura?*, S. Paulo, Ed. Ática, 1989, trad. de Carlos Felipe Moisés.

_____ - *O Ser e o Nada*, Petrópolis/RJ, Vozes, 1997, trad. de Paulo Perdigão.

SHAKESPEARE, William - *Hamlet*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, 1968, trad. de Anna Amélia Carneiro de Mendonça.

SHAW, Bernard - *Pigmalião*, Lisboa, Editorial Verbo, 1972, trad. de F. de Mello Moser.

_____ - *Pigmalião*, S. Paulo, Edições Melhoramentos, 1955, trad. e adaptação de Miroel Silveira.

_____ - *Pygmalion*, Great Britain, Penguin Books, 1983.

TCHECOV, Anton - *Contos de Tchecov*, S. Paulo, Ed. Edibolso, 1975, trad. de Maria Jacintha.

TWAIN (Samuel Langhorne Clemens), Mark - *As Aventuras de Tom Sawyer*, S. Paulo, Abril Cultural, 1980, trad. de Luísa Derouet.

_____ - *As Aventuras de Tom Sawyer*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1959, trad. de Monteiro Lobato.

_____ - *As Aventuras de Huck*, Rio de Janeiro, Casa Ed. Vecchi, 1954, trad. de Alfredo Ferreira.

_____ - *As Aventuras de Huckleberry Finn*, S. Paulo, Ed. Ática, 1996, trad. de Sergio Flaksman.

_____ - *Aventuras de Huck*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1977, trad. de Monteiro Lobato.

_____ - *The Adventures of Tom Sawyer*, New York, Washington Square Press, 2000.

_____ - *Adventures of Huckleberry Finn*, Boston, Houghton Mifflin Company, 2000.

VALÉRY, Paul - *Introdução ao Método de Leonardo da Vinci*, S. Paulo, Ed. 34, 1998, trad. de Geraldo Gérson de Souza.

_____ - *Variedades*, S. Paulo, Ed. Iluminuras, 1999, trad. de Maiza Martins de Siqueira.

VARGAS, Berilo - *Mark Twain*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1988.

VARGAS-LLOSA, Mario - *Contra Vento e Maré*, Rio de Janeiro, Ed. Francisco Alves, 1985, trad. de Carlos Jorge Rio Branco Bailly.

WALDMAN, Berta, e SIMON, Iumna Maria (org.) - *Rebate de Pares*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 1981, col. *Remate de Males 2*.

WILSON, Edmund - *Onze Ensaios*, S. Paulo, Companhia das Letras, 1991, trad. de José Paulo Paes.

WOLFF, Francis - *Sócrates*, S. Paulo, Ed. Brasiliense, 1982.