

ISSN: 2358-727X

TERCEIRA MARGEM

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA
DA LITERATURA DA UFRJ

Ano XXII, n. 38, julho-dezembro/ 2018

Revista
Terceira
Margem
38

Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura.

Ano XXII, n. 38, julho-dezembro/ 2018

Créditos da Edição

TERCEIRA MARGEM

2018 Copyright dos autores

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ / Faculdade de Letras

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Homepage: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tm>

e-mail: revistaterceiramargem.ufrj@gmail.com

Todos os direitos reservados

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura / Faculdade de Letras / UFRJ

Av. Horácio Macedo, 2151 – Bloco F – Sala 323

Cidade Universitária – Ilha do Fundão – CEP: 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ

Tel: (21) 2598-9702 / Fax: (21) 2598-9795

Homepage: www.ciencialit.lettras.ufrj.br

e-mail: ciencialit@gmail.com

Projeto gráfico: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura.

<http://labedicao.com>

Diagramação: Labedição — Laboratório de Edição de Ciência da Literatura.

<http://labedicao.com>

Revisão: Ana Luíza Duarte de Brito Drummond e Luciana Silva Camara da Silva

TERCEIRA MARGEM: Revista do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-graduação, Ano XXI, n. 38, julho-dezembro/ 2018. 176 p.

1. Letras – Periódicos I. Título II. UFRJ/FL — Pós-graduação

CDD: 405 CDU: 8 (05) ISSN: 1413-0378

Sobre a revista

TERCEIRA MARGEM

Revista semestral publicada pelo Programa de Pós-graduação em Letras (Ciência da Literatura) da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Divulga pesquisas nas áreas de Teoria Literária, Literatura Comparada e Poética, voltadas para literaturas de língua portuguesa e línguas estrangeiras, clássicas e modernas, contemplando suas relações com filosofia, história, artes visuais, artes dramáticas, cultura popular e ciências sociais. Também se propõe a publicar resenhas críticas, para avaliação de publicações recentes. Buscando sempre novos caminhos teóricos, Terceira margem segue fiel ao título roseano, à inspiração de um pensamento interdisciplinar, híbrido, que assinale superações de dicotomias em busca de convivências plurívocas capazes de fazer diferença.

Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura

Coordenadora: Flavia Trocoli

Vice coordenadora: Priscila Matsunaga

Revista Terceira Margem

Editores Executivos: Eduardo Guerreiro Losso, Marlon Augusto, Ricardo Pinto de Souza

Conselho Consultivo: Alberto Pucheu, Ana Maria Alencar, Danielle Corpas, Eduardo Coutinho, Flavia Trocoli, João Camillo Penna, Vera Lins

Conselho Editorial: Cleonice Berardinelli (UFRJ), Emmanuel Carneiro Leão (UFRJ), Ettore Finazzi-Agrò (Universidade de Roma La Sapienza – Itália), Helena Parente Cunha (UFRJ), Jacques Leenhardt (École des Hautes Études en Sciences Sociales – França), Leandro Konder (PUC-RJ), Luiz Costa Lima (UERJ/PUC-RJ), Manuel Antônio de Castro (UFRJ), Maria Alzira Seixo (Universidade de Lisboa – Portugal), Pierre Rivas (Universidade Paris X-Nanterre – França), Roberto Fernández Retamar (Universidade de Havana – Cuba), Ronaldo Lima Lins (UFRJ), Silvano Santiago (UFF)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor: Roberto Leher

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa: Leila Rodrigues da Silva

Centro de Letras e Artes

Decana: Flora de Paoli

Faculdade de Letras

Diretora: Sonia Cristina Reis

Diretora Adj. de Pós-graduação e Pesquisa: Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold

Sumário

Da cena da impossibilidade à imagem do impossível: o risco como prática da letra em Marguerite Duras 08

Marina Sereno & Anna Carolina Lo Bianco

Tentativas sobre cultura: apontamentos sobre indústria cultural, arte e sociabilidade mercantilizada 33

Paula Kropf

Raymond Chandler: detecções da realidade 52

Luís Otávio Hott

Continuar simbolizando o mal: quase nada, quase real. Bataille, Ricoeur e a literatura 70

Cristina Henrique da Costa

A morte de Hilda Hilst e Georges Bataille 97

Aline Leal Fernandes Barbosa

O autor-editor: o caminho paralelo da poesia concreta 117

Marina Ribeiro Mattar & Rogério Barbosa da Silva

De “Pensamento” a “Epigrama nº 6”: um estudo do processo criativo de Cecília Meireles 137

Stela de Castro Bichuette & Karoline Zampiva Corrêa

Sobre os autores

Terceira Margem

Da cena da impossibilidade à imagem do impossível: o risco como prática da letra em Marguerite Duras

Marina Sereno

Universidade Federal do Rio de Janeiro
magorayeb@gmail.com

Anna Carolina Lo Bianco

Universidade Federal do Rio de Janeiro
aclobianco@uol.com.br

Resumo: Com a afirmação de Lacan (1965) que faz convergir a prática da letra e o uso do inconsciente, propomos uma reflexão em torno da noção de imagem em *O amante* (1984), de Marguerite Duras. Nos dois campos, literário e psicanalítico, preservando as diferenças, identificamos uma especificidade das noções de escrita e de leitura, que trarão consequências para o que entendemos como representação. A escrita de Duras evidencia uma perda no lugar do saber. Com isso, podemos identificar um fazer com a letra muito singular – em que se transpõe o limite da impossibilidade para fazer imagem com esse mesmo impossível.

Palavras-chave: imagem; impossível; rasura; letra; Marguerite Duras.

Abstract: With Lacan's (1965) affirmation that converges the practice of the letter and the use of the unconscious, we propose a reflection on the notion of image in *The Lover* (1984), by Marguerite Duras. In both fields, literature and psychoanalysis, beyond the differences, we identify a specificity of the notions of writing and lecture, that will have consequences for what we understand by representation. The writing of Duras shows us

a loss in the place of knowledge. Thereby we can identify some very unique treatment with the letter – in which we transpass barriers of the impossibility to be able to make out an image of this same impossible.

Key-words: image; impossible; erasure; letter; Marguerite Duras.

Escrever o impossível

Poderíamos nomear como um limite, como um encontro com o que é impossível de dizer, o que se evidencia de um novo tratamento da linguagem ao final do século XIX. Provavelmente, quando falamos desse momento inicial, é disso que se trata: um ponto limite da linguagem, aí onde não é mais possível apreender toda a significação, onde um significante não corresponde a um significado, onde a representação não se sustenta mais pela similaridade – no passo de Foucault (FOUCAULT, 2007, p. 23). No entanto, seguindo mais além, voltemos o olhar para o que Marguerite Duras traz como marca em sua escrita. O passo que ela pode dar a partir desse limite nos permite atravessar o nível do próprio limite e ler a dimensão de excesso, da presentificação disso que está perdido.

A força da ruptura se impõe imediatamente na afirmação da narradora de *O Amante*: “A história da minha vida não existe” (DURAS, 2007, p. 12). De saída, a dimensão da representação está em questão: como uma história que não existe pode ser contada? É precisamente essa impossibilidade que Duras escreve. Vemos surgir uma literatura que, para além de representar uma realidade e mais além do passo freudiano de fundar uma realidade psíquica, interroga as leis da representação.

O sujeito de que se trata na arte há muito não é mais aquele olho soberano capaz de ordenar a representação em regras mais ou menos fixas. Ele é outro: descentrado, não coincide mais com um centro organizador da representação. [...] [C]ontudo, uma vez abandonado seu lugar como origem inequívoca da representação, ele volta de fora da representação, como corpo real – o que reconfigura suas relações consigo próprio, com o objeto e com o espaço (RIVERA, 2013, p. 21).

Esse sujeito, ao se posicionar fora daquele lugar do eu que pode ver tudo, “perde seu lugar de direito para retornar como questão, em uma convocação direta do espectador” (RIVERA, 2013, p. 21). No momento em que não se trata mais de representar, é do lugar de leitores que somos convocados: será preciso ler, não apenas observar a história que é contada.¹

A história, ora narrada em primeira pessoa, ora em terceira – num olhar exterior da narradora sobre si mesma –, tece-se por fragmentos, pedaços de memória

¹ Temos notícias da radicalidade dessa subversão em *O deslumbramento de Lol V. Stein* (1964), livro de Duras que convocará Lacan no lugar de leitor, pego pela armadilha da enunciação. Neste romance há uma confusão em relação ao lugar de narrador. Há Jacques Hold que narra, num movimento de reconstituir a história da loucura de Lol, mas é com diversas outras vozes que ele pode contar a história.

desconexos. Não há linearidade, uma vez que cada pedaço de texto não é estritamente dependente do outro. Já diferente do texto de Proust, que talvez inaugure algo da realidade psíquica num fluxo maciço de associações, no qual cada cena abre um leque de outras cenas, o texto de Duras é apresentado assim, com intervalos abismais entre um fragmento e outro, muitas vezes desarticulados, com personagens não nomeados.

O tempo verbal varia constantemente: por vezes uma cena do passado vivido pela menina aparece no presente do indicativo, na força do acontecimento que se faz no mesmo momento em que é narrado: “Permitam-me dizer, tenho quinze anos e meio. Uma balsa desliza sobre o Mekong.” (DURAS, 2007, p. 10). Esses acontecimentos são materialmente imagéticos: se dão a ver, como num golpe do olhar, uma aparição; e subvertem, em cenas comuns, aquilo a que nossa visão está habituada. Destacaremos, aqui, um erro e algumas imagens que saltaram aos olhos no encontro com essa escrita.

Percebo que o desejo

*há que se pagar um preço
pela tentativa risível
de erigir uma pessoa
sobre uma falha sísmica*
Rita Isadora Pessoa

“Percebo que o desejo” (DURAS, 2007, p. 32). É a partir de um equívoco que começa esta leitura. Um engano permitido pela tradução, que a frase em sua forma original não permitiria². Trata-se de uma frase que, sozinha, faz um parágrafo, entre dois outros. Essa frase, em sua solidão, lê-se interminável – percebo que: o desejo. O desejo assim, só, sem complemento, permanece vivo ao fim da frase, interrogando. A frase lateja como um enigma. Só depois olharemos o sentido contido no *o* como pronome oblíquo, objeto direto – percebo que desejo a ele – mas mesmo assim preferimos ficar com a frase fora do sentido, ali onde o desejo pulsa, um rasgo na página, entre dois parágrafos. Esse erro marca um encontro com a escrita de Marguerite Duras e mais, ainda, diz do lugar de um leitor em relação a ela. Diz de um “rumo imprevisto” (DURAS, 2007, p. 9) ao qual é preciso se colocar em risco para que se possa sustentar um “esforço de olhar” (DURAS, 2007, p. 39) na direção dessa escrita. Esforço de olhar será aqui poder ler. E ler será ler outra coisa.

Na narrativa de *O amante*, podemos dizer, é mesmo de um rumo imprevisto que se trata a cada instante, seja no ato de tornar comum uma “história de ruína e de morte” ou mesmo na construção de um rosto para a narradora. Só é possível fazer corpo, fazer história, a partir da ruína, da “destruição da matéria”: os contornos se mantêm ali onde o conteúdo está apagado. “Um rosto destruído” é o mais próximo que se pode desenhar de uma imagem.

No rumo do imprevisto, as imagens têm um lugar diferente do que talvez pudéssemos chamar de cena. Há a grande cena, um enredo, personagens que compõem a estrutura de um romance. No fundo, um romance familiar, a própria história de ruína e de morte que é a dessa família. Mas é de encontro às imagens que o leitor é lançado. É preciso atentar para o fato de que essa imagem que encontramos aqui coloca em questão

² “*Je m’aperçois que je le désire.*” (DURAS, 1984, p. 37)

o que na psicanálise se entende por uma imagem referente ao registro imaginário – a que vela, que faz anteparo ao real.

A especificidade dessas imagens consiste na própria inconsistência delas. Diferente da cena, “conjunto do que se oferece à vista”, do que é representável dessa história, as imagens que permeiam o livro fazem furo nas páginas, no sentido, no texto. E, no entanto, apostaremos que as próprias imagens em sua inconsistência, nessa condição de furo, fazem escrita.

Freud faz da reprodução mnêmica uma construção que encobre a verdade, mas de alguma maneira a deixa entrever, e pode portanto ser perscrutada em uma tentativa de desvelamento. Com isso, ele acentua a distância entre vivência e representação. A imagem é obstáculo, véu sobre a trama, e podemos chamá-la, nessa vertente, de imagem-muro. Mas por entre sua trama, em suas lacunas, encontra-se, in-visível, um acontecimento terrível – em sua vertente, digamos, de imagem-furo (RIVERA, 2013, p. 52).

A ideia de imagem-furo nos será cara, servindo como uma chave de leitura para as imagens durasianas. Ela nos aparece, aliás, como uma abertura por onde poderíamos avançar com a psicanálise – cujo registro imaginário, em Lacan, se articula como véu, como preenchimento da distância entre real e simbólico. Essa imagem surge aqui como algo novo, diferente de um limite do que se pode ver, um ponto opaco, mas como janela para o real, furo por onde se olha.

Rivera (2013) faz ainda uma importante inflexão na leitura de Freud, a partir da formulação do sonho como “realização de desejo”, *Wunscherfüllung*. No mesmo lugar em que o sonho, imagem pictórica, põe em cena e realiza o desejo inconsciente, a autora aponta para outro sentido do verbo *erfüllen*: aparecer. “O sonho consiste em uma realização de desejo na medida em que ele torna visual – faz aparecer – o desejo. Talvez se possa generalizar a fórmula e afirmar que a imagem é um trabalho que faz aparecer o desejo.” (RIVERA, 2013, p. 58).

Essa formulação, consequência da formulação freudiana, não parece nada óbvia quando estamos trabalhando com a teoria psicanalítica, e parece que pode nos aproximar das imagens de Duras, permitindo um importante reposicionamento no encontro com sua escrita.

Em volta da balsa, o rio

É do acontecimento terrível que Duras parte. As imagens também, como a cena, se oferecem à vista, mas não fazem conjunto. Não há um conjunto de imagens, uma série que formaria uma totalidade. Elas insistem e fazem resistência, no texto, a um sentido. Fazem corte na cena. “Em volta da balsa, o rio” (DURAS, 2007, p. 21) – numa frase, a subversão do olhar: aí onde poderíamos ver uma balsa sobre um rio, temos o inesperado encontro com a imagem de um rio que dá contorno à balsa, esse buraco na paisagem, onde se inaugura toda a memória.

É pela imagem fundadora do romance, que localiza o encontro da menina com o amante, na balsa sobre o rio, que poderemos começar a pontuar algo da abertura em questão. Esta imagem – a travessia da menina, aos quinze anos, pelo rio Mekong – porta um vazio, diz a narradora:

Poderia ter existido, poderiam ter tirado uma foto, como qualquer outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não tiraram. O objeto era miúdo demais para tanto. Ela só poderia ter sido tirada se fosse possível prever a importância daquele acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora, enquanto esta ocorria, até mesmo sua existência era ainda ignorada. Só Deus a conhecia. É por isso que essa imagem, e não podia ser de outra forma, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, subtraída ao conjunto. É a essa falta de ter sido registrada que ela deve sua virtude, a de representar um absoluto, de ser justamente a sua autora (Duras, 2007, p. 13).

A construção é erigida diante de nossos olhos, não com cenas consistentes que fazem unidade e preenchem os espaços vazios, mas precisamente com imagens que faltam, que estão perdidas, que não existem em nenhum registro. Assim se tece o texto, sempre no impacto da perda. Toda a narrativa porta o paradoxo de só ser possível enquanto inexistente, construída a partir dessa imagem que teria existido, se alguém pudesse registrar.

Foucault nomeará esse efeito Duras de “memória sem lembrança”: “uma memória que não passa de uma espécie de bruma, remetendo perpetuamente à memória, uma memória sobre a memória, e cada memória apagando qualquer lembrança” (FOUCAULT, 2001, p. 357): as marcas da memória se apresentam, mas o conteúdo da lembrança está esvaziado. Como não nos remetermos, de imediato, ao mecanismo psíquico do esquecimento, onde “o tema suprimido se esforça de todas as maneiras

possíveis por estabelecer um vínculo com o que não é suprimido”? (Freud, 2006, p. 278).

Freud discorre, a partir de um relato próprio, sobre os elementos em jogo no esquecimento, comum não apenas em casos patológicos, mas na vida cotidiana. Ele conta que, em viagem para a Herzegovina, ao falar de um pintor para um amigo, não pôde lembrar o nome do artista em questão – e aponta para a relação que esse nome mantinha, para ele, com temas relativos à morte e à sexualidade: “A influência que tornara o nome Signorelli inacessível à memória, ou, como costume dizer, aquilo que o ‘recalcara’, só podia proceder da história que eu havia suprimido sobre o valor atribuído à morte e ao gozo sexual” (Freud, 2006, p. 277).

Conclui que todos os temas que estavam em questão nessa viagem – bem como a obra do artista cujo nome foi suprimido – estavam ligados ao caso de um paciente que havia se suicidado recentemente. O ponto que Freud destaca, para além do limite das lembranças encobridoras, é o da impossibilidade, daquilo que não se pode dizer; o que não há de assimilável na morte e na sexualidade.

A subversão de Duras, a diferença em seu movimento é, a partir do que foi perdido, fazer imagem. No texto também temos acesso a fragmentos – como os pedaços do nome esquecido encontrados por Freud. No entanto, já esses restos só podem estar ali por terem sido tecidos em torno dessas imagens-furo, dando contorno a elas, como o rio que resta em volta da balsa. Com o que não pode ser contado, ela escreve: escreve o impossível, afirmando que uma história que não existe pode sim ser contada, mas na condição de que se mantenha em perda.

Escapar à lei do erro

*Você pergunta como o sentimento de amar poderia sobrevir.
Ela lhe responde: Talvez de uma falha súbita na lógica do universo.
Ela diz: Por exemplo, de um erro. Ela diz: jamais de um querer.*

Marguerite Duras

Aqui o amor, no mesmo ponto em que é terrível – e impossível –, aparece como uma espécie de recurso à condição de total aridez. O amante, um jovem chinês de família nobre, é “um homem que tem medo” e, portanto, “deve fazer muito amor para lutar contra o medo”; a jovem narradora, que já perdeu tudo, carrega a marca de que, após o seu primeiro amante, “amaria o amor” (DURAS, 2007, p. 34). Assume, então, o lugar que lhe é devido, e ama. É a única alternativa diante da proximidade com o mal que está “ali, à porta, contra a pele” (DURAS, 2007, p. 47-48).

Se n’*A doença da morte*, o amor só pode sobrevir de “uma falha súbita na lógica” (DURAS, 2007, p. 81), na afirmação de um erro, em *O amante*, é também a lei do erro – que pressupõe que haja o certo – a origem de todo o medo. É preciso escapar à lei do erro (DURAS, 2007, p. 20), subvertê-la para poder amar: “encontrar forças para amar além do medo” (DURAS, 2007, p. 39). Esse amor não torna a história mais leve, consistente ou romântica, pois não se trata de querer, mas de desejo. O desejo opera reposicionando a narradora na cena do primeiro encontro com o amante, a princípio narrada em terceira pessoa, numa narrativa árida, em que “ela” participa como que de fora:

Não tem um sentimento muito definido, não sente ódio nem repugnância, então sem dúvida ali já existe desejo. Ela desconhece o desejo. Concordou em vir quando ele a convidou na tarde anterior. Está onde deve estar, deslocada.

[...] Ela não o olha no rosto. Não o olha. Ela o toca. Toca a suavidade do sexo, da pele, acaricia a cor dourada, a desconhecida novidade. Ele geme, chora. Sente um amor abominável.

E chorando ele faz (DURAS, 2007, p. 30-32).

Em seguida, junto à formulação que destacamos, “percebo que o desejo”, um corte para a cena narrada em primeira pessoa, onde aparece o olhar:

Eu me pergunto como tive a força de enfrentar a proibição posta por minha mãe. Com essa calma, essa determinação.

[...] Nos olhamos. Ele abraça meu corpo. Me pergunta por que vim. Digo que devia vir, que era como uma obrigação.

[...] Percebo que o desejo.

[...] Ele me chama de puta, de nojenta, diz que sou seu único amor, e é isso o que ele deve dizer e é isso que se diz quando se deixa o dizer acontecer, quando se deixa o corpo fazer e buscar e encontrar e tomar o que quer, e aí tudo é bom, não há restos, os restos são recobertos, tudo arrastado pela torrente, pela força do desejo (DURAS, 2007, p. 32-34).

Como escapar à lei do erro, e o que isso pode acrescentar para nós, que lemos com a psicanálise? No traço da letra de Duras, o desejo aparece como a única via que subverte essa lei. A operação do desejo é fazer deslocamento da posição da interdição e do medo para a afirmação, de onde se pode tomar a palavra e narrar.

Prática da letra, uso do inconsciente

A literatura ganha lugar fundamental na construção da teoria freudiana, sendo a ela que Freud muitas vezes recorre para poder dizer do funcionamento psíquico. Lacan levará esse posicionamento às últimas consequências, extraindo da própria estrutura do texto literário o que também opera na psicanálise. É a partir da leitura de *O arrebatamento de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras, que ele formula a frase que tomamos como questão fundamental. Que se possa dar testemunho de que “a prática da letra converge com o uso do inconsciente” (LACAN, 2001, p. 200), não nos parece muito esclarecedor a princípio. No que essa operação que identificamos como própria ao leitor pode nos esclarecer neste ponto?

A psicanálise está articulada de maneira muito particular ao saber que ela produz – que desde o início vem marcado por um ponto de opacidade, o inconsciente. Em seu seminário a respeito do ato psicanalítico, para transmitir algo sobre essa relação da prática com o saber, Lacan (1968) coloca em questão a produção de conhecimento e nos fala então de três formas de *mathesis*³, em três tempos: ler, escrever e perder. Esses três pontos nos chamam atenção, uma vez que estamos aqui tratando de como a literatura pode abrir caminho para pensarmos a psicanálise e falando precisamente de uma perda que está colocada para os dois campos.

Partindo do lugar-comum, poderíamos definir “ler”, imediatamente, como o lugar de um leitor que tem à sua frente um objeto. Tendo acesso a esse objeto, seria possível ler e adquirir conhecimento. No entanto, o que encontramos na prática – o que inaugura a nossa questão – é uma posição inteiramente diferente dessa. Talvez possamos afirmar que esse primeiro nível de apreensão do conhecimento seja próprio à escrita literária, se pudermos assumir esta outra postura, menos óbvia, em relação ao que é ler (GUTIÉRREZ, 2012, p. 56).

Falamos do encontro surpreendente com uma escrita em que não parece possível adquirir conhecimento algum; o leitor então assume o paradoxal lugar de objeto que, apesar de não ser nada óbvio, não parece tão distante se pensamos na maneira com que a escrita de Duras nos toma, nos lê. Rivera (2013) chama atenção para esse abalo dos conceitos produzido pela arte, propondo abrir mão da “tradicional diferenciação complementar entre sujeito e objeto”:

³ Formas de conhecimento. (COSTA-MOURA, 2010)

para poder espiar entre eles uma certa vertigem, uma fabulosa e perigosa oscilação. Não se trata de tornar-se outro como em um jogo de espelhos, sem restos e de forma inócua, numa complementar troca de papéis. Trata-se, para o sujeito, de assumir, por um breve instante quase insuportável, sua condição de quase-objeto, e com isso ver-se quase-sujeito: não propriamente sujeito de seus atos, mas assujeitado a eles. Paradoxalmente, ao assumir diante do outro sua condição de objeto – ao se assujeitar – pode-se engatar a posição de sujeito (e desejar, ou seja, reafirmar seu apetite do objeto) (RIVERA, 2013, p. 25).

Com esse olhar em vertigem podemos pensar com mais precisão que posição de leitura é essa de que estamos tratando, aí onde sujeito e objeto não são lugares complementares em oposição, mas participam, numa relação *moebiana*⁴ – em que não há dentro e fora – da “subversão de nosso espaço comum de representação” (RIVERA, 2013, p. 158). Quando falamos de algo que subverte a noção comum de representação da realidade, estamos falando de poder “interrogar a própria natureza do real” (NAVAS, 2017, p. 18).

Lacan faz uma aproximação entre Freud e Champollion, quando afirma que ambos assumem uma nova maneira de ler ao suporem que “há texto e que o texto contém uma mensagem a que se pode aceder via leitura” (COSTA-MOURA, 2010). Tanto um, com a aposta de que há inconsciente, quanto o outro, que aposta na possibilidade de ler os textos hieroglíficos, estariam operando uma leitura que em si já questiona a ideia da representação. Fora da lógica da representação pela similaridade, é possível, então, ler outra coisa, como faz Champollion ao demonstrar que os hieróglifos não se tratavam apenas de símbolos, numa correspondência icônica (COSTA-MOURA, 2010):

[ele] pôde conferir aos sinais da escrita hieroglífica valores de “ideogramas” [...] e, mais que isso, de “fonogramas”, ou seja: a utilização de coisas, ou, mais precisamente, suas imagens correspondentes, para representar “sons” e não as coisas mesmas. [...] Champollion pode finalmente “ler” os nomes de Ptolomeu e Cleópatra ali onde outros só “viram” o abutre ou o touro, como ícones (representação de algo por direta similaridade). (COSTA-MOURA, 2010).

É também esse o movimento de Freud, ao propor que as formações do inconsciente são feitas de imagens e apostar que essas imagens podem ser fragmentadas e lidas – como no caso do sonho e do esquecimento –, mas com a particularidade de que

⁴ A banda de *moebius* consiste numa fita de duas faces em que, devido a sua torção, não se pode distinguir uma face da outra, o lado direito do avesso, o dentro do fora.

o texto produzido pelo inconsciente está fora do registro da consciência (COSTA-MOURA, 2010). É dessa leitura que vemos surgir o sujeito:

Quando eu leio o que o inconsciente dispõe, isso não está no almanaque. Não significa dizer que possuo um código que me possibilite explicar o lapso, o chiste... Por sua própria estrutura um lapso não pode ser explicado pois a perda que ele descortina e que caracteriza sua experiência não se pode escrever. Não há como de um lapso, fazer ciência, não há cartilha do que ali se lê. Pois dessa leitura é o sujeito que advém como efeito. (COSTA-MOURA, 2010).

Num segundo nível da apreensão do conhecimento temos então a escrita, e vemos aparecer algo que causa estranhamento. Lacan tomará “escrever” como a maneira mais próxima à produção de conhecimento da ciência, “no sentido de que a operação dela encontra-se baseada numa escrita que constitui uma formalização da linguagem”, que “se caracteriza pela redução do significante à letra” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 52). A letra, na dimensão de letra da ciência, opera uma escrita, mas surpreende não vemos aí Lacan falar em uma “prática da letra”, o que pode nos fazer incluir neste ponto uma interrogação, se estamos justamente investigando de que trata a prática da letra.

Não se trata, então, de escrita literária, que por sua vez “se apoia na palavra” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 52), mas daquela que escreve o que já está no mundo, porém não formalizado, que impõe o avanço sem retorno; funções, portanto, de foraccluir o sujeito.

Essa operação de foracclusão realizada pela escrita científica produzirá um real ordenado, matematizado, em que qualquer dado referente ao sujeito é elidido. A operação consiste precisamente no apagamento da dimensão do equívoco. “Sem esta dimensão – sem o encadeamento significante que a produza – a possibilidade do sujeito emergir é eliminada” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 55). Estamos, assim, diante de uma escrita que “não cessa de se escrever” (LACAN apud GUTIÉRREZ, 2012, p. 56): essas fórmulas operam sem cessar uma escrita sempre idêntica. Há, necessariamente, algo que sobra dessa escrita, o que nos permite afirmar que ela não escreve tudo, é preciso deixar isso de lado (COSTA-MOURA, 2010):

para que a ciência transpusesse os limites do mundo fechado nos confrontando ao universo infinito da precisão, foi necessário que a matematização pudesse ordenar o real, fazendo a natureza aparecer escrita em caracteres matemáticos [...]. Expulsando do real todo dado sensível, toda diversidade que seja irredutível como tal, a matematização estabelece, por sua rede, um real que prescindia da semântica e cujos problemas e

impasses – longe de convocarem o ato do sujeito para seu desdobramento – podem ser remetidos ao jogo sintático próprio ao cálculo e da escrita (COSTA-MOURA, 2010).

Essa escrita, então, a exemplo do cálculo, é a própria formalização que torna possível trabalhar no nível da precisão, e não mais de um conhecimento aproximado. Ela só pode operar na medida em que se estrutura como linguagem a premissa de que a natureza possa ser reduzida a uma rede de cálculo. É um esforço de apreensão para que não haja restos e que, no entanto, fracassa no momento mesmo em que se funda: na medida em que é preciso deixar de fora a marca do inapreensível, já está localizado aí algo que não se escreve, um ponto de perda no saber.

Enquanto isso, “o real colocado pela escrita literária se aproximaria mais àquilo que ‘não cessa de não se escrever’ (o impossível)” (GUTIÉRREZ, 2012, p. 56). Entre a escrita da ciência e a literária vemos duas formas de real com características opostas. O fazer artístico da literatura não consiste na produção de um real qualquer, “mas de uma escrita que aponta para o real como impossível”. Temos notícias, ainda, de “uma escrita que traz a impossibilidade impregnada nas entrelinhas”. Nossa aposta é que a escrita de Duras nos confronta neste ponto com uma inflexão: faz-se necessário distinguir o impossível da impossibilidade. Ali vemos, sem dúvida, a operação do que “não cessa de não se escrever” – ao passo que escreve. Trata-se menos do que *não pode ser escrito*, e mais do que *é preciso que se escreva, se escreva, novamente*, cada escrita riscando a anterior, apagando, escrevendo por cima. Essa aposta nos remete à terceira forma de apreensão do conhecimento.

A terceira forma de conhecimento, que Lacan identifica como sendo a mais próxima da psicanálise, é nada menos que perder. Essa afirmação é fundamental, pois implica que este saber a que a psicanálise está referida é marcado, de saída, por uma impossibilidade – não se trata de adquirir, de apreender. É com aquilo que se perde que se pode produzir conhecimento. Isso toma alguma forma quando pensamos, em contraposição, na inovação tecnológica que, diferente do movimento da psicanálise, não comporta o novo, mas se faz pela repetição de um mesmo caractere ao infinito⁵. Trata-

⁵ “Neste domínio, não há mudança (nem transformação propriamente, ou estas são extremamente dificultadas), uma vez que todo resultado é dedutível e está sempre contido na operação que se reproduz continuamente. Há aí, ao contrário, esta iteração que não é sequer automática, exatamente. É, antes de tudo, acéfala: uma vez que são tais as premissas dadas, não há como “não-inovar”. Voltando ao exemplo mencionado anteriormente, de um telefone celular “inteligente”, podemos dizer que seus desdobramentos serão apenas questão de cálculo. E já estão dados, mesmo que em tese, desde que existe o iPhone 1. Cada resultado, cada output de sua replicação trará novas funcionalidades: a câmara terá mais pixels, o teclado aceitará o ditado de forma mais aperfeiçoada etc. A inovação é necessária e obrigatória. E tão

se, neste caso, da inscrição da letra na ciência, uma vez que todo avanço já está deduzido na operação que o cálculo permite; não há surpresa.

Mesmo nesse ponto em que Lacan privilegia a discussão aberta com o conceito de letra não aparece nenhuma alusão à *prática da letra* que buscamos. A questão salta aos olhos: esta operação que se faz com a letra na ciência não pode ser definida, então, como uma prática da letra? Falar de letra e escrita na literatura seria, portanto, falar de uma outra maneira de operar com a letra, como acabamos de perceber.

Tratando da literatura de Duras, obviamente não estamos falando de uma escrita que escreve tudo, que pode dizer tudo, uma vez que já se está fora do regime da representação. No entanto, falamos de escrever o impossível, e é fundamental que essas duas posições não se confundam – afirmamos que há um passo além da dimensão do limite, do ponto de impedimento, e que aí não parece se tratar só de uma escrita que não pode escrever tudo, que chega *até* o ponto em que algo se perde. Falar em escrever o impossível não é o mesmo que afirmar que é possível escrever tudo. Novamente parece que, numa prática da letra, não é tanto a essa perda que se chega, mas é da perda que se parte.

Se o sujeito é o que resta como efeito da própria perda na escrita da ciência, na literatura esse ponto de perda é o começo, Duras afirmará. O interessante, aqui, é que o diga tirando consequências do que escuta na homenagem de Lacan: que “ela não deve saber que escreve, nem aquilo que escreve. Porque ela se perderia. E isso seria uma catástrofe” (DURAS, 1994, p. 19). Lacan teria ignorado que a catástrofe é o próprio fundamento dessa escrita?

Este ponto de perda nos coloca frente a um limite entre literatura e psicanálise? Ou estaria aí a diferença entre uma prática da letra – esta que converge com o uso do inconsciente – e a operação com a letra na ciência? “A partir do momento em que se está perdido e não se tem mais o que escrever, mais o que perder, é aí que se escreve.” (DURAS, 1994, p. 21):

Escrever.
Não posso.
Ninguém pode.
É preciso dizer: não se pode.
E se escreve.

indispensável que se torna necessário um ministério para geri-la; tão programada e dedutível a ponto de existirem “gestores de inovação” em várias instituições (governamentais ou não)”. (LO BIANCO E COSTA-MOURA, 2017).

É o desconhecido que trazemos conosco: escrever, é isto o que se alcança. Isto ou nada. (DURAS, 1994, p. 47)

Dessa posição, partindo do impossível, a única possibilidade é ver surgir o novo. Há, certamente, um traço que se repete, disso que é a própria perda, e é preciso construir uma imagem que possa dar lugar, dar a ver essa perda – já nessa repetição, encontra-se a diferença. Seria a perda essa marca? A própria letra, ali, presente, marcando sempre a perda como ponto de partida? Poderíamos apostar numa prática da letra como uma prática que produz algo novo partindo da perda?

Litura: terra de rasura

Apontando uma saída para o ponto de perda em que nos encontramos e delimitando um pouco o que construímos até aqui, poderemos pensar que com a representação em queda se coloca, na arte e na psicanálise, um “regime da legibilidade” em contraposição a um “regime da interpretabilidade”, como sugere Branco (2007). Isso nos permite precisar a dimensão da leitura – aí onde o leitor não está inteiramente como sujeito e nem só como objeto, mas se encontra na tensão entre essas duas posições.

E a legibilidade não implica, necessariamente, o deciframento completo, a leitura até o fim. A legibilidade, grande parte das vezes, esbarrará forçosamente no ponto de irreducibilidade da letra, implicando, antes, a escriptibilidade. Diante do que já não se dá a ler, talvez só seja possível escrever. Lembremo-nos de Lacan que, no posfácio do Seminário 11, dirá: “um escrito, a meu ver, é feito para não se ler” (BRANCO, 2007. p. 131).

Mais além disso, podemos apostar, com Duras, que um escrito é feito para se ler outra coisa – “implica a perda de um lugar interpretativo” (TROCOLI, 2016). Há uma diferença colocada, e talvez possamos, com esse ponto de alteridade, avançar aí com a psicanálise. Diante do ilegível, colocado em cena pela prática de uma escrita que se faz com o impossível, manter vivo o ponto de opacidade para, a partir dele, criar uma imagem. Não mais a imagem representativa, espelhada, com a qual se corresponde; mas uma imagem com uso de letra. “Essa é a astúcia fundamental que está no centro da invenção da escrita: a morte da imagem como representação da realidade e sua utilização exclusivamente pelo valor fonético ou de letra” (MACHADO apud BRANCO, 2007, p. 131).

Entremos na terra de rasura, lituraterra, onde tentaremos desenhar essa imagem para a letra. Se a fronteira separa dois territórios da mesma natureza, iguais para quem a transpõe, o litoral, por outro lado, distingue campos que não têm continuidade entre si. Lacan é tocado pela imagem de litoral que vê do alto do avião nas planícies siberianas, e aí talvez haja uma clareza no limite entre água e terra. Mas se o referencial é o chão, ambos se misturam. Litoral é a relação entre literatura e psicanálise e também a função da letra: entre dois campos “estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos” (LACAN, 2003, p. 18). É fundamental que o litoral não conte com a fixidez da fronteira: ele é

móvel – apesar de os materiais que compõem os dois campos serem completamente diferentes, eles se tocam, sobrepõem-se e se misturam. Só há trabalho possível no atrito entre os campos – não haverá, portanto, equivalência.

É então na sobreposição dos radicais *litus* – borda, beira, costa, margem (REGO, C. 2006, p. 208), e *litura*, “parte ilegível de um escrito (por efeito de rasura)” (HOUAISS, A; VILLAR, M. 2001, p. 277) – que se faz terra. No campo da letra, por efeito de rasura, trata-se de outro fazer, que atravessa o significante e a significação. É a partir de um risco que se pode fazer outra coisa, Lacan apostará: “que a literatura talvez vire em lituraterra” (2001, p. 20), quando não estiver reduzida a uma pura “acomodação de restos” da cultura, e podemos ler essa acomodação como a suposição de que escrever se trataria de transcrever, de acomodar no papel o que a cultura oferece.

Mas é, certamente, com os restos que se pode fazer alguma escrita, se é no deslizamento de *letter* (letra, carta) para *litter* (lixo) que o psicanalista localiza a letra. Que não se trate, portanto, de restos acomodados, não é o mesmo que negar que se trate de restos. Como vimos, é com isso que resta de um movimento em direção à certeza que os dois campos irão trabalhar. No entanto, sem acomodá-los, mas expondo-os, causando o incômodo de trazer à tona e devolver o lixo produzido.

É, então, uma dimensão muito precisa que o campo da letra abre. O movimento que estamos fazendo aqui é de bordejar, identificar o que pode ser essa terra de rasura, fazer balizas, marcar pontos em que possamos nos localizar. Numa breve retomada ao *Seminário sobre a carta roubada*⁶, em que Lacan extrai pontos fundamentais do conto de Poe, ele afirma algo que nos interessa: que o conto se sustenta sem nenhuma referência ao conteúdo da carta/letra. Não é, portanto, da significação da mensagem que se trata na dimensão da letra, mas, precisamente, do que faz furo na cena. O que importa a Lacan no conto, como sabemos, é a posição da carta na cena, seus deslocamentos e os efeitos dela sobre quem a detém.

Este furo produzido pela carta mostra algo do fracasso, algo que a psicanálise deve escutar. Lacan (1971) invoca a literatura para “demonstrar onde ela faz furo”. Assumindo esse lugar na relação com a literatura, a psicanálise pode enfim “justificar sua intrusão”: no que distingue verdade de saber, ganha aí uma função – fazer essa diferença implica em desnaturalizar a equivalência entre os dois termos. A crítica aqui se endereça a uma crítica literária que “reconhece seu ofício” na busca pela verdade do

⁶ No francês *La lettre volée*, a palavra *lettre* permite tanto o significado de carta, como de letra.

autor, mas que só poderia se renovar se fosse também atravessada por um “saber em fracasso” – que, afirma Lacan, “não é o fracasso do saber” (LACAN, 2003, p. 18). Um saber em fracasso não é a mesma coisa que o fracasso do saber, mas qual é a diferença?

É ao pé da letra que poderemos ler essa diferença, uma vez que ela desenha “a borda do furo no saber”. Um saber com furo, onde se mantém um enigma; na luz, se percebe o opaco. É função da letra desenhar a borda. O que implica que a letra propriamente seja diferente da borda: é uma operação com a letra que permite o desenho. Desenhar uma borda seria poder ver o furo? Se pensamos no vazio de um furo, sem a borda, não há furo. Bordejá-lo, dar a ele um contorno, é um movimento que inaugura o próprio furo, que o faz existir como furo. No entanto, se falamos da letra numa dimensão de litoral, essa borda não pareceria consistente demais (talvez mais próxima da natureza da fronteira)?

Ocorre a imagem de um abismo. Tendo como referência uma posição desde a beira, pode-se olhar o furo, sem, no entanto, saber muito sobre sua borda. Para vê-la, é preciso percorrê-la e a cada passo em que ela se desenha, também se perde. Essa imagem traz a proposta de um desenho que precisa ser sempre refeito para que se veja e, mais ainda, se *faça* algo dessa borda. Um risco que se sobrepõe ao outro a cada vez apagando o risco anterior. “Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra.” (LACAN, 2003, p. 21):

Rasuro, logo não é isso. [...] Rasurador – efeito da escuta de um dizer outro no meu dito. Rasurada – quando tomo por tarefa alçar aquilo que Paulo Fonseca Andrade nomeou de “fracasso da reconstituição” à dimensão de prática da letra para dar a ouvir a voz da extravagância (TROCOLI, 2016, p. 54-55).

O fracasso da reconstituição a que nos referimos aqui diz respeito ao fracasso do narrador Jacques Hold ao reconstituir a história de Lol V. Stein. No entanto, é assim mesmo, sobre o próprio fracasso, que a história se monta, como colagem de imagens e relatos entreouvados, no movimento de “dizer sem retê-la, deixando tudo escapar para, nessa perda, narrar” (TROCOLI, 2016. P. 60).

Podemos, também em *O amante*, ver o fracasso da reconstituição se afirmar e operar como prática da letra? É já em fracasso que a reconstituição se apresenta, a partir do momento em que a história de uma vida não existe. A voz narrativa está deslocada aí também, pois a voz do eu não sustenta a inexistência dessa história. Nessa narrativa vemos um deslocamento do *eu* ao *ela*, talvez não tanto a confusão de vozes que

desnivele o *Arrebatamento*, mas ainda assim, voz da extravagância, efeito de rasura, ali onde lemos um dizer outro:

São essas duas voltas da linguagem [o fracasso da reconstituição e a pura extravagância] que, mais tarde, me permitirão colocar em questão aquilo que Lacan testemunhou como convergência entre a prática da letra e o uso do inconsciente. Em outras palavras, a hipótese é de que essa pura extravagância não pode ser toda apreendida pelas leis, ou pelas formações, do inconsciente em seu fundamento fálico e, por isso, a ênfase precisa se deslocar para o uso, para diferir de lei e de formação (TROCOLI, 2016, p. 55).

Temos, então, que as formações do inconsciente estão regidas pelas leis do significante que operam de acordo com a lógica fálica e o complexo de castração – ambos marcas da impossibilidade. De fato, não é de se ignorar que Lacan escolha falar de “uso do inconsciente”, como aponta Trocoli, apostando numa posição de diferenciação das “leis” e “formações” do inconsciente a que estamos mais habituados.

O que inscrevi, com a ajuda de letras, sobre as formações do inconsciente, para recuperá-las de como Freud as formula, por serem o que são, efeitos de significante, não autoriza a fazer da letra um significante, nem a lhe atribuir, ainda por cima, uma primazia em relação ao significante (LACAN, 2003, p. 19).

O próprio Lacan faz essa diferença, afirmando que a letra não é “primária”, anterior, portanto não estaria na origem do significante. Aqui, ainda com Trocoli (2016), seguindo a construção de Lacan ao afirmar que “o inconsciente é inteiramente redutível a um saber” – que podemos localizar, justamente, nas leis do significante, “o que supõe o fato de ele poder ser interpretado” (LACAN, 2003, p. 127) – encontramos que, do lado de Marguerite Duras, ao contrário, “não há redutibilidade, nem interpretação. Há desfazer e fazer com – portanto, uso?” (TROCOLI, 2016, p. 60). Nesse fio, chegamos ao ponto da diferença: o inconsciente, mesmo que se trate de um saber em fracasso, um saber que se produz com alguma perda, pode, ainda assim, ser redutível a um saber. Do lado de uma prática da letra, onde se pode fazer uso do inconsciente – e de certa forma escapar às suas leis –, não é possível interpretar, construir um saber?

é certo que do lado do relator, Jacques Hold, em sua tentativa de reconstituição há saber, há narrativa, há substituição e deslocamento, no entanto, naquilo que a voz de Lol dá a ouvir em sua pura exceção, em sua pura exterioridade, o que se precisa justamente é colocar em suspensão o inconsciente, suas formações e interpretações. Da memória de Lol, não há vestígios. Não há interpretação. (TROCOLI, 2016, p. 63).

Em *O amante* há algum vestígio: ainda que não exista história a se contar, há imagens da perda dessa memória. Há a imagem vazia onde começa a história, aquela que existiria se tivesse sido registrada, traço que se faz e se desfaz em torno do vazio. A prática da letra, feito “rasura de traço algum que seja anterior”, aí opera, fazendo ecoar a exceção e o excesso numa convergência onde se pode produzir imagem, fazer do inconsciente algum outro uso. Imagem furada, falha sísmica que sustenta uma história que pode ser contada ainda que não exista uma narrativa inteira – e inteiramente despedaçada. Imagem que faz aparecer, que convoca o olhar.

É certo que numa prática da letra no uso literário – que contrapomos ao uso da letra pela ciência – é também de uma precisão que se trata. Dizer que a prática da letra é própria à literatura não é afirmar que seja algo que escapa à precisão, que seja um uso aproximativo. Como vimos em Duras, a imagem criada é de uma precisão finíssima, no ponto mesmo da subversão do olhar, uma precisão que dá a ver o impossível.

Assumindo o risco de ler outra coisa, ali onde encontramos com algo ilegível, o que se perde é a noção de poder – ler Duras só é possível se o poder estiver na condição de queda. Que no poder se leia o verbo. Não se pode, pois não se detém o poder sobre essa história. E se lê.

No ponto de um gozo árido e mortífero, a narradora se encontra submissa ao romance familiar, impossibilitada, sem recursos. O radical é que nesse mesmo ponto em que é terrível, aí mesmo onde está a morte, encontra o que causa a vida. Com o recurso à pura extravagância do encontro – atravessado pelo horror – com o amante chinês, transpõe-se o lugar do gozo solitário e mortificante para um gozo no sexual, que inclui a diferença radical, que produz um corte da cena imaginária da família, da impotência, da aridez, para uma chance de gozar desse corpo, com outro corpo: gozo mortífero, mas articulado ao prazer.

No que essa prática que aqui desenhamos pode nos ajudar a avançar? Vimos que a prática da letra implica um fazer que insiste naquilo que não é possível reconstituir. Com a psicanálise, que não se dissocia da clínica, alguma medida do fracasso da reconstituição também está sempre colocada. Badiou traz a lógica da transposição – retirada da poética de Mallarmé – para propor uma “estética da cura analítica”. Essa operação nada tem de natural ou espontânea e, como afirma o autor, a análise é uma situação “tão artificial quanto um poema” (BADIOU, 2002, p. 240), o que permite fazer a aproximação.

Creio que podemos chamar de psicologia a ideia de que há uma reparação natural da perda. E creio podermos chamar de psicanálise a ideia de que toda vitória sobre a perda supõe a construção de uma situação artificial. E é também por isso que há uma estética da cura analítica, como há uma estética do soneto, porque conseguir uma vitória sobre a perda exige a criação de uma forma (BADIOU, 2002, p. 240).

A transposição, como operação poética, consistiria num atravessamento da impotência para o impossível. Se pensarmos na condição de uma análise, fazer um deslocamento da posição de sujeito impotente diante de um conflito para assumir uma relação com o impossível do desejo. Badiou sustenta que, num poema, haveria o apagamento da subjetividade e do imaginário do poeta para que possa advir o “sujeito puro”, real (BADIOU, 2002, p. 241). Aposta que, se a análise pode se aproximar dessa operação, é nessa assunção do sujeito. Manteremos alguns passos atrás quanto a essa posição de leitura, pois apostar numa possível pureza do sujeito, mesmo que se fale em apagamento do ser, parece implicar alguma consistência que ainda não poderemos localizar muito bem – mas Badiou nos oferece, ainda assim, um olhar que pode ser interessante.

O que defendemos aqui coloca uma diferença: que Duras já parte do impossível. A narrativa da história inexistente não apresenta pontos em que se fica preso à impotência, ao conflito. O começo é: não se pode. Não existe. E é daí mesmo que se faz. Não há vacilação diante da impotência. Há a presença de horror do impossível. Talvez, então, não se trate de uma “vitória” sobre a perda, mas da rasura propriamente, do risco que não cessa de se fazer em torno desse vazio, de ler sempre outra coisa – a ideia da “criação de uma forma” nos é muito cara, portanto. É em forma de imagem que Marguerite Duras escreve com esse impossível.

Escrever apesar do desespero. Não: com o desespero. Que desespero, eu não sei, não sei o nome disso. Escrever ao lado daquilo que precede o escrito é sempre estragá-lo. E é preciso no entanto aceitar isto: estragar o fracasso significa retornar para um outro livro, para um outro possível deste mesmo livro. (DURAS, 1994, p. 27)

Com o desespero, impossível de nomear, Duras faz a extravagância de escrever. Nós fazemos a extravagância de ler. “Estragar o fracasso” permite dizer com mais precisão de que trata a rasura. Escapar à lei do erro, afirmar o erro como posição de leitura para que se possa ler outra coisa, fora do que está impresso.

Estragar o fracasso não será negar o fracasso, mas inventar para o fracasso um uso de começo, de ponto de partida. É também estragar o escrito, riscá-lo, despir-se de poder para poder ler, e assim afirmar a própria vida do escrito, deixá-lo encostar o olhar,

tocar o corpo. Estragar o fracasso, dar uma forma de imagem ao impossível para, enfim, poder afirmar: “Com amor ou sem, é sempre terrível” e, no entanto, “Somos amantes, não podemos parar de amar” (DURAS, 2007, p. 48).

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BRANCO, Lucia Castello. Surrealismo e psicanálise: em que real se entra? *Literatura e Sociedade*, São Paulo, n. 10, p. 128-133, dec. 2007. ISSN 2237-1184. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/23617>>. Acesso em: 22 jan. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i10p128-133>.

COSTA-MOURA, Fernanda. Ler, escrever, perder: psicanálise e mathesis. In: *Fractal, Rev. Psicol.* Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 269-284. 2010. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922010000800004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 12 Jan. 2018.

DURAS, Marguerite. *O deslumbramento de Lol V. Stein*. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

_____. *Escrever*. São Paulo: Rocco, 1994.

_____. *A doença da morte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *O amante*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOUCAULT, Michel. Sobre Marguerite Duras (Entrevista com H. Cixous). In: *Ditos e Escritos. V. III - Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2001.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

FREUD, Sigmund. O mecanismo psíquico do esquecimento. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume III*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

_____. Sobre a psicopatologia da vida cotidiana. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud Volume VI*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2006.

GUTIÉRREZ, Brenda Becerril. *O real da arte na escrita de Alejandra Pizarnik*. Rio de Janeiro, 2012.

LACAN, Jacques. Função e campo da fala e da linguagem. In: *Escritos*. São Paulo: Editora Zahar, 1998.

_____. Homenagem a Marguerite Duras pelo arrebatamento de Lol V. Stein. In: *Outros Escritos*. São Paulo: Editora Zahar, 2001.

_____. Lituraterra. In: *Outros escritos*. São Paulo: Editora Zahar, 2001.

_____. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. São Paulo: Editora Zahar, 2001.

_____. *O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. São Paulo: Editora Zahar, 2008.

LO BIANCO, Anna Carolina; COSTA-MOURA, Fernanda. Inovação na ciência, inovação na psicanálise. In: *Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica*, 20(2). 2017 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-14982017000200491 Acesso em 20 dez. 2017.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Fotografia & poesia (afinidades eletivas)*. Rio de Janeiro: Editora Ubu, 2017.

PESSOA, Rita Isadora. *A vida nos vulcões*. Rio de Janeiro: Editora Oito e meio, 2016.

REGO, Claudia. *Traço, letra, escrita: Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: Editora 7 letras, 2006.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. *As batalhas essenciais da democracia são linguísticas* - Entrevista concedida a Paulo Henrique Pompermaier. São Paulo, 26 jun. 2017. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/batalhas-essenciais-da-democracia-sao-linguisticas-goncalo-tavares/> Acessado em 20 dez. 2017.

TROCOLI, Flavia. Flor de amor que morde o peito: Lol V. Stein e o efeito Duras. In: *Prática da letra, uso do inconsciente*. Campinas: Mercado de Letras, 2016.

Tentativas sobre cultura: apontamentos sobre indústria cultural, arte e sociabilidade mercantilizada¹

Paula Kropf

Universidade Federal Fluminense

paulakropf@gmail.com

Resumo: Este é um texto que tenta esboçar uma leitura sobre o nosso tempo e reflexões acerca da atualidade do conceito de indústria cultural diante das transformações do capitalismo. Sob sua totalizante realização, tal conceito, em Adorno (2002), permite conectar sentidos e realidade, desvelando a fusão entre cultura e forma mercantil, em adequação aos objetivos escusos ao modo como poderia ter se realizado – ou devir em outra sociabilidade. Falamos ainda sobre o lugar da arte, posto de modo a reforçar uma sociedade centralizada no trabalho, bem como sua conformação à lógica sistêmica.

Palavras-chave: indústria cultural; cultura; arte; capitalismo.

Abstract: This essay tries to sketch a reading on our time and the actuality of the concept of cultural industry considering capitalism transformations. Under its totalizing realization, this concept, in Adorno (2002), allows us to connect senses and reality, unveiling the fusion between culture and commodity form, according obscure objectives

¹ Este trabalho é composto por uma parte das ideias desenvolvidas na tese de doutorado, apresentada no último ano. Esta versou, em linhas gerais, sobre reflexões acerca do conceito de cultura enquanto parte de uma formação social observada pela sua força destrutiva, sobretudo na periferia do capitalismo. O processo de pesquisa e escrita da tese foi integralmente realizado com bolsa concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), nas modalidades Programa de Demanda Social (DS) e Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PSDE).

of how it could have been realized – or become in another social form. We also talk on the place of art, as part society centered on work, as well as its conformation to the systemic logic.

Keywords: cultural industry; culture; art; capitalism

I

Qual é o lugar da cultura numa sociedade de mercado onde tudo é submetido à oferta e à procura, à concorrência e à vontade de comprar? (JAPPE, 2013, p. 206).

Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, já faz parte desta, assim como a reforma agrária no capitalismo. A revolta que rende homenagem à realidade se torna a marca de fábrica de quem tem uma nova ideia para levar à indústria (ADORNO, 2002, p. 23).

Um guarda do Museu de Arte Contemporânea da Holanda caminha por suas galerias, passando tranquilamente pelas instalações. A cena é acompanhada por uma trilha sonora que ocupa os espaços vazios, preenchidos por obras devidamente posicionadas, e minuciosamente por ele checadas. Já prestes ao horário de abertura, desce as escadas, conferindo em todos os andares se tudo está no lugar. É surpreendido ao avistar um grupo de pessoas instaladas em uma área chamada *O olho*, espaço aberto anexo ao museu, separado por paredes de vidro. Ali, onde não tem telhado, se destina aos experimentos de arte de rua.

O inesperado, narrado por um repórter televisivo que noticiava o ocorrido, corresponde a um grupo de imigrantes que escapa de um trem que levava deportados, sob ordem do governo, para abrigo localizado fora da região da liga de países europeus. “Por razões desconhecidas, eles decidiram ir para o Museu de Arte Contemporânea.”² A questão para o noticiário gira em torno de se eles teriam obtido ajuda para conseguir passar pela segurança sem serem interrompidos.

Ao fim da notícia, um grupo de atendentes do museu – o coro, anunciará as preocupações institucionais que, por conseguinte, refletem o pensamento social. “Não é permitido, mas acontece! O que os guardas estavam fazendo? Eles já foram deportados! Não há mais imigrantes em nossas cidades!”

A cena decorre com o diretor do museu explicando que os imigrantes pedem asilo ao museu, pois “alguém disse a eles que a arte está ao lado dos oprimidos”. Diretor e artista residente conversam, preocupados, sobre o que fazer. Se o primeiro pondera que

² O filme é realizado em holandês, e dispõe de legenda somente em inglês. Então, o trecho aqui reproduzido e todos os subsequentes que expressem fala das personagens são uma livre tradução, feita por mim, para o português.

a ajuda poderia representar o corte do financiamento que recebem, o residente insiste que se não puderem ajudá-los, “qual é o nosso projeto que vale a pena?” Pois, segundo ambos, a tarefa que os concernem é “despertar a sociedade”.

Eis que chegam a uma saída: a acolhida se dará forjando um projeto performático do museu, como uma provocação para o Centro de Prevenção Extremista. Pegam então os figurinos da próxima instalação e os utilizam, alegando ser uma releitura da ópera russa *Vitória sobre o sol*. A recomendação do diretor é explícita: “Temos que agir como se tudo estivesse normal”.

Antes do início, o coro mais uma vez entoa se expressando:

Nacional democracia é a lei das nossas vidas e nossa fortaleza!
Mas a humanidade não tem que ser destruída!
Lei e ordem.
Somos uma nação hospitaleira, mas para quem segue as regras.
Severa, mas justa!

A proposta de forjar uma intervenção artística sobre o real, embora alvo de posicionamentos divergentes dentro do museu – “Arte não é vida!” – acontece. O diretor é entrevistado pelo jornal e ‘explica’ o ocorrido, alegando que houve uma grande confusão e que tudo não passava de arte. Canta o coro, após a performance:

Tudo correu bem, inofensivo.
Bela arte. Arte autônoma.
Nacional Democracia precisa de arte também.
Ensina como pensar criticamente.
Bela, atemporal, revolucionária.

Ao final, após os aplausos, um casal passeia pelo museu comentando sobre a bela performance do dia, que os fez sentir “o espírito da arte revolucionária russa” e o “espírito da luta por fazer do mundo um lugar melhor”, afinal, “este é o poder da arte real!”. Comentam, com pesar, - e informam a quem assiste – que os atores foram presos. Indignados com tamanha injustiça, dado que não faz diferença que sejam imigrantes – são atores, e estavam fazendo arte. Cogitam protestar contra tal situação, mas, diante dos riscos frente ao embate com as instituições de segurança, voltam atrás. Afinal, concluem: isso não lhes diz respeito.

O filme é *Museum Songspiel*³, criação de 2011, de autoria do coletivo russo Chto Delat⁴. O grupo descreve seu quarto experimento audiovisual como baseado em uma tradição de filmes de distopia. O roteiro se situa num pano de fundo de um cenário imaginário da política holandesa no ano de 20XX, onde todos os imigrantes foram banidos do país. Segundo descrição no site do grupo, “A situação remete a um zoológico (humano), onde um grupo é separado do outro por uma parede de vidro”.

O filme acende o debate em torno do papel de um museu e, conseqüentemente, da arte, diante de circunstâncias políticas e sociais. Embora a menção às experiências artísticas russas e aos limites entre engajamento e autonomia, sob a ironia de ser sugestivamente descrito como uma distopia, o seu debate pode se localizar no lugar e em como se dá a relação entre vida e arte hoje. Não sendo mais uma cultura, mas tendo⁵, os museus abrigam o quê? O que cada obra carrega, de sentido e conexão com o autor, quando fixadas em paredes de uma instituição que, na corda bamba entre perder recursos e despertar a sociedade (que nada mais é do que a herança do mito do esclarecimento), é a tentativa de preservação retirando o real da realidade. Tal intento se realiza transformando, para o público e a sociedade em geral, uma situação real em experimento artístico.

³ <https://chtodelat.org/category/b8-films/fa_3_1/>.

⁴ *Chto Delat* (que significa “O que é para ser feito?”) é um coletivo fundado em São Petersburgo, no início de 2003, por um grupo de trabalho de artistas, críticos, filósofos e escritores oriundos da cidade, além de Moscou e Níjni Novgorod. O objetivo do grupo é reunir teoria política, arte e ativismo. O coletivo se compreende como organizadores de uma variedade de atividades culturais, buscando a politizar a produção de conhecimento através de redefinições de uma autonomia engajada pela prática cultural e artística de hoje. Em 2013, o grupo iniciou uma plataforma educacional junto à Escola de Arte Engajada em São Petersburgo e também desenvolvem o espaço chamado *Rosa's house of culture*. Publicam um jornal voltado para a politização da situação cultural russa, em diálogo com o contexto internacional. Suas atividades artísticas compreendem experiências que abrangem vídeo e peças de teatro, programas de rádio, projetos artísticos, seminários. Mais informações, o site do grupo é: <<https://chtodelat.org/>>.

⁵ Diferente da modernidade, em uma sociedade que não *tem*, mas *é* uma cultura, esta faz parte da totalidade do modo de vida não fragmentado, não enquanto um instante da exposição. A arte não é um produto a ser consumido, estanque e independente, ela é experiência inseparável da vida, e “*sempre a expressão de um modo de existência cultural único e coerente*” (KURZ, 2004, p. 114). Este é o centro da discussão em *A estética da modernização – da cisão à integração negativa da arte*, onde KURZ (2004) vai apontar como os desígnios sistêmicos do capitalismo repercutem na conformação da cultura e das práticas sociais.

II

A liberdade permanecerá uma promessa ambígua da cultura enquanto sua existência depender de uma realidade mistificada, ou seja, em última instância, do poder de disposição sobre o trabalho dos outros (ADORNO, 2002, p. 82).

É com base neste estado de coisas que se faz apropriado retomar a discussão sobre cultura, sob angulações distintas. Podemos tomar o autor galês Raymond Williams (1921-1988) como um marco importante para o pensamento sobre cultura⁶, se considerarmos as rupturas que realizou com toda uma tradição da crítica literária vigente em seu país. Os avanços que trouxe para uma ampliação, do próprio conceito e da presença da crítica, inaugurou uma fase em que influenciou os rumos tomados pelo que se entendia por cultura e o seu lugar nesta forma social. Tomar o conceito de prática social para falar sobre a dimensão cultural significou colocá-la em seu devido e merecido lugar, retirando-a de um espaço superior, de suspensão, diante da objetividade da vida. A cultura é ordinária, é comum a todos (WILLIAMS, 1989).

Entretanto, havia outros estudiosos olhando para a questão da cultura em simultâneo a Williams, que avançaram no sentido de examiná-la a partir de uma exploração mais acentuada da perspectiva do fetichismo da mercadoria. Adorno fora um dos mais importantes teóricos desse grupo e, sob uma chave negativa, elaborou um pensamento sobre a questão com relevância para o significado do termo indústria cultural. Partimos aqui do entendimento de sua vigente atualidade.

⁶ Raymond Williams foi um importante escritor, nascido no País de Gales, cujos estudos e obras se debruçaram a pensar a cultura e suas dimensões nas relações sociais no capitalismo. Foi expressão dos estudos culturais britânicos, integrante da Nova Esquerda, e cunhou o movimento teórico denominado materialismo cultural. A partir dele, construiu uma compreensão de cultura e literatura tomadas como práticas sociais, produtoras e produto da realidade. Para isso, vai avançar no que diz respeito à relação entre as dimensões de base e superestrutura, propondo ressignificar a ideia sobre o modo de se constituir da determinação da superestrutura pela base material. Este foi o ponto de partida para tentarmos construir algumas reflexões sobre as possibilidades da cultura hoje, elaboradas e expressas da tese de doutorado. O presente artigo, como já dito anteriormente, compreende parte das ideias da segunda parte do trabalho acima referido, onde se buscou observar como Adorno elabora a cultura a partir de uma tônica negativa, distanciada de seu sentido proposto por Williams, de cultivo das faculdades humanas. Tomando tais pressupostos, se chega a uma hipótese: seria ainda a dimensão cultural um elemento anti-barbárie frente ao caráter regressivo do estágio atual do capitalismo?

A sociedade capitalista instaura um tempo em que as instituições e as relações sociais estão sob o mesmo jugo: a criação de valor e sua valorização. Os mecanismos intrínsecos à sua maior finalidade compreendem uma conformação do todo social, que o orienta irracionalmente rumo ao inesgotável objetivo. É uma forma de dominação impessoal que permeia as tramas constituintes, amiúde e em nível macro, instaurando a cultura em bases construídas sob uma (falsa) aparência de identificação entre o universal e o particular.

O universal construído pela sociedade fetichizada se impõe como determinação para a experiência individual. Mas o que compõe e como foi construído este universal não é senão relacionado aos princípios da acumulação capitalista. Um modo de vida que tem sua substancialidade referenciada pela centralidade do trabalho, enquanto categoria histórica, não transcendente, pela condução dos homens por coisas e pela produção e consumo de mercadorias. Um tal estágio em que “Quanto mais ricamente um universal recebe as insígnias do sujeito coletivo, tanto mais os sujeitos desaparecem aí sem deixar vestígios” (ADORNO, 2009, p. 280). Em outras palavras, significa pensar que um sujeito coletivo, formado a partir de valores e práticas reificadas, o faz de forma não identificada com o que seria uma representação conectada aos significados que canalizam os anseios substanciais dos indivíduos. Assim, a acachapante determinação que não somente paira sobre nossas cabeças, mas nos consome até as entranhas, quanto mais violentamente embebida pelo simbolismo do universal, mais nos conforma enquanto sujeitos identificados com a lógica do valor. Deste modo, “desde a mais rude matéria até os movimentos da alma, dobra-se a esse processo de identificação prática, segundo o único e distintivo traço dessa abstração realista” (KURZ, 2010, p. 56).

O espírito do povo, enquanto consciência coletiva, expressão das ideias e valores que formam – e formados são – uma determinada sociedade, é paradoxalmente presente como elemento componente deste todo. Enquanto o conjunto de desdobramentos de um modo de vida, corresponde, sendo parte, a um momento histórico, que é composto por um processo constante de reprodução das relações sociais. O conjunto de coisas contempladas como espírito do povo o coloca em direta associação à dimensão cultural de um grupo social ou nação. A perda desta esfera, formada pelos elementos comuns que conectam certos grupos de indivíduos, é sucedida pelo advento de uma construção

social que sobrepõem às particularidades originais de uma consciência coletiva com a lógica do valor. Falar sobre a perda de substancialidade do espírito do povo, como elaborou Adorno (2009), em referência a Hegel, é chamar a atenção para um caminho sublinhado por um possível distanciamento do cultivo das faculdades humanas. Pois o espírito do povo, escamoteado, é repostado como espírito do valor. Os indivíduos têm sua sociabilidade demarcada pela relação entre coisas que, uma vez criadas pelos homens, invertem o controle e conduzem a atividade social.

No conceito de espírito do povo, um epifenômeno, uma consciência coletiva, um estágio da organização social são contrapostos como essenciais ao processo real de produção e reprodução da sociedade. [...] Os predicados desse 'mundo presente': 'religião, culto, hábitos, costumes, arte, constituição, leis políticas e seus atos' também perderam, juntamente com a sua obviedade, aquilo que era considerado por Hegel como a sua substancialidade (ADORNO, 2009, p. 282).

Se se pode tomar o espírito de um povo como parte de sua cultura, falar sobre um necessariamente implicaria falar sobre o outro. Afirmar que os elementos constituintes da cultura de uma sociedade estão dispostos em contraposição ao processo real desta, permite encaminhar a suposição de que, sob uma lógica fetichizante, onde a identidade entre o sujeito e o objeto residisse em sua própria cisão, o movimento social paulatinamente se distancia do que é humano. Este distanciamento torna os indivíduos orientados por um processo que, primeiramente estranho a eles próprios, os incorporam em sua totalidade. À medida que avança a formatação destes em torno dos pressupostos operantes pelo capital, tanto mais estão distantes do que em tempos anteriores se reconheceu como seus atributos essenciais.

O alcance de uma predominância do esvaziamento das relações sociais daquilo que conferiria à subjetividade coletiva seu laço com o que é relativo à humanidade, é aprofundado com o amadurecimento do capitalismo. Perder a substância que compõe os costumes, hábitos, linguagens, a política, as artes e demais aspectos intrínsecos a um determinado modo de vida, é também perder a materialidade do que forma a cultura. Esta, ao ser incorporada pela lógica sistêmica produtora de mercadorias, passa a aprofundar sua conformação dentro destes moldes de maneira nunca antes possível de se perceber.

III

A indústria cultural é um termo cunhado por Adorno e Horkheimer, em meados da década de 40 do século passado, que diz sobre o processo social em curso, cujos traços operantes fundamentais aqui serão observados. Não se trata apenas de uma cooptação subjetiva mas, e sobretudo, de uma incorporação da técnica e do modo de produção contemporâneo por toda a dimensão cultural. Com isto, o que está em jogo é a sujeição absoluta à lógica do sistema, em detrimento de uma outra forma de ser e produzir cultura em estágios históricos anteriores.

A enfática asserção sobre a sua dimensão material é essencial para direcionar a compreensão de que o que se procede é uma transformação totalizante da dinâmica cultural de modo a colocá-la no compasso operacional capitalista. Embora seja muito difundida a ideia de indústria cultural articulada mais restritamente à produção artística, é fundamental não escapar a percepção de que o conceito é mais abrangente e contempla a cultura como um todo. Assim, não é somente sobre a produção cinematográfica, ou literária, mas também sobre a conformação das relações sociais e de uma subjetividade coletiva, bem como ressoando também na experiência individual.

Um dos mais significativos movimentos perceptíveis do fenômeno da indústria cultural é a perda da condição do sujeito. Um modo de vida orientado para produzir valor está mais apontado para os pressupostos fundantes da mercadoria e assim reorienta, em totalidade, a maneira como os indivíduos se relacionam com a sua cultura e suas respectivas manifestações. Qualquer atitude para com a bagagem de hábitos, artes, costumes e todo o conjunto que compõem a experiência social, passa a ser predominantemente orientada pela exigência do consumo; dos receptores aos produtores das práticas culturais. O indivíduo, portador de inquietações anestesiadas e padronizadas, passa a representar um potencial veículo de valorização do valor, passa a ser consumidor. O passo seguinte é o despontar de manifestações domesticadas, estandardizadas, por individualidades que bailam sob uma sinfonia sistêmica que arrebatava nossos sentidos.

O esfacelamento da individualidade vai além e está associada à dissolução do trágico. Ele se dissolve porque a ordem do dia é o insistente hábito de sobreviver às

dificuldades acentuadas da vida, às suas próprias ruínas. “A liquidação do trágico confirma a liquidação do indivíduo” (ADORNO, 2002, p. 55). Neste sentido, liquidar o indivíduo retiraria do eixo em torno do qual gira a sociedade todos os traços que dizem que um homem é um indivíduo, seus valores e significados, desejos e buscas. Essa morte é uma passagem para uma forma de existir em que este conjunto de individualidades é substituído por um modelo, que se constrói na forma mercantil de se relacionar. O adormecimento do particular se refaz em uma vida que não vive.

Se a cultura é incorporada pela lógica do valor, devém mercadoria e tem sua dimensão produtiva ajustada ao processo técnico que permeia o trabalho. Com isso, “A violência da sociedade industrial opera nos homens de uma vez por todas” (ADORNO, 2002, p. 16-17). A consolidação da indústria cultural é a firmação das bases capitalistas em todo o modo de vida social. A centralidade do trabalho e da lógica mercantil forçam o mundo, sob o ponto de vista da totalidade, não estar de fora, uma vez que “para viver, precisa-se, antes de tudo, de comida, bebida, moradia, vestimenta e algumas coisas mais” (MARX, 2007, p. 33), e nada disso é produzido e trocado fora de relações postas pela finalidade do valor. A adesão não é uma escolha.

Esse estado invertido, onde a irracionalidade da lógica coloca nas coisas a determinação essencial das relações, se traduz em um estado de encantamento que afeta aos indivíduos em geral. Adorno (2009) fala que esse encanto corresponde a figura do espírito do mundo. Tendo esse se dissipado e perdido sua substancialidade ao se contrapor à produção do real, o que atende tal denominação é o processo pelo qual se opera o fetiche. Nas relações sociais, os indivíduos são guiados por este universal perdido que, agora, se inverte.

Exatamente como antes, os homens, os sujeitos particulares, se encontram sob um encanto. Esse encanto é a figura subjetiva do espírito do mundo, uma figura que intensifica internamente o primado desse espírito sobre o processo exterior da vida. Eles se transformam naquilo contra o que eles não podem nada e que os nega. [...] eles se comportam de acordo com o inevitável. [...] o particular é ditado pelo princípio da universalidade invertida (ADORNO, 2009, p. 285).

Desde este estado de encantamento, a assim nomeada liberdade capitalista, do ponto de vista do consumo, se apresenta em distinção com o que poderia efetivamente ser a liberdade humana. Não havia uma explícita atitude coercitiva que empurrasse os

indivíduos para uma adesão incondicional à sociabilidade do capital. Entretanto, a suposta possibilidade de negar o sistema e encontrar formas de socialização alternativas é ilusória, pois os meios de garantir a reprodução social se dão quase predominantemente através da relação de troca. Então, a opção por não fazer parte não devem um horizonte de relações permeadas por outros significados. Não aderir representava enfrentar uma “impotência econômica que se prolonga na impotência espiritual do isolado” (ADORNO, 2002, p. 25-26).

Entretanto, o estado de coisas atual, promovido por um capitalismo maduro, coloca a falsa liberdade em critérios novos. O aprofundamento das consequências de sua autocontradição fundante⁷, coloca grandes massas em situação de não poderem participar do processo de reprodução social. O crescente descarte de grupos sociais, decorrente de uma crise de contornos estruturais, das etapas da criação do valor, leva a uma situação, apontada por Jappe (2006), como o pior mal que o capitalismo proporciona aos indivíduos. Se antes, este era a exploração, hoje, a expulsão, o não fazer parte do processo, na maioria das vezes, não é uma escolha, e sim a falta dela.

A aparência de liberdade se dissipa e, já hoje, com o afunilamento das oportunidades, a meritocracia para a incorporação pelo sistema vem se desvelando e deixando expor o quanto o capital rui. É chegado o ponto em que a “humanidade continua se arrastando incansavelmente nessa direção, um cortejo sem fim de homens acorrentados uns aos outros que, curvados, não conseguem mais levantar a cabeça sob o peso daquilo que é. [...] ausência de liberdade sob o encanto” (ADORNO, 2009, p. 286).

⁷ Nos referimos aqui a um elemento fundante do modo de funcionamento capitalista, que é o trabalho como fonte absoluta de valor. Sua autocontradição está localizada no fato de que a ampliação das forças produtivas, interpretada do ponto de vista do desenvolvimento do primado das tecnologias no processo de produção, implica diretamente na paulatina retirada de força de trabalho do processo de produção. Ao fazê-lo, dando lugar às máquinas, proporcionalmente reduz sua capacidade de gerar valor – seu único e grandioso motor. Por outro lado, não obstante reduzir sua capacidade de corresponder exitosamente ao seu fim, supostamente isso liberaria os homens das extensas jornadas de trabalho. Entretanto, numa sociedade pautada pela relação de troca, quanto menos trabalha, menos este indivíduo pode se colocar para dispendir dinheiro e obter mercadorias. Pois primeiro ele próprio precisa se manter constantemente sendo uma mercadoria. “[...] Quanto mais amplamente crescem as forças produtivas, tanto mais a perpetuação da vida concebida como seu próprio fim perde a sua objetividade. [...] o esforço torna-se objetivamente irracional, e, por isso, o encanto torna-se metafísica realmente dominante. O estágio atual de fetichização dos meios enquanto fins na tecnologia aponta para a vitória dessa tendência até o contrassenso manifesto: a lógica da história faz surgir, sem os modificar, modos de comportamento que, por mais que tenham sido outrora racionais, são ultrapassados. Ela não é mais lógica.” (ADORNO, 2009, p. 289).

Neste sentido, a supremacia do que é aparente, que inviabiliza a efetivação da substância da essência, afasta a experiência cultural atual da promessa de felicidade que um dia definiu a arte. Isto porque, vestidos de aparência, o que vai motivar a apreciação dos bens culturais no capitalismo não é a fruição propriamente, mas o ato do consumo. Se consumir se sobrepõe como finalidade, esta é a forma das relações sociais, deixando o seu conteúdo – o objeto, a música, o filme – como segundo plano, que vem a reboque. “Os ouvintes aprenderam a não dar atenção ao que ouvem” (ADORNO, 1983, p. 166).

Indústria cultural e fetiche são a mesma face de uma forma social cujo laço conectivo dos homens está centralizado nas coisas. Este mergulho torna a consolidação do fetiche como um estado totalizado sobre cada elemento do modo de ser da sociedade. Isto significa que, se a forma reificada padroniza as relações, os homens então naturalizam a reprodução de suas vidas por meio da presença da mediação do dinheiro para a troca. Eles se distanciam do que poderiam ser, e da sintonia primeira com as questões apresentadas pela existência. Assim, “Na experiência humana, o encanto é o equivalente do caráter de fetiche das mercadorias. [...] Enquanto encanto, a consciência reificada se tornou total” (ADORNO, 2009, p. 286).

O fetiche carrega consigo um caráter dissociador, onde reside o que Adorno (2009) desenvolve como *dialética negativa*. Esta se centra no potencial de decomposição carregado pela lógica social do capitalismo, que insiste em se vestir de progresso e avanço civilizatório. Quanto mais o capitalismo se desenvolve, mais se destrói. O elemento de dissociação que carregamos representa uma ameaça à nossa própria vida. Chegar aos seus limites e incessantemente tentar rompê-los o faz esbarrar em sua própria insolúvel autocontradição. Chega ao ponto em que se pode considerá-lo como um sistema que tem no seu avanço a sua destruição. À medida que suas forças se desenvolvem, elas pendularmente se deslocam do potencial produtivo para um impulsivo destrutivo.

A sobrevivência fica condicionada pelo adentrar no encanto. Nele, os homens se colocam para se reproduzirem e são envolvidos por um feitiço, sendo este em si próprio capaz de disfarçar o seu real peso. Tudo que é intrinsecamente humano, se torna distanciado da realidade, demarcando a adequação de se falar a partir do lugar de um caráter regressivo. Se estamos todos submetidos à lógica que nos orienta pelo fetiche, o

barulho emitido por todas as vozes que promovem a sua constante manutenção abafa todo o dissonante dentro do espaço das relações sociais. O que não quer dizer que não haja tentativas de, ainda que sob o encanto, buscar o seu reverso. Entretanto, condições objetivas e subjetivas permeiam uma busca que se costura por dentro do que é tecido socialmente, e não para fora dele. O que Adorno (2009) insiste, com absoluta coerência, é que, ou se assume os limites que cerceiam e desenham iniciativas contrárias, com a coragem de apontar o que é mais parte do problema do que solução, ou continuaremos insistindo resistência sem correspondência apropriada da devida radicalidade. O reconhecimento sobre até onde práticas que se pretendem críticas podem chegar não deve necessariamente ser colocado em termos que imobilizem. Ou, dito em outras palavras, ao assumir a falta de horizonte como um problema do presente, que afeta uma experiência social em seu todo, o exercício da crítica como forma de compreender a realidade em sua raiz seja alçado como tarefa fundamental. Mas, uma crítica radical só se realiza a medida que a sua centralidade está na refutação do modo de produção do capitalismo.

IV

Há um perceptível contraste com formas de sociedade pré-modernas, onde o cultural se integrava ao modo de reprodução da vida e as suas esferas se interligavam. As práticas artísticas, ao contrário de serem finalidades construídas a partir de suas experiências materiais, se condicionam a serviço das relações econômicas, pois,

[...] na modernidade a economia desenvolveu-se como um absurdo *fin em si mesmo* e como *conteúdo central* da sociedade: o dinheiro tornado capital que retorna a si mesmo, e assim um ‘sujeito automático’ cego (Karl Marx), estando pressuposto fantasmagoricamente a todos os objetivos humanos e culturais (KURZ, 2004, p. 118).

A criação artística e as formas culturais elaboradas estavam fundidas com a própria vida, como parte de um processo de constituição da mesma, do pensar, do sentir e do imaginar esta experiência alicerçada por algo de emancipador. Com a modernidade, a arte passa da posição de finalidade para meio. Inverte-se aí a lógica das relações e, se antes as coisas estavam orientadas sob a vontade dos homens, agora são eles e suas ações que se orientam para atender às necessidades daquelas⁸.

A obra de arte, que deveria conter em si uma promessa de felicidade, ser a expressão dos significados substantivos do que pode ser a existência humana, na contemporaneidade outra coisa não é senão mercadoria. Como uma, significa que cumpriu a exigência de se adequar ao reino da necessidade, o que paradoxalmente a afasta de sua busca real. “Adequando-se por completo a necessidade, a obra de arte priva por antecipação os homens daquilo que ela deveria procurar: liberá-los do princípio da utilidade” (ADORNO, 2002, p. 61).

A cultura, ao nos retirar do estado de animalidade, seria o caminho de negação da barbárie. Entretanto, na sociedade burguesa, a mesma não só não a nega, como o seu ser a potencializa. Potencializar a barbárie significa potencializar as forças capitalistas, uma vez que a dimensão cultural se funde com a matéria das relações sociais e, esta, só se sustenta orientada por finalidades invertidas, pela lógica das coisas.

⁸ Em Marx: “*Seu próprio movimento social possui para eles a forma de um movimento de coisas, sob cujo controle se encontram, em vez de controlá-las.*” (MARX, K. A mercadoria. In: *O Capital: Crítica da economia política*. Livro 1, São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 72-73).

Uma sociedade que administra a ocorrência de massacres como regra, não mais exceção. Diante disto, a morte se retira de seu ocaso, inserida como parte do ciclo natural, e passa a se tornar um elemento descompassado diante do curso da vida e articulado às insígnias de relações sociais historicamente determinadas. Essa morte se retira de um campo de acontecimento individual para representar a eliminação de grupos sociais. A expulsão do sistema tem um perfil delineado para escalar suas vítimas. Se o genocídio é tomado como a forma de integração absoluta desta forma sistêmica, com ele lidamos cotidianamente – com os de um passado que não passa e com os iminentes – e continuamos vivendo.

Se cultura é um termo que diz sobre, não somente práticas relacionadas às linguagens artísticas, mas além, todo um conjunto de significados que referenciam um modo de vida, então é preciso incorporar quais direções de uma existência coletiva emergem dos mares atuais. É preciso que o seu debate contemple o fato do modo de organização das relações sociais estar contido de um elemento como a imposição da violência como pilar de sustentação de seu desmoronar. Dito isto, falar sobre o extermínio do diferente implica circunscrevê-lo no contexto de uma sociedade que se sustenta sob uma padronização total. Pois, quanto mais se aniquilarem as diferenças substantivas, que porventura possam potencializar algo que deve estar sufocado, maior garantia de sustentação de relações reificadas. A questão central sobre o que se elimina está no que se apresenta sem utilidade para a acumulação.

A morte como parte integrante confirma que, uma vez assentada sobre uma absoluta padronização, calcada pela exigência de relações de troca, é próprio do capitalismo fixar um crescente caráter de aptidão à fácil substituição. Ao capital interessa o trabalho abstrato de uma jornada completada, e não relações sociais desenvolvidas a partir das afinidades e desempenhos individuais. Posicionar o interesse no valor de uso da força de trabalho, uma vez que este só existe para o capital como valor de troca, é assegurar que a indiferença, como regra, mantém os indivíduos como peças substituíveis. O abafamento das particularidades faz dos homens apenas instrumentos que portam e propagam a valorização do valor. É essa tarefa que os torna requisitados a incorporar o processo ou aptos para eliminação. No lugar, entra rapidamente outro que corresponda melhor ao avanço pretendido. A violência se torna,

então, parte constitutiva, como um elemento que ofereça alguma garantia de manter de pé os pedaços em dissolução (MENEGAT, 2012).

É preciso que se pense sobre que mundo seguimos tentando não permitir colapsar. Os medos que nos rondam, sobre a iminência do fim, se lançam para o novo ou nos prendem na velha forma destrutiva em curso? Desejamos realmente suprimir as mercadorias e suas relações, ou ir adiando uma catástrofe global, que encerre em níveis não vistos as possibilidades de continuidade do apelo pela sobrevivência nos moldes burgueses?

Se apresenta o desafio da urgência de uma radicalidade crítica. Radical sinaliza refutar a raiz da lógica capitalista, romper com a irracionalidade de orientar a vida pela produção de valor e não pelo desenvolvimento dela própria. Construir, em nível planetário, uma forma de vida em que sua lógica não se pauta por proporcionar um estado de bem-estar coletivo substantivo, é se distanciar do que radicalmente a humanidade poderia ser, mas não é.

A afirmação de uma compreensão do mundo orientada pela perspectiva de um estado de regressão exige um exame acerca do que ainda pode, como significado, ser atribuído à cultura, no sentido de nos ajudar a entender essa realidade. Cultura diz sobre o que nos alça a um lugar fora do estado de animalidade absoluta, compreendido pela construção de sentidos organizados por um conjunto de valores, hábitos, linguagens e práticas. É modo de vida e diz respeito a todos, reforçando o que disse Williams (1989). Como prática social, produz e é produzida pela totalidade da formação social.

Como vimos, a violência é um elemento imanente ao processo social vigente, faz parte do seu desenvolvimento. À medida que o capitalismo se tornou maduro, ela se absolutiza. Violência como forma e prática social orientada por sentidos vinculados aos fundamentos que constroem uma experiência humana substancial não se conciliam. Se a cultura foi referenciada ao cultivo do que é humano, e no capitalismo não há espaço para sermos o que poderíamos nos tornar, então o sentido usual atualmente fica desconectado do que a realidade apresenta. O real nos impõe a negação do que é de fato a cultura, como forma de mantê-la uma promessa de emancipação e felicidade. Conformada em produto, cultiva o valor. Se o cultivo da mercantilização funciona sob o preço do sacrifício do terreno fértil que a experiência humana poderia carregar, enunciar

uma recusa sobre o poder ser do que é cultural, ao contrário do que se supõe, abre o caminho para uma fala não distanciada das condições e lógica postas no e pelo real. Portanto, “A negação real da cultura é a única coisa que lhe conserva o sentido. Já não pode ser cultural. Desse modo, ela é o que sobra, de certa forma, no nível da cultura, numa acepção bem diferente” (DEBORD, 1997, p. 135).

Liberar-se das formas de dominação em operação é algo que, com vistas a suprimir o horror presente, só se dará pela totalidade; não é possível salvar a cultura, ou suas formas estéticas, a política ou qualquer outra esfera isoladamente. A justificativa da importância de uma radicalidade substantiva na prática anticapitalista reside na compreensão de que o alcance de estágios emancipatórios, completamente incertos, devem ser precedidos pela crítica ao que é atual.

Também a própria arte só pode ser superada positivamente quando conscientemente se tornar momento de um novo movimento social que transcenda o antigo marxismo do movimento operário e ponha a nu as raízes que têm produzido o sistema de cisões e separações funcionais. Uma integração cultural da sociedade em novos e mais elevados graus de desenvolvimento só será possível quando se tiver destruído o fim em si da economia e superado a cisão fundamental entre os sexos. O pressuposto de um novo debate emancipatório é hoje a legítima defesa contra a economificação capitalista do mundo (KURZ, 2004, p. 131).

Referências

ADORNO, Theodor. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter; HABERMAS, Jürgen; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p.165-191 (Coleção os pensadores).

———. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

———. *A indústria cultural – o Iluminismo como mistificação das massas*. In: ———. *Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 7-74.

———. *Dialética negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012 (Obras Escolhidas v. 1).

DAY, Gail. Realism, Totality and the Militant citizen: or, what does Lukacs have to do with Contemporary Art? In: Bewes T; Hall T. (eds.). *Georg Lukács: The Fundamental Dissonance of Existence: Aesthetics, Politics, Literature*. New York and London: Continuum, 2011, p. 203-219.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 2007.

JAPPE, Anselm. *As Aventuras da Mercadoria – para uma nova crítica do valor*. Lisboa: Antígona, 2006.

———. O gato, o rato, a cultura e a economia. In: ———. *Crédito à morte: a decomposição do capitalismo e suas críticas*. São Paulo: Hedra, 2013, p. 205-226.

KURZ, Robert. *Indústria Cultural no Século XXI: Sobre a actualidade da concepção de Adorno e Horkheimer*. Original: KULTURINDUSTRIE IM 21. JAHRHUNDERT. Zur Aktualität des Konzepts von Adorno und Horkheimer in revista EXIT! Krise und Kritik der Warengesellschaft, 9 (03/2012) [EXIT! Crise e Crítica da Sociedade da Mercadoria, nº 9 (03/2012)], ISBN 978-3-89502-333-0, 200 p., Editora Horlemann Verlag, Disponível em: <<http://www.obeco-online.org/rkurz406.htm>>. Acesso em: janeiro de 2018.

———. A estética da modernização: da cisão à integração negativa da arte. In: ———. *Com todo vapor ao colapso*. Juiz de Fora, MG: Editora UFJF – Pazulin, 2004, p. 111-131.

———. Razão sangrenta: vinte teses contra o assim chamado Esclarecimento e os ‘valores ocidentais’. In: ———. *Razão sangrenta: Ensaio sobre a crítica*

emancipatória da modernidade capitalista e seus valores ocidentais. São Paulo: Hedra, 2010, p. 37-82.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política*. Tomo 1, v. 1. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

———. Feuerbach e história – rascunhos e anotações. In: ———. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 533-539.

———. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. Mario Duayer (trad.). São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2011.

MENEGAT, Marildo. *Estudos sobre ruínas*. Rio de Janeiro: Revan: Instituto Carioca de Criminologia, 2012.

———. *Notas de aula – curso: Tópicos especiais sobre a crise*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Serviço Social da Escola de Serviço Social (PPGSS/ESS) – UFRJ, 2012.2.

———. *Notas de aula – curso: Estudos de crítica da sociedade contemporânea a partir da crítica do fetichismo*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Serviço Social da Escola de Serviço Social (PPGSS/ESS) – UFRJ, 2014.2.

POSTONE, Moishe. Repensar a crítica de Marx do capitalismo. In: ———. *Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx*. São Paulo: Boitempo, 2014, p. 17-59.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: 1780-1950*. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1969.

———. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979 (p. 15-21/ 276-294).

———. *Problems in materialism and culture: selected essays*. London: Verso, 1980.

———. *Resources of hope*. Ed. Robin Gable. London: Verso, 1989.

Experimento audiovisual:

Museum Songspiel, Chto Delat. Disponível em: <https://chtodelat.org/category/b8-films/fa_3_1/>. Acesso em: 22 fev. 2017.

Luís Otávio Hott

Universidade Federal do Rio de Janeiro

lohott2510@gmail.com

Resumo: Raymond Chandler, um estilista da literatura que reproduziu a vida americana em sua forma mais crua, possui um lugar único na literatura, parte da cultura de massa e da cultura modernista, seu detetive Philip Marlowe, incorporando a heroica figura do detetive americano, aparece pela primeira vez em *The Big Sleep*, de 1939, revelando um mundo de decadência do *american way of life*. Uma personagem profundamente pessimista e irônica que, narrando sua própria trajetória, quebra a barreira entre a ficção popular e a alta literatura, desta forma, Chandler penetra no panteão dos grandes autores do século XX. Chandler não apenas reconfigura todo o gênero ao qual pertence, como também ultrapassa o estereótipo e introduz problemáticas inéditas. Suas personagens desoladas revelam o vazio existencial do pós-guerra, enquanto tentam se apegar desesperadamente à materialidade do capitalismo, estes personagens são atraídos para um vácuo, uma ausência transcendental. Em Raymond Chandler, o *hard-boyled* se transforma no mistério metafísico.

Palavras-chave: Raymond Chandler; Romance policial; Modernismo; Cultura de massa.

Abstract: Raymond Chandler, a literary stylist who has reproduced American life in its crudest form, has a unique place in literature, part of mass culture and modernist culture, his detective Philip Marlowe, incorporating the heroic figure of the American detective, appears for the first time in *The Big Sleep*, 1939, revealing a world of decadence of the American way of life. A deeply pessimistic and ironic character who, narrating his own trajectory, breaks the barrier between popular fiction and

high literature, in this way Chandler penetrates in the pantheon of the great authors of the twentieth century. Chandler not only reconfigures the whole genre to which he belongs, but also transcends the stereotype and introduces unprecedented problems. His desolated characters reveal the existential emptiness of the postwar, as they try to cling desperately to the materiality of capitalism, these characters are drawn into a vacuum, a transcendental absence. In Raymond Chandler, the hard-boiled becomes the metaphysical mystery.

Key-words: Raymond Chandler; Police novel; Modernism; Mass-culture.

Raymond Chandler, um estilista da literatura que reproduziu a vida americana em sua forma mais crua, possui um lugar único na literatura, parte da cultura de massa e da cultura modernista, seu detetive Philip Marlowe, incorporando a heroica figura do detetive americano, aparece pela primeira vez em *The Big Sleep*, de 1939, revelando um mundo de decadência do *american way of life*, uma personagem profundamente pessimista e irônica que, narrando sua própria trajetória, quebra a barreira entre a ficção popular e a alta literatura, desta forma Chandler penetra no panteão dos grandes autores do século XX. Chandler não apenas reconfigura todo o gênero ao qual pertence, como também ultrapassa o estereótipo e introduz problemáticas inéditas. Suas personagens desoladas revelam o vazio existencial do pós-guerra, enquanto tentam se apegar desesperadamente à materialidade do capitalismo, estes personagens são atraídos para um vácuo, uma ausência transcendental. Em Raymond Chandler, o *hard-boyled* se transforma no mistério metafísico.

A ficção de detetive do gênero *hard boyled*, de Raymond Chandler, é a resposta a uma transformação eminente das estruturas do mundo, o período pós-guerra é marcado por um vácuo existencial e pelo surgimento de um novo modelo de sociedade. Chandler não inventou o gênero do policial *hard boyled*, mas deu a ele uma dimensão humana e psicológica que lhe faltava e uma forma nova de se escrever romances policiais, com personagens mais complexos e intrincados em suas próprias problemáticas existenciais, poucos autores conseguiram explorar um gênero já exaurido e reinventá-lo por completo como Chandler, e ainda, transformar um gênero parte da cultura de massa em grande literatura. Os esforços de Chandler, tanto como escritor quanto como ensaísta foram essenciais para que o gênero policial fosse gradativamente perdendo seu estigma que o afastava do cânone literário.

Raymond Chandler começou a carreira literária em 1933, quando publicou o conto “Chantagistas não atiram”, na revista de Dashiell Hammett, *Black Mask*, uma *pulp magazine*, revistas baratas responsáveis pela popularização dos gêneros *noir* e *hard boyled*, embora estas revistas servissem primeiramente à atividade de entretenimento das massas, de acordo com Ernest Mandel em *Delícias do crime: a história social do romance policial*, essas revistas também serviam para a “conscientização das massas sobre a natureza das atividades criminosas” (1988, p. 63). A *série noir*, de Marcel Duhamel, publicada na França nas décadas de 40 e 50, é essencialmente feita a partir de traduções de romances e contos da revista *Black Mask*.

Chandler colaborou na revista em diversas ocasiões, sua motivação, ele não escondia, era financeira, após perder o emprego numa companhia petrolífera, durante a Grande Recessão, o autor decide então ganhar a vida como escritor, aos 50 anos. Porém, para Chandler, o romance policial representava algo mais do que um mero produto comercial, produzido para o propósito do entretenimento popular. *The Big sleep*, publicado em 1939, é o primeiro romance de Chandler, o escritor demorou cerca de dez anos aperfeiçoando sua escrita através dos contos, que ele mais tarde iria incorporar ao romance. Nesses contos, Chandler aprendeu como ao mesmo tempo, agradar o público leitor popular e produzir uma obra de refinamento estético. Em uma carta escrita em 7 de maio de 1948, Chandler relembra o modo como encontrou a forma estética que definiria seu trabalho:

Muito tempo atrás, quando eu estava escrevendo para as revistas *pulp*, escrevi numa história um trecho assim: “Ele desceu do carro e caminhou pela calçada batida de sol até que a sombra do toldo que cobria a entrada caiu sobre o seu rosto como um banho de água fresca”. Eles publicaram o conto, mas cortaram esse trecho. Os leitores da revista não gostavam desse tipo de coisa, que serviam apenas para retardar a ação. E eu me mobilizei para provar que eles estavam errados. Minha teoria era de que eles apenas *pensavam* que não ligavam para nada além da ação; mas que na verdade, embora não soubessem, eles ligavam muito pouco para ação. As coisas com que eles realmente se importavam, e eu mesmo me importava, era a criação de emoção através do diálogo e da descrição (2016, p. 299-300).

Porém, *The Big Sleep*, não foi bem recebido no ambiente literário dos Estados Unidos na época, mesmo recebendo elogios, ele não foi aceito pelo *establishment* da crítica literária, nem fez sucesso junto ao grande público. Bem diferente dos contos de Chandler, esse romance apresenta ao público Philip Marlowe, um protagonista com uma consciência jamais vista no gênero, que faz comentários sarcásticos sobre tudo o que o cerca, desde pessoas à lugares, seu cinismo distanciado destoa da seriedade dos detetives comumente apresentados no gênero. Philip Marlowe é um investigador particular que encarna o heroico detetive americano, profundamente pessimista, ele se abstém de relações pessoais e forma o seu próprio código moral, seguindo uma busca inabalável pela verdade, mesmo vivendo em uma sociedade corrompida, decadente de valores e esvaziada de sentido, nesse cenário o detetive não pode esperar a solução completa do crime, nem a restauração da ordem.

O detetive de Raymond Chandler, Philip Marlowe, se configura como sujeito em crise, mergulhado em um mundo moralmente corrupto, destruído pelo “verdadeiro crime” que é o capitalismo. O *hard boiled* apresenta um novo tipo de ficção de detetive, no qual a falência do racionalismo e da sociedade burguesa tornam-se evidentes, configurando a emergência de

um novo tipo de sociedade, onde as instituições são corruptas e apenas o capitalismo sobrevive como forma de controle social. O ponto central, estruturador e fundamental para esse tipo de ficção de detetive é a crítica ético-político-social. Através de seus detetives e das tramas em eles se envolvem, nos mostram o quanto o mundo do crime tem em comum com a sociedade capitalista. Nessa ficção, o mundo do crime se transforma numa reprodução, em estrutura e detalhe, da moderna sociedade capitalista da qual ele faz parte. O detetive ao penetrar no mundo do crime nos leva a perceber as contradições do mundo em que vivemos, o mundo do crime se transforma numa alegoria da própria sociedade.

Utilizando o mundo do crime como metáfora da nossa sociedade, Chandler denuncia a falência das instituições burguesas, a corrupção, a falsa moralidade. O motor do *hard-boyled* é o dinheiro, é por ele que se mata, que se vive, que se investiga, ele é a estrutura central da sociedade. Nesse sentido, todas as ideologias são abandonadas em nome do completo niilismo capitalista do dinheiro. O detetive e sua investigação deixam de ser o elemento que introduz a ordem no caos da sociedade, ele próprio duvida da lei, da justiça, todas as instituições são corruptas, esse detetive está sozinho em sua busca por justiça.

Ao contrário da ficção de detetive tradicional, cujo principal objetivo é revelar o enigma, no *hard boyled* norte-americano o principal aspecto representado é o problema social, este tipo de ficção revela os vícios e as ambições da sociedade capitalista, uma sociedade onde o dinheiro e a busca por poder aparecem como os verdadeiros interesses das relações humanas. Do *hard boyled* se origina a ficção *Noir*, em geral sem detetive e cujo protagonista é um fracassado, quando não um criminoso, que tenta sobreviver nas trevas morais da sociedade urbana. Boileau e Narcejac apontam que a América era o terreno propício para o surgimento do *noir*:

Temos um faroeste, marcado por xerifes que defendem a lei de maneira desembaraçada [...] tem-se ainda, na tradição do Oeste, os policiais treinados para atirar primeiro, caçadores de prêmio que, para prender a caça, usam todos os artifícios, legais e ilegais, morais, imorais ou amorais. Com o crescimento das cidades norte-americanas, prosperaram todos os tipos de vícios sociais, tais como a prostituição, os jogos, as drogas, as extorsões. Mais ainda, há a política que, num espaço corrupto, também assim se torna. Sendo assim, é possível manipular os eleitores pela ameaça, pelo terror e pelo dinheiro. Por esse expediente, o poder pertence ao mais forte. Assim temos o poder centrado nas mãos do submundo, a lei controlada por grupos corrompidos. A polícia, nesse caso, é comprada e surge o particular, ou seja, os mandantes e os mandatários, figuras ambíguas que vivem num limiar invisível a separar ou fundir a ordem e o caos, num discurso de promoção da vida pela morte, da paz pela violência, esta, necessária, mesmo que contraditória àquela. (BOILEAU; NARCEJAC, 1991, p. 58).

O novo detetive que nasce desta sociedade não é mais uma “máquina de pensar”, ele se torna passional, cruel, violento. O detetive do *hard-boiled* é um homem duro que sai às ruas à procura dos criminosos, não tem tempo para deduções e análises, tem seus próprios métodos adequados à sociedade corrupta em que vive: suborno, ameaças, extorsão. Seu código moral não é o mesmo do detetive tradicional, ele às vezes atua como justiceiro. É um homem solitário, desencantado com a vida, moralmente flexível, na sociedade em que vive é um perdedor, sua situação econômica é quase sempre desfavorável, por isso cobra honorários por seus serviços. Philip Marlowe é um detetive falho, que vivem em mundo onde não existem regras definidas, moral ou ética a seguir. Trata-se de um mundo em falência dos valores, um mundo em ruínas, onde as pistas não significam nada. Essa nova narrativa detetivesca emerge por completo no mundo do crime, diferentemente da anterior, onde Dupin e Holmes resolviam os enigmas sentados no conforto de suas poltronas, Marlowe se mistura aos criminosos, investiga, interroga, interage com as vítimas, testemunhas e criminosos.

Em “A simples arte de matar”, artigo publicado em 1944, Chandler critica a história de detetive clássica: “Imagino que o principal dilema da história de detetive tradicional, clássica, exclusivamente dedutiva, ou baseada na lógica e na dedução, é que para ser perfeita ela requer uma combinação de qualidades que nunca estão juntas na mesma mente” (2016, p. 278). Para o autor, o “detetive lógico e sisudo transmite tão pouco senso de atmosfera quanto uma prancheta” (2016, p. 278), o “detetive científico tem um laboratório novo e reluzente, mas lamento, não consigo me lembrar do rosto dele” (2016, p. 278). Para Chandler, o autor de romances policiais deve ser “politicamente comprometido”, sobretudo, pois:

Não é um mundo muito perfumado, mas é o mundo em que você vive, e certos escritores com mentes corajosas e um calmo espírito de distanciamento podem criar tramas interessantes e até divertidas a partir dele. Não é engraçado que um homem seja assassinado, mas, às vezes, é engraçado que seja assassinado por tão pouco, e que sua morte seja moeda vigente no que chamamos de civilização (2016, p. 292).

Philip Marlowe, o detetive de Raymond Chandler, que aparece pela primeira vez em “O sono eterno” (1939), e figurou em oito romances, é sentimental e um perdedor consumado, como diversas vezes afirmou Chandler, ele movimenta-se por uma Los Angeles corrupta e misteriosa, parte de um país em um período de pós-recessão, repleto de

incertezas, com um grande número de desempregados apenas tentando sobreviver, um meio em que o crime surge como última saída para alguns e como modo de vida para outros. No primeiro parágrafo de “O sono eterno”, Philip Marlowe surge, pela primeira vez, diante do leitor através da seguinte descrição:

Eu estava usando meu terno azul-claro acinzentado com camisa azul-escura, gravata, lenço dobrado no bolso, sapatos pretos, meias de lã pretas com bordados azuis. Estava limpo, impecável, barbeado e sóbrio, e não estava ligando se alguém percebia. Eu era tudo o que um detetive particular de boa aparência devia ser. Eu estava batendo à porta de quatro milhões de dólares (2015, p. 21).

Desde o primeiro momento, Chandler estabelece seu personagem como um homem “limpo, impecável”, um “detetive particular de boa aparência” (2015, p. 21), uma espécie de paladino da justiça em uma sociedade corrompida e decadente pelos valores materiais com os quais ele não se importa, “batendo à porta de quatro milhões de dólares” (2015, p. 21), para Marlowe, a única coisa que importa é a verdade, seguindo seu próprio senso de justiça e sua moral inabalável, ele busca desmascarar os criminosos, os golpistas, os assassinos, mesmo aqueles que pertencem à classe endinheirada de Hollywood.

Marlowe é um investigador particular diferente, apto à violência, astuto, porém, um homem real, não um racionalista, mas um sentimental, que conhece literatura, embora expresse sempre uma atitude irônica em relação ao mundo literário, um detetive que descreve o mundo como vê, que não precisa de um assistente ou mesmo um narrador para descrever suas façanhas, ele mesmo as descreve à sua própria maneira. Marlowe possui um humor autodepreciativo, um orgulho meio canastrão, um desprezo pelos desonestos e covardes, sua ironia se dirige tanto para seus adversários quanto para o mundo, nas críticas que murmura sem nunca interromper a narração, zomba da própria inteligência e conhece o mundo em que vive, ao invés de se sentir deslocado nesse mundo da ganância e da desonestidade, toma para si a difícil, quase impossível, tarefa de corrigi-lo.

Para Chandler, a arte deve sempre pensar em termos da possibilidade daquilo que no momento presente pode parecer impossível, ele afirma que: “Em tudo o que pode ser considerado arte é visível certa qualidade de redenção” (2016, p. 292). Dessa forma, seu detetive Philip Marlowe se configura como essa ridícula, às vezes, cínica, porém, sempre crítica “qualidade de redenção”, para ele, como aponta em “A simples arte de matar”:

Por essas ruas sórdidas deve caminhar um homem que não é sórdido, um homem que não tem medo nem mácula. O detetive, nesse tipo de história, deve ser esse homem. Ele é o herói, ele é tudo. Ele deve ser um homem completo, um homem comum e ainda assim ser um homem diferente. Ele deve ser, para usar uma expressão já desgastada, um homem de honra, instintivamente, inevitavelmente, sem pensar nisso, e certamente sem dizê-lo. Ele deve ser o melhor homem para o seu mundo e um homem suficientemente bom para qualquer mundo [...]. É um homem relativamente pobre, ou não seria um detetive. É um homem comum, ou não poderia conviver com pessoas comuns. É um bom avaliador de caráter, ou não saberia exercer sua profissão. Não aceita dinheiro desonesto de ninguém e não sofre insolência de quem quer que seja sem uma vingança justa e desapaixonada. Ele é um homem solitário, e seu orgulho consiste em que você deve tratá-lo como um homem que tem amor-próprio, ou vai se arrepender de ter cruzado seu caminho. Fala como falam os homens do seu tempo, ou seja, com uma espirituosidade rude, um senso agudo do grotesco, desprezo pelo que é falso, e irritação contra o que é mesquinho. A história é a sua aventura em busca de uma verdade oculta, e não seria uma aventura se não acontecesse a um homem preparado para aventura. Ele tem uma percepção ampla das coisas que pode deixar você surpreso, mas isso lhe pertence por direito natural, porque pertence ao mundo onde ele vive. Se houvesse mais homens como ele, acho que o mundo seria um lugar mais seguro para se viver, e ao mesmo tempo não seria um mundo tão chato que não valesse a pena (2016, p. 293).

Fica óbvio, neste retrato, a ingenuidade ou o romantismo cínico da descrição que Chandler dá de seu detetive. Porém, esse herói assim construído, o é para que ele seja suficientemente forte para lutar contra todo o sistema de poder da sociedade na qual está inserido. Sendo o culpado quase sempre um milionário ou político, figuras de grande influência na cidade de Los Angeles. Trata-se de uma reencenação do antigo conflito modernista do confronto do sujeito individual com a sociedade. Esse detetive particular duro, cínico e sentimental perseguirá os criminosos através de obstinados interrogatórios e não através da cansativa análise de pistas através de um método analítico. Para Ernest Mandel, a “ênfase neste processo de perseguição é em si uma pista sobre a mudança de valores burgueses refletida na revolução do romance policial clássico” (1988, p. 65). Dessa forma, o detetive deixa de ser um aristocrata excêntrico e se torna uma espécie de profissional burguês, assim, para Mandel, a “ideologia de Chandler é ainda basicamente burguesa” (1988, p. 65). Philip Marlowe não trabalha em casa, mas em um escritório, número 615, em Cahuenga Boulevard, um lugar sujo e empoeirado, com uma mesa de recepção vazia, sem secretária, onde ele aparentemente vive, um lugar onde passa o tempo quando não está investigando e onde recebe clientes.

Philip Marlowe, descreve a si mesmo da seguinte maneira: “Tenho trinta e três anos, já estive na universidade e ainda sou capaz de falar inglês caso seja necessário. Na minha profissão, isso não acontece muito [...]. Sou solteiro, porque não gosto de mulher de policial” (2016, p. 27). Marlowe corresponde ao ideal de um homem moralmente inflexível,

apesar de seu pessimismo, nesse sentido, o romantismo de Chandler é característico de sua época e manifesta uma atitude presente ainda hoje, principalmente, na cultura de massa contemporânea. Vivian representa uma mulher que age segundo seus próprios interesses, ela é uma socialite afetada, mas também uma mulher que não se submete aos desejos da sociedade na qual se insere, embora continue submissa ante o machismo cansado de Marlowe. Nesse sentido, Chandler é um homem de seu tempo, embora as mulheres de suas histórias possuam mais profundidade e personalidade melhores definidas do que as dos outros escritores de *hard boyled*, como Dashiell Hammett, elas permanecem objetos de fetiche, como é descrita Vivian Regan, por exemplo:

Sentei na borda de uma poltrona fofa e confortável e olhei para a sra. Regan. Ela valia uma olhada. Ela era um perigo. Estava reclinada numa *chaise longue* modernista e tinha descalçado os chinelos, de modo que vi suas pernas cobertas por meias de seda. Pareciam ter sido preparadas para que alguém as olhasse. Eram visíveis do pé até o joelho. Os joelhos tinham covinhas, não eram ossudos nem pontudos. As pernas eram belas, os tornozelos longos e esguios e com melodia bastante para um poema sinfônico. Ela era alta e esbelta e parecia ser forte. A cabeça apoiada numa almofada cor de marfim. O cabelo era negro, crespo e repartido ao meio e ela tinha olhos negros ardentes. Uma boca agradável e um queixo agradável. Os lábios tinham uma curva amuada, e o inferior era bem carnudo (2015, p. 35).

A postura de Vivian é de desafio, porém, sua atitude se converte em fetiche para criar uma tensão sexual crescente entre ela e Marlowe. Quando se encontra com o detetive ela lhe diz: “Então, você é detetive particular [...]. Não sabia que eles existiam de verdade, fora dos livros. Ou então achei que eram homenzinhos sujos que andam pelos hotéis espionando” (2016, p. 34). Porém, Marlowe apresenta uma atitude de indiferença em relação à sua provocação: “Não havia nada para mim naquilo tudo, então deixei que o vento levasse” (2016, p. 34). Marlowe claramente se enquadra no papel do detetive machão, no estereótipo do homem duro, um brutamontes rude, insensível e indiferente, ao mesmo tempo um conquistador, um sedutor das donzelas com moral questionável. Antes de questionar Raymond Chandler, cobrando dele uma perspectiva mais de acordo com as pautas atuais, devemos questionar por que esse estereótipo de comportamento continua sendo reproduzido na cultura da contemporaneidade. Filmes como *Blade Runner*, de 1982, e sua sequência *Blade Runner 2049*, de Ridley Scott, apresentam uma reinterpretação dos gêneros policiais *noir* e *hard boyled*, porém, eles mantêm essa estrutura da submissão feminina ao machismo do detetive heroico.

Um dos objetivos desse estudo é o desenvolvimento de uma poética histórica da ficção de detetive que nos permita enxergar como as práticas culturais, como a ficção de detetive, interagem com os valores hegemônicos. A hegemonia, nesse caso, refere-se ao processo através do qual os grupos dominantes subordinam outros grupos. Dentro deste quadro, a cultura de massa desempenha um papel crucial, fundamental, ela existe na esfera pública, onde acontecem os processos políticos no âmbito da cultura. A cultura de massa se torna então uma das arenas cruciais para a resistência, aceitação e incorporação de valores hegemônicos. Desta forma, a hegemonia revela como a ideologia mescla elementos da cultura dominante e da cultura subordinada, este processo mostra como, ao contrário do que a crítica afirma – até mesmo a crítica marxista, que possui uma tendência a interpretar a cultura de massa como ideologia dominante commodificada – porém, para além da matéria reificada. A cultura de massa se desenvolve como uma forma cultural e histórica sensível e complexa, com uma poética própria, com preceitos formais próprios, modos de funcionamento que vão além da “Indústria Cultural” de Adorno, de Hollywood, e da televisão, formas de submeter o indivíduo ainda mais profundamente ao seu adversário: “o poder absoluto do capital” (ADORNO, 2016, p. 99). A “Indústria Cultural”, cujo objetivo é o “controle da consciência individual” (2016, p. 100), através da “disseminação de bens padronizados para satisfação de necessidades iguais” (2016, p. 100), que “levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (2016, p. 100). O conceito de Adorno se refere à uma forma de cultura específica, e não pode ser aplicado genericamente à toda cultura de massa. Em carta a seu agente, em 1951, Chandler critica a “Indústria Cultural”:

As pessoas que se preocupam demais com o que pode acontecer a nossa civilização se todo mundo começar a jogar bombas atômicas deviam ser obrigadas a assistir à televisão durante quatro horas, todas as noites, por um espaço de, digamos, duas semanas. Então podiam começar a se preocupar com uma coisa na qual podem influir se quiserem porque é bastante óbvio que a degradação da mente humana causada pelo fluxo ininterrupto de propaganda fraudulenta não é uma coisa trivial. Existe mais de uma maneira de conquistar um país (2015, p. 249).

A literatura de detecção é um gênero de literatura moderna e mais ainda, uma expressão da própria modernidade, cujo nascimento e desenvolvimento ela acompanha. A literatura modernista é fascinada com a descoberta, a investigação, a decodificação, a revelação. A visão de mundo modernista supõe uma verdade escondida, uma pista oculta da

existência, uma sensação de que a experiência é codificada, um código existente, uma narrativa compreensível, estável, coerente. Embora a maior parte da literatura modernista também expresse sérias dúvidas quanto às possibilidades de ter sucesso em encontrar a pista oculta da existência e de ser capaz de lhe conferir uma ordem escondida, esse desejo hermenêutico permanece como uma dialética fundamental dentro do modernismo. Isso implica que a literatura modernista e a narrativa de detecção compartilham uma forma epistemológica análoga: ambas supõem que as aparências disfarçam uma verdade mais profunda, ambas tentam decodificar e resolver o mistério da existência.

Em conjunto com outras formas comumente associadas à cultura de massa, a ficção de detetive se tornou, de acordo com Jon Thompson, a “progênie ilegítima” (1993, p. 5), do alto modernismo: nascida da mesma experiência da modernidade que deu origem aos grandes modernistas, como Joyce, Kafka e Proust, a ficção detetivesca produzida por Poe, Conan Doyle e Hammett, recebeu um status subliterário, de acordo com uma série de críticos que viram nesse tipo de ficção uma erosão estética do alto modernismo, porém, esta avaliação é problemática, uma vez que o modo como essa discriminação é frequentemente utilizada como base de julgamentos sobre valor cultural: em última instância, estas avaliações se configuram como formas historicamente consumadas de se fazerem julgamentos, influenciados por diferentes valores e ideologias.

Por fim, a teoria dos gêneros leva à uma consideração sobre a questão do valor literário. Porém, além de outras coisas, o argumento tradicional sobre a ficção de gênero não pode ser mantido, antes de tudo, porque toda ficção é ficção de gênero; toda ficção pertence a um gênero no sentido de que toda ficção adquire uma identidade através da incorporação a um gênero. Essa abordagem diferencia-se daquela que tradicionalmente se destina à análise do gênero, pois, não diferencia entre ficção popular e erudita, “alta” e “baixa” cultura modernista. A definição de “alta” cultura, parte do alto modernismo, frequentemente envolve a estigmatização da cultura popular. Esta visão se deve particularmente ao fato de que, para uma análise da ficção de detetive desde o seu surgimento até a atualidade, devemos superar tais obstáculos, visto que, apesar de esta divisão poder ser sustentada no período do primeiro modernismo, sobretudo em se tratando do afastamento do mercado que configura o “alto” modernismo, já no segundo momento, não mais podemos fazer tal distinção. A ficção de detetive que possui um escopo metafísico quebra a barreira da cultura de massa e se apresenta como uma das mais fortes manifestações da cultura em geral.

Raymond Chandler faz parte de uma segunda geração do modernismo americano, surgida nos anos 40 e 50, do qual fazem parte Vladimir Nabokov, Raymond Carver, John Cheever, Norman Mailer, entre outros. Esse tipo de modernismo, marcado por um formalismo exacerbado que acometeu a arte norte-americana nos anos 50, foi útil às políticas reacionárias do senador McCarthy que perseguiu os intelectuais e os artistas de esquerda. O modernismo de primeira geração foi, em certa medida, uma reação contra a narração, contra o enredo, suas obras que se configuravam como quebra-cabeças de linguagem organizaram uma nova forma de expressão. Em certa medida, da mesma forma, Chandler como um pintor da vida americana, não cria modelos narrativos em larga escala da experiência que a grande literatura muitas vezes oferece, em Chandler podemos ver uma América fragmentada, percepções fragmentadas constroem a representação de uma estética negativa, a presença de uma ausência transcendental, a falta de sentido e a profunda infelicidade da vida no capitalismo, um paradoxo formal que muitas vezes é inacessível à literatura modernista séria.

As descrições de Chandler, como em *O sono eterno*, descrevendo uma mansão de um bilionário do petróleo: “O saguão principal da mansão Sternwood tinha dois andares. Por cima da entrada, que poderia dar passagem a uma tropa de elefantes indianos, havia um largo vitral colorido” (2015, p. 21); “Depois da garagem viam-se árvores decorativas tão bem tosadas quanto cachorrinhos poodle” (2015, p. 22); “A sala era grande demais, o teto era elevado demais, as portas eram altas demais, e o tapete branco que ia de parede a parede parecia uma camada recente de neve em volta do lago” (2015, p. 33); “Os Sternwood tinham se mudado para a parte alta da colina, não precisavam mais sentir o cheiro de petróleo ou de água estagnada, mas ainda podiam se debruçar na janela e ver o que os tornara ricos. Se quisessem. Imaginei que não queriam” (2015, p. 37).

Estas percepções, cheias de cinismo e ironia, ao mesmo tempo em que não possuem o preciosismo linguístico que a grande literatura preza, porém, as descrições de Chandler, dependem do olhar de um observador fatigado, ao qual nada mais pode impressionar, um homem gasto numa sociedade superficial: sua própria essência é ser inessencial. Por exemplo, quando analisando as obras de Joyce ou Proust, a observação da epifania Joyceana, que adota um momento como o centro do mundo, como algo ao qual se dá diretamente um significado, um momento precioso que através da percepção aguda do autor dá sentido ao insignificante. Chandler, ao contrário, dá insignificância ao que tem sentido, na moldura

organizacional da história de detetive tudo o que deve possuir significância são as pistas, não é permitido desperdiçar o tempo do leitor, toda e qualquer descrição possui um objetivo definido, transmitir emoção e informação útil. Dessa forma, Chandler demonstra que em literatura, aquilo que não é dito, importa tanto quanto aquilo que é dito, a ausência é tão importante quanto a presença.

Em Chandler, o que está presente é um pessimismo em relação ao *american way of life*, a noção de que a prosperidade prometida no sonho é uma ilusão, de que a América é a terra do capitalismo, uma sociedade esvaziada de sentido, e na qual a vida se transforma em uma *commodity*. A ficção de detetive *hard boyled* de Raymond Chandler prefigura o mundo da totalidade do capitalismo, – cuja cidade de Los Angeles, uma megalópole distribuída desigualmente em bairros e distritos que comportam mundos privados, nos quais as diversas classes perderam contato umas com as outras, devido ao componente do isolamento geográfico – é um microcosmo, não apenas do capitalismo, mas do próprio país Estados Unidos da América. Los Angeles é uma cidade que desmantela a estrutura social, cria mônadas que sobrevivem de forma isolada, leva ao extremo o isolamento monadológico do indivíduo na sociedade capitalista. *O sono eterno*, apresenta reflexões que desnudam a verdade por detrás da máscara do país:

Não se pode esperar qualidade de pessoas cujas vidas são uma sujeição à falta de qualidade. Não se pode ter qualidade com produção em massa. Não se deseja isso porque demoraria muito a chegar. Portanto, para substituir isso há o estilo. Que é um logro comercial com a intenção de produzir coisas obsoletas e artificiais. A produção de massa não poderia vender seus produtos no ano que vem a não ser que faça o que vendeu este ano ficar fora de moda. Temos as cozinhas mais brancas e os banheiros mais brilhantes do mundo. Mas na adorável cozinha branca a dona-de-casa americana média não consegue cozinhar uma refeição boa de se comer, e o adorável banheiro brilhante é sobretudo um receptáculo para desodorantes, laxativos, soníferos e produtos desta quadrilha de vigaristas que se chama indústria de cosméticos. Nós fazemos as embalagens mais bonitas do mundo, Sr. Marlowe. O que está lá dentro é, na maior parte, lixo (2016, p. 253).

Philip Marlowe transita entre estes mundos monadológicos da grande Los Angeles, ele transita entre as classes, bairros, interligando aquilo que não mais pode ser compreendido como uma totalidade, a sociedade americana. Como não é mais possível compreender a estrutura social como uma totalidade, o detetive deve ser aquele para o qual as pistas criam conexões ocultas que atam os nós da sociedade. Em Chandler, a vida americana é representada como um simulacro, pessoas sem rosto ocupam as ruas: “Nós olhamos um para o outro com a inocência singela dos olhos de um par de vendedores de carros usados” (2016,

p. 223); “Fora dos apartamentos, vemos mulheres que deveriam ser jovens mas tem rostos como cerveja estagnada” (2016, p. 225); “policiais com rostos de granito” (2016, p. 227); “pessoas que não se pareciam com nada em particular e sabiam disso” (2016, p. 221).

Além da massa ou da multidão, estando mais próximos do “homem unidimensional” de Herbert Marcuse, seres sem espírito, sem coração, sem identidade ou personalidade, sem espiritualidade, sensibilidade ou dignidade, pessoas carentes de conflito, sobre eles Marcuse afirma: “O povo se autorealiza no seu conforto; encontra sua alma em seus automóveis, seus conjuntos estereofônicos, suas casas, suas cozinhas equipadas” (apud BERMAN, 2013, p. 40). Essas pessoas não são mais seres humanos, mas simulacros de pessoas, cópias “idênticas de algo cujo original jamais existiu” (JAMESON, 1997, p. 45). Surge já em *O sono eterno*, de 1939, o simulacro como realidade da vida americana, estas pessoas vivem na superfície branca e reluzente do mundo das mercadorias, mais real do que a própria realidade, para assim atrair a atenção dos consumidores. Numa sociedade tão opressiva quanto a americana dos anos 40 e 50, suas necessidades, suas ideias, seus dramas não são deles mesmos, suas vidas são completamente administradas, programadas para produzir exatamente aqueles desejos que o sistema social pode satisfazer, nada além disso. A América do *Welfare State*, do bem-estar social é uma sociedade totalitária, um Estado da administração total.

O outro lado da vida americana, que Marlowe entra em contato, é o oposto disso, eles estão acima da opressão estatal, eles controlam o Estado, com seus servos, mordomos, camareiras, secretárias, choferes, protegidos por diversas instituições, clubes privados, polícia privada, políticos privados, um mundo onde não existe moral, lei, Estado: o milionário do petróleo Sternwood descreve assim suas duas filhas: “Nenhuma das duas tem mais senso moral do que um gato. Nem eu. Nenhum Sternwood já teve” (2015, p. 30). Tratam-se de pessoas endinheiradas, que usufruem do melhor que o dinheiro pode oferecer, porém, eles também são seres esvaziados, mas não pela falta, e sim pelo excesso. Essa América, que mantém a ideologia do conservadorismo e do liberalismo, dos políticos carismáticos de fachada, é corrupta e imoral por baixo dos panos, seu sucesso está condicionado a um sistema opressivo e totalitário:

Nós vivemos no que se chama de democracia, regida pela maioria do povo. Uma ideia ótima se chegasse a funcionar. O povo elege, mas são as máquinas partidárias que nomeiam, e as máquinas partidárias, para serem eficientes, precisam de muito dinheiro. Alguém precisa dar

este dinheiro a eles e este alguém, seja um indivíduo, um grupo financeiro, um sindicato ou o que você quiser, espera alguma coisa em troca (CHANDLER, 2016, p. 252).

Nesse sentido o detetive pode ser percebido como um órgão de percepção, uma membrana que quando irritada devido à sua sensibilidade serve para mostrar a natureza do mundo ao seu redor. Por isso, o detetive deve ser honesto, somente assim, ele é capaz de sentir a resistência das coisas, o modo como seu caminho é o tempo todo bloqueado pela iniquidade da sociedade onde vive. A jornada do detetive é episódica devido à natureza fragmentária, atomística da sociedade onde ele se move, a forma de Chandler reflete a separação das pessoas umas das outras na sociedade americana, sua única conexão é através de uma força externa, nesse caso, o detetive. Somente ele é capaz de conectar as peças do quebra-cabeças dessa sociedade fragmentada por uma força invisível que age sobre todas as pessoas. Os contatos entre as pessoas são sempre hostis, involuntários, o próprio detetive Marlowe é um homem constantemente irônico, cínico, rude e hostil. Quando questionado por seus modos, ele responde: “Não ligo se não gosta dos meus modos. Eles não são grande coisa. Sofro muito quando penso neles durante as longas noites de inverno” (2015, p. 35). Ao que Vivian Sternwood, uma socialite filha de um milionário do ramo do petróleo responde: “Ninguém fala assim comigo” e ainda diz: “Meu Deus, você é um belo brutamontes! Eu deveria jogar meu Buick em cima de você” (2015, p. 36).

Os romances de Chandler, não tem uma forma definida, eles operam em dois padrões distintos, um que é objetivo e um subjetivo, a estrutura rígida da história de detetive e um sistema de eventos pessoais, percepções sensíveis da sociedade e das coisas em geral. Chandler coloca em jogo uma ilusão, seus livros que se configuram como o mistério de um assassinato, na verdade, são descrições de uma busca, na qual o assassinato está envolvido. A solução do mistério obedece ao rígido padrão de um quebra-cabeça, com permutações entre possibilidades simétricas: o detetive, contratado para encontrar uma pessoa, descobre que a pessoa desaparecida está morta, e que o cliente que o contratou é o assassino, ou a pessoa desaparecida é o assassino e o corpo encontrado é de outra pessoa, ou alguém próximo do cliente é o assassino e a pessoa desaparecida não está realmente desaparecida, e assim por diante. Porém, a descoberta do assassino é apenas metade de uma revelação muito mais complicada, que acontece após o clímax onde se revela o assassino. A busca é por outra coisa, além da revelação possível, nesse sentido, o mistério serve apenas como revelação simbólica. Desta forma, o *hard boyled* se transforma no mistério metafísico.

Chandler opera uma desmistificação da morte violenta, o assassinato se torna um ponto abstrato que é feito para carregar significado e sentido ao convergir sobre si toda a estrutura do romance. O assassinato no final se mostra em sua própria essência como um acontecimento accidental, sem nenhum significado transcendental, revelando o vazio da existência, é assim que Philip Marlowe termina *O sono eterno*:

Que importa onde você jaz, depois que está morto? Num poço fétido ou numa torre de mármore no alto de uma colina? Você está morto, está dormindo o sono eterno, e não se importa mais com coisas desse tipo. Óleo e água são a mesma coisa que vento e ar, para você. Você acabou de mergulhar no sono eterno, sem se importar mais com a sordidez da sua morte ou do lugar onde você tombou. Eu, bem, eu era parte da sordidez agora. [...] No caminho para o centro da cidade parei num bar e tomei dois uísques duplos. De nada adiantaram (2015, p. 224).

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2016

- ALEWYN, Richard. The origin of the detective novel. In: MOST, Glenn W.; STOWE, William W. (Eds.). *The poetics of murder: detective fiction and literary theory*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1983. p. 62-78.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BLOCH, Ernest. A Philosophical View of the Detective Novel. In: *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1988. p. 254-264.
- BOILEAU, Pierre; NARCEJAC, Thomas. *O romance policial*. São Paulo: Ática, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. O conto policial. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*. São Paulo: Globo, 1999. p. 222-230.
- CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- _____. *O longo adeus*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. *O sono eterno*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.
- ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Eds.). *O signo dos três: Dupin, Holmes, Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- HANOWITZ, Nancy. O arcabouço do modelo de detetive: Charles S. Pierce e E. Allan Poe. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (orgs.). *O signo dos três: Dupin, Holmes, Pierce*. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 199-218.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma: teorias dialéticas da literatura do século XX*. Editora Hucitec: São Paulo, 1985.
- _____. *Marxism and the interpretation of culture*. University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1988.
- _____. Periodizando os anos 60. In: Heloísa de B. de Hollanda (Org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992(a).
- _____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Editora Ática: São Paulo, 1992(b).
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- _____. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. *Raymond Chandler: The Detections of Totality*. Verso Books: New York, 2016.
- KRACAUER, Siegfried. *O ornamento da massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *La novela policial*. Un tratado filosófico. Trad. Silvia Villegas. 1ª ed. Buenos Aires: Paidós, 2010.

MANDEL, Ernest. *Delícias do crime: história social do romance policial*. Editora Busca Vida: São Paulo, 1988.

MERIVALE, Patricia; SWEENEY, Susan Elizabeth. *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999.

PIGLIA, Ricardo. Sobre el género policial. In: _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 1986. p. 59-62.

_____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Fausto, 1993.

_____. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006(a).

_____. Leitores imaginários. In: _____. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006(b). p. 74-97.

_____. In: PELLICER, Rosa. *Ricardo Piglia y el relato del crimen*. Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha. Sevilla: 2006(c).

THOMPSON, Jon. *Fiction, crime, and empire: clues to modernity and postmodernism*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. In: *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 63-77.

Continuar simbolizando o mal: quase nada, quase real. Bataille, Ricoeur e a literatura

Cristina Henrique da Costa

UNICAMP

cristinahenriquedacosta@hotmail.fr

Resumo: Este artigo apresenta-se como contribuição para o pensamento ético contemporâneo em suas ligações com o campo dos estudos literários. Hoje, a preocupação com os males não tem produzido uma reflexão coerente sobre o mal. Dois livros que se dedicam frontalmente a esta questão e vêm aqui articulados de forma ousada, *A Simbólica do mal* de Paul Ricoeur e *A Literatura e o mal* de Georges Bataille permitem mostrar que a promoção do campo simbólico é indispensável para a consolidação do discurso ético, e que a literatura, fundamental na tarefa de simbolização, participa da história da consciência do mal e da realidade humana. Argumentando que o pensamento crítico atual precisa ultrapassar o interdito racional que pesa sobre o símbolo para aceitar sem ingenuidade o desafio da interpretação, o artigo defende que. Não entendi por qual motivo tiraríamos o “que” esta é a melhor opção para imaginar novas formas de transformação do mundo.

Palavras-chave: A Simbólica do mal; A Literatura e o mal; Paul Ricoeur; Georges Bataille; O mal; O símbolo.

Abstract: This article presents itself as a contribution to contemporary ethical thinking in its links with the field of literary studies. Today, concern for evil has not

produced a coherent reflection on evil. Two books that are dedicated to this question and come boldly here, *The Symbolic of the Evil* of Paul Ricœur and *The Literature and the Evil* of Georges Bataille allow us to show that the promotion of the symbolic field is essential for the consolidation of the ethical discourse, and that literature, fundamental in the task of symbolization, participates in the history of the consciousness of evil and of human reality. Arguing that current critical thinking must overcome the rational prohibition that weighs on the symbol in order to accept without ingenuity the challenge of interpretation, the article claims that this is the best option to imagine new ways of transforming the world.

Keywords: *The Symbolic of the Evil*; *The Literature and the Evil*; Paul Ricœur; Georges Bataille; the evil; the symbol.

Introdução

A década de 50 do século passado, imediatamente subsequente aos horrores da segunda guerra mundial, os quais vieram para redobrar e confirmar outros horrores, da primeira, dedicou-se intensamente a pensar sobre o mal. Nomear, localizar, mapear o mal é uma tarefa milenar e uma preocupação constante da humanidade, mas no século XX esta tarefa se tornou tanto mais problemática quanto mais necessária na medida em que o *saber* fracassou duplamente: mesmo sob a forma do esclarecimento preconizado pelo século das Luzes, não foi capaz de impedir que se cometesse o mal em escala cada vez maior, e tampouco teve competência para explicar racionalmente os males cometidos. Temos aí dois sinais de alerta, a impotência diante do mal e a imprevisibilidade do mal, que soam como apelos para que a questão continue pelo menos a ser problematizada.

Proteiforme, o pensamento sobre o mal continua no centro das éticas modernas¹ sem ser frontalmente nomeado: chama-se muitas vezes *violência*, com Foucault e Bourdieu, *angústia* com Freud, *vida precária* com Butler, *alienação e Estado burguês* com Marx. Nutre estudos sobre o *sagrado* – pense-se no *homo sacer* de Agamben ou na tese incontornável de René Girard, acerca, justamente, de *A violência e o sagrado*, e também circula em nossas denúncias atuais contra os males de injustiça: o neoliberalismo, a homofobia, o machismo e o racismo.

Na tradição dominante da filosofia ocidental, o mal é considerado inversamente como fonte de ilusão, de irracionalidade, de mitificação e de religiosidade, de modo que é preciso muita coragem para enfrentar uma análise do fenômeno do mal e muito talento para ter do mal um pensamento esclarecido que não sucumba ao mal de parcialidade, de obscurantismo e de moralismo religioso. Entretanto, motivos éticos não faltam para falarmos do mal: da ameaça de fascismo

¹ Ao contrário da ética antiga. A *Ética a Nicômaco*, de Aristóteles. O primeiro livro da *Ética* tem por título: “o que é o bem para o homem”. Dedicar a reflexão filosófica ao mal não faz sentido neste pensamento.

ao perigo de uma nova guerra mundial, da destruição ecológica iminente do planeta à uberização da sociedade, do contexto obscuro de empobrecimento da maioria dos seres humanos ao enriquecimento financeiro exponencial de poucos, da fome no mundo ao sofrimento animal, tudo aponta para o mal que não queremos, mas que pode nos vencer. Revela-se hoje ainda uma crise da vontade humana, e a afirmação de Paulo (*Aos Romanos*, 7:19) – o bem que eu quero, não o faço, e o mal que não quero, faço-o – volta a ressoar hoje na destruição capitalista do mundo habitável.

Tudo se passa então como se o mal inconfessável e inominável, mas sempre implicitamente presente na maioria dos discursos teóricos da contemporaneidade, ameaçasse o pensamento de *sucumbir* ao mal.

Dois livros fundamentais sobre o mal afirmaram, cada um a seu modo, que falar do mal não é estar a serviço de uma religião, nem resulta em realizar magicamente o mal com as palavras, e ainda que pensar o mal deve ser uma tarefa filosófica de esclarecimento inconformada com a alternativa entre a ação onipotente e a impotência. Fundadores de obras que assumiram eticamente a questão do mal, estes livros estão hoje em condições de nutrir o pensamento contemporâneo e de tecer ricas relações com a literatura e com os estudos literários. Trata-se de *A Simbólica do mal* de Paul Ricœur e de *A literatura e o mal* de Georges Bataille.

Pensar o mal para repensar o sujeito moderno

Embora *agir* dependa da vontade humana, não se pode tudo, ensina o filósofo Paul Ricœur em *A Filosofia da vontade*, cujo objetivo era dar ao mundo uma fenomenologia da volição, isto é, uma análise eidética da volição como fenômeno de consciência. O que é querer, postos entre parênteses os objetos que se quer? O que é a passividade, fora de suas condições externas? Quais são os móveis intencionais da ação? Como se manifesta na consciência a liberdade da vontade humana? Tais eram as questões das análises eidéticas de Ricœur acerca da vontade, independentemente de estar se tratando de vontade boa ou má. Mas o primeiro tomo de *A Filosofia da vontade* se conclui em 1948 (e se publica em 1950) com uma fórmula que já antecipa muitos temas da futura filosofia ricœuriana: “Querer não é criar”² (2009a: p. 605).

A fórmula de Ricœur exprime a necessidade para a filosofia de reconhecer a limitação dos poderes da vontade – inclusive da vontade de fazer uma análise eidética da vontade –, pois a consciência humana da vontade não se torna um objeto claro em si, e como a vontade humana não cria o mundo dos objetos alheios a ela – os que queremos ou os que não queremos –, a origem do esclarecimento das nossas ações não está nem no sujeito nem no objeto. O sujeito humano, pelo ângulo de sua vontade, precisa abandonar o narcisismo de se crer pleno e seguro de si, e embora o *sentido* do ato de “querer” exista, se afirme, se ateste, não é conceitualmente claro. Em suma, não existe um domínio do conhecimento conceitual que permita distinguir totalmente entre *agir* e *padecer*, entre o Bem e o mal, o que não impede que estas duas categorias estejam implicadas na compreensão que os homens têm de qualquer uma de suas ações. Pelo mesmo raciocínio, para Ricœur não existe *agir puro* (ou liberdade pura), mas também não existe *padecer puro* (para Ricœur o ser em vida testemunha sempre de um esforço originário para existir ativamente).

Esta dolorosa condição real do homem dotado de uma vontade “recíproca de um involuntário” (p. 605) orienta então a virada hermenêutica do filósofo, como consta do segundo tomo de *A Filosofia da vontade*, intitulado *Finitude e culpabilidade*. Ricœur levou dez anos para escrever este segundo tomo, com base na impossibilidade, para o *cogito*, de autofundar-se por vontade própria. A estrutura do

² Todas as citações provêm de textos lidos em francês e diretamente traduzidos por mim.

livro é complexa e há duas partes. Na primeira, *O Homem falível*, Ricœur olha para o homem como ele se vê, reflexivamente, quanto ao mal. Ora, o homem se vê *finito*, e a *finitude* humana – ou seja, a incapacidade humana de criar os objetos de sua própria volição –, explica a *falibilidade* do homem, isto é, a possibilidade do mal, mas não a efetividade do mal. Na esteira de Kant, para quem o mal é radical³, isto é, humano, Ricœur opõe-se ao dogma agostiniano da natureza má do homem. Dizer que quem faz o mal é o homem, e não o sagrado, um deus, o destino ou a natureza é tornar pensáveis a imputabilidade e a responsabilidade, logo, a liberdade. Dizer que o homem não comete o mal por natureza má é dizer que o mal não é uma fatalidade ontológica, embora seja sempre possível. O homem é falível.

A segunda parte de *Finitude e culpabilidade*, que Ricœur intitulou *A Simbólica do mal*, assume as consequências desta argumentação anterior: embora nada na natureza humana explique a efetividade do mal, o mal existe na história dos homens desde sempre. A *passagem* de um estado de natureza para uma história do mal não é algo explicável no sentido crítico e moderno, mas está documentado nas linguagens simbólicas e narrativas da humanidade. Nenhuma filosofia resolve sozinha: “como passar da possibilidade do mal humano à sua realidade, da falibilidade à falta?” (2009b: p.205).

Há de fato, para Ricœur, um paradoxo insustentável da especulação: quanto mais racionalmente se explica o mal menos se reconhece que ele existe mesmo como mal, ou seja, como algo *opaco*, *equívoco* e *escandaloso*. A proposta de Ricœur é substituir o paradoxo especulativo, eticamente insustentável, pelo paradoxo hermenêutico, o fato de ter que pensar o mal a partir do mal, isto é, do opaco, do equívoco e do escandaloso.

Na impossibilidade de explicar o mal, Ricœur explica a especulação sobre o mal: ela nasceu, junto com a filosofia, sob a forma de um gesto crítico de negação (*logos*) dos *mitos* religiosos da Grécia arcaica (*mythos*), apoiando-se, para realizar seu trabalho crítico de negação, em outra crença religiosa importada do Oriente, a qual Ricœur chamou de *mito órfico*.

³ Kant. *La religion dans les limites de la simple raison*. Trad. J. Gibelin. Paris: Vrin, 1983, primeira parte, seções 1 a 3.

A análise de Ricœur é a seguinte: a filosofia ocidental, considerando-se que sua certidão de nascimento está em Platão, busca uma verdade que se associa à ideia de partilha ontológica. As coisas que *são* – e porque são, são cognoscíveis e desejáveis –, opõem-se às coisas que *não são* – e estas nem são cognoscíveis nem desejáveis. Mas esta partilha entre *ser* e *não ser* foi fortemente inspirada pelas religiões de mistérios orientais. Naquele momento, a conotação ética positiva estava ligada à busca do ser pelo pensamento, e a conotação ética negativa vinculava-se ao equívoco de buscar o não ser, que equivalia a não saber pensar, à impotência de ser, à ilusão⁴. Quando se decreta que “de verdade” só existe o *ser*, acredita-se também que o *não ser* é o mal.

O que Ricœur diz é que a partilha ontológica do *ser* e do *não ser* não é um gesto originário do pensamento, e sim uma forma de dividir as coisas que depende de um pensamento moral e religioso, o qual qualifica e classifica estas mesmas coisas em função de elas serem materiais ou ideais. A origem do *não ser* e do mal de *não ser*, neste contexto religioso oriental, é a matéria. Mas uma vez feita a partilha, esqueceu-se que *mal*, *não ser*, *ilusão* e *matéria* eram equivalentes. Duas crenças: que o mal não tem substância ontológica (logo, não é o objeto real da filosofia), e que quem se interessa por ele só pode se equivocar, nutre a gnose dualista, avizinha o budismo e sua crença nas ilusões da vontade individual, mas de fato apoiam-se no critério ontológico cuja origem não é racional.

Ora, quando se chega, por especulação, novinho em folha, à conclusão de que o mal é o *nada* da ilusão, repetindo a crença órfica, há nisso a ocultação de outras experiências dos homens. Se o complexo edifício da tradição filosófica não se reduz à origem antiga da crença no mal como ilusão e *não ser*, é porque a filosofia reconhece também a existência de outras interpretações. A crença no mal está nos mitos, nos símbolos, na confissão do penitente. Como afirma a primeira introdução de *A Simbólica do mal*, que versa sobre uma fenomenologia da linguagem da confissão:

⁴ COSTA, C.H.: Estragos do real: o reconhecimento do mal na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Texto poético*, 14 (25) pp. 334-364, 2018.

Por trás da especulação, debaixo da gnose e das construções anti-gnósticas, encontramos os mitos [da origem e do fim do mal] (...). A aventura seria sem esperança se, por baixo da gnose e por baixo dos mitos, não houvesse mais linguagem. Ora, não é o caso; há a linguagem [simbólica] da confissão da qual o mito e a gnose são as expressões de segundo e terceiro grau. (2009b: pp. 206-209)

A consequência radical da insuficiência dos discursos especulativos é que o mal, por não se identificar com o *nada* da ontologia, nem com a natureza supostamente má do homem⁵, é algo que desestabiliza a filosofia. A fim de compreendê-lo, é preciso voltar-se para a hermenêutica dos símbolos e para o campo da ação humana (e não da substância ou da essência). A tarefa filosófica consiste em aceitar o desafio do desvio simbólico que dá o que pensar. Ricœur, para ser entendido racionalmente, falará, na contramão da ontologia, em *quase nada* do mal que se torna um *quase ser* quando é feito pelo *ser do homem e pelo nada de sua finitude*, como está na conclusão última de *A simbólica do mal*: “Então se colocará o problema de saber como se articula no ser do homem e no nada de sua finitude, o quase ser e o quase nada do mal humano”. (2009b: p. 576).

A vantagem ética desta argumentação é reconhecer a força existencial do mal, para permitir que dele façamos uma crítica que conduza à ação humana transformadora. Com Ricœur, a pretensão da filosofia ocidental em postular a existência de um *cogito* integral capaz de autofundar-se fundando seu próprio discurso encontra-se contrabalançada pela exigência filosófica de postular a existência de um *cogito* partido pelo mal, mas por isso mesmo seria inimaginável que pudéssemos nos dispensar de pensar o valor da subjetividade partida, enquanto instância prática que nos põe em relação com o mal.

O teórico, antropólogo e escritor Georges Bataille, por sua vez, representa hoje uma figura de destaque *sui generis* no que tange a questão do mal. Se *La part maudite* (1949) descobre que o mal não pode ser totalmente reduzido através do pensamento crítico, é porque o mal possui uma forma de criatividade concreta, a qual

⁵ Refiro-me ao dogma agostiniano do pecado original, que Ricœur interpreta como especulação ontológica abusiva da experiência judaica do pecado, com vistas a *explicar* a presença do mal na história humana, inserida no seio de uma criação boa.

se deduz de sua essência: o mal é justamente o mal, isto é, uma força indomável racionalmente, motor histórico de um sistema eficiente e falido.

Bataille associa a história do mal à modernidade. Para ele, hoje o mal deve-se à valorização exclusiva da *utilidade*, esteio de todo nosso sistema moral individualista.

Para um moderno, queimar energia *inútil* tornou-se maléfico, *não servir para nada* tornou-se imoral. Daí o paradoxo do mal. Explico: o recalque racional do *inútil* produz uma economia de energia. De fato, tornamo-nos mais produtivos. Organizamos nossas vidas com vistas ao útil. Entretanto, o acúmulo de energias disponíveis que provêm da racionalização da vida humana tem efeito perverso e irracional, pois as energias que a ética da utilidade economiza tornam-se patológicas e extravasam destrutivamente. Sem poderem confessar-se como gastos inúteis, estas energias mantêm a máscara mistificadora da utilidade, e por isso produzem a patologia maléfica específica da sociedade moderna, que é o *excesso* e não a *carência*. Hoje, uma guerra é produzida por excesso de armas e interesses econômicos, e não pela fome que é apenas uma de suas consequências.

Uma clássica crítica da ideologia produtivista teria aqui um alimento farto: os efeitos exponenciais da ética da utilidade estão hoje na gestão patológica das forças do trabalho, gestão que possui o objetivo claro de ocupar todo o espaço do tempo humano com utilidades que todos sabemos ilusórias e inúteis, e que servem a causa de uma consumação igualmente patológica de energia disponível por quem usufrui sem trabalhar. Estão na exacerbação de uma contradição obscena. Para Bataille, porém, a questão não é apenas desmistificar a ideologia utilitarista da modernidade, e sim descobrir as molas íntimas que a permitem, e conduzem a uma contradição muito maior, localizada no interior do indivíduo concreto, cuja realidade não se esgota na posição que ele ocupa no interior da contradição social.

Cada indivíduo quer o útil para si, como forma de conservação vital, mas quanto mais ele se conserva, mais ele precisa se consumir, isto é, se destruir. E esta é a verdadeira natureza do mal, que não há como resolver apenas criticamente, o que não significa que a crítica das ideologias esteja ausente das análises de Bataille. A crítica é fundamental para rasgar o véu de Maia da hipocrisia burguesa ocidental, e

opera nos moldes eles mesmos meio nietzschianos que caracterizam Bataille. O contexto é de decepção com o Cristianismo produtor de sua própria doença:

O pai de família *esquece*, quando brinca com sua filha, os maus lugares onde entra como um porco inveterado. Ele se surpreenderia, nestas condições, ao se rememorar o sujo indivíduo que ele continua a ser, infringindo todas as regras delicadas às quais ele obedece na companhia de sua filha. (1976: p. 17)

Uma vez explorado o coração íntimo da contradição gerada no mal, Bataille preconiza o gasto de energia numa atitude assumida de *consumação* e de *desperdício*, e clama por *soberania*. *Soberanas* são justamente as ações que não servem para *nada* de forma assumida. A soberania, em Bataille, vincula-se ao mal, pois não há nada que *afirme* que, no final das contas, os equilíbrios entre o bem e o mal se restabelecerão se os indivíduos se assumirem. A verdade é que as ações de *consumação* não atendem à lógica do equilíbrio dualista entre as forças, e por isso a *consumação* não pode ser um desperdício qualquer. Se pudesse, nossa sociedade teria já resolvido todos os seus problemas, a julgar pelo frenesi consumerista que nos assola.

Ocorre, porém, que a *consumação* só acontece quando se torna *erótica*, e acreditar que o erotismo restabeleceria a paz e as condições sociais das ações úteis seria ainda colocar-se do ponto de vista da moral da utilidade. A questão de Bataille tem fundo especulativo, vertiginoso: para que o *erótico* seja *erótico* não basta que ele não *sirva* para nada, é preciso que ele seja *erótico* e portanto não *sirva* para *servir*. Disto, quem sabe é o homem moderno, consciente que o erótico é uma força de destruição estrutural e histórica.

Chegamos então ao cerne do abismo: a definição mesma da *consumação erótica* por Bataille significa a impossibilidade de desonerar o erotismo de sua essencial cumplicidade com o mal. Desde uma análise da sexualidade humana, Bataille detecta uma intransponível ambivalência na forma como ela se organiza, estendendo-se, pela via erótica, em organização do conjunto da existência não natural do homem. O que revela esta sexualidade, espantosamente repleta de tabus invariantes – o desgosto pelos excrementos, a ojeriza em relação ao incesto, o pavor dos cadáveres humanos por exemplo –, e de proibições históricas variáveis – a

sodomia, a homossexualidade, as formas específicas de exogamia, etc. –, é uma estruturação perversa, inconcebível sem as proibições correspondentes. Por um lado, por baixo desta construção histórica e transhistórica feita de proibições e tabus, nada encontraremos. Na animalidade bruta não poderíamos nos reconhecer. Por outro lado, o conteúdo histórico do erotismo não é o espaço do *permitido* (por oposição ao *proibido*), e sim a própria proibição⁶.

Dizendo de outro modo, o erotismo se autoengendra, não no prazer, e sim na dependência erótica do prazer em relação à proibição. Esta última, longe de ser uma reificação da coisa proibida, é ao contrário o elemento mediador do comportamento sexual humano, motivado às custas de uma fascinação pelo interdito muito mais que pelo objeto interdito.

Este fascínio erótico que descortina a compulsão de transgressão humana não produz uma forma de conhecimento ontológico dos objetos proibidos, e sim uma consciência do mal humano enquanto *fazer* transgressor. Antes mesmo de saber *o que* é a árvore do conhecimento, Adão e Eva experimentam o fascínio pelo mal que leva a pecar. Bataille leu Paulo, que diz: “A lei, de fato, fornece apenas o conhecimento do pecado” (*Aos Romanos*, 3: 20). A ordem no mundo humano não ocorre como no mundo das leis naturais. Pela lei, os homens sabem que pecam. E pecam. Bataille repete a ideia em *A Literatura e o mal*: “O interdito diviniza aquilo a que proíbe o acesso. Subordina o acesso à expiação e à morte (...) não deixa de ser um convite, ao mesmo tempo que um obstáculo” (1957: p. 17)

Destes fenômenos concomitantes - proibição/transgressão/punição - surge a elaboração de um espaço que Bataille chama de *sagrado*, ele mesmo definido como manifestação da criatividade do mal. A *consumação*, daí o abismo do mal moderno, está implicada na lógica do sagrado, mas uma vez suprimidos os alicerces políticos e religiosos do sagrado, não há como enquadrar suas profanações.

Longe de serem dominados por uma bestialidade sexual, os sujeitos humanos modernos, eróticos por essência, radicalizaram a soberania e disseminaram o poder de destruição e de autodestruição da *consumação*. Sabem que não há alternativa, pois a

⁶ Esta já é a lógica do mal em Agostinho, *Confissões*, livro II.

falta de soberania torna-os vis, e tanto mais destrutivos por excesso de recalque do *inútil*.

Assim como os símbolos do mal de Ricœur, a literatura do mal de Bataille diz o enigma de um *poder do fazer* bem diferente de qualquer ontologia. Ambos estes pensadores interpretam o mal como uma experiência que transforma o sujeito e por isso mesmo exige ainda sua existência.

De onde vem a crise do sujeito, da Razão ou do mal? Limites da especulação

Como põem em evidência as análises imediatamente anteriores, o *fenômeno* do mal, sobretudo à luz da história contemporânea, problematiza o conhecimento racional, não só por configurar-se como objeto inatingível de conhecimento mas também por produzir paralelamente uma exigência de esclarecimento. Na luta da Razão contra o mal, o mal, que sempre já teve lugar, está sempre em vantagem, daí ele ser o mal. Mas o limite paradoxal do problema do mal para uma análise especulativa, é a tensão entre o reconhecimento do mal na história e sua explicação histórica. O diagnóstico moderno, de que os poderes da própria Razão se tornaram maléficis, situa-se no extremo do paradoxo da explicação do mal. Como está na *Introdução da Dialética da Razão* de Adorno e Horkheimer:

(...) mostramos que a causa desta regressão da Razão para a mitologia nem deve tanto ser buscada nas mitologias modernas nacionalistas, pagãs, etc., especialmente concebidas com vistas a esta regressão, e sim na própria Razão, paralisada pelo temor que a verdade lhe inspira.

A fórmula, significativa, correlaciona a racionalidade e a produção histórica dos males: estes, identificados com a dominação dos homens, realizam uma regressão que se aprofunda no aspecto destrutivo do progresso pela razão instrumental, e excedem, pelo horror que representam, tanto à sujeição da natureza pelo homem, quanto ao domínio do homem pela natureza. Nesta análise dialética, em que a história humana se define primeiro, na esteira de Hegel, como negatividade, a existência dos males modernos decorre do próprio desvario da negatividade, como se o desenvolvimento dialético da história houvesse descaminhado e se voltasse agora contra os próprios homens, nutridos pela ilusão racional patológica de que será possível – Adorno não crê nisso – realizar racionalmente uma negação *total* da natureza.

Se nos referirmos ainda à *Dialética da Razão*, escrito em parceria com Horkheimer, observamos em “O conceito de *Aufklärung*” que a constatação do fracasso da Razão (sob forma de sua autodestruição) é histórica. Pois o objetivo do “pensamento em progresso” (p. 21) – de libertar os homens do medo e torná-los

soberanos –, não foi atingido e prolongou-se no seu contrário, isto é, no pensamento mítico sobrevivente (por exemplo, no fascismo, mas também no positivismo). Nas palavras de Gilles Moutot:

O desenvolvimento cada vez mais puxado da abstração, e do domínio franqueado por ela sobre o mundo natural, explora o “princípio do equivalente” que já operava nas trocas primitivas. Destarte, a Razão repete, amplificando-a, a regra característica da mentalidade mítica do sempre “semelhante”. Daí, notadamente, a crítica [de Adorno e Horkheimer] ao positivismo que, reduzindo a operação de conhecimento à “classificação e à avaliação” dos fatos observáveis, sujeita desta forma o espírito àquilo que é, como fazia outrora o *fatum* mítico”. (p. 81)

O diagnóstico quanto ao fracasso da *Aufklärung* em realizar a liberdade na história desdobra-se em crítica e lamento pelo destino de Kant. Das duas vertentes antiobscurantistas da Razão kantiana, teórica e prática, a história reteve apenas a teórica, e isto já se lê por exemplo no discurso da *Juliette* do Marquês de Sade, no qual a legitimidade dos atos imorais depende da legitimidade dos raciocínios teóricos. *Juliette*, antes mesmo de planejar o uso total dos corpos nos jogos sexuais que os instrumentalizam, domina sobretudo perfeitamente o órgão do pensamento que sustém esta planificação. Ela conhece “o gozo intelectual da regressão (...) o prazer de destruir a civilização com suas próprias armas” (p. 104). Ora, se, na verdade, apenas o aspecto teórico do ideal kantiano da Razão sobreviveu à modernidade burguesa, mas não o ideal prático, e se a unidade sistemática dos conhecimentos teóricos, sem a Razão prática, não é nem moral nem imoral, a história transcorrida demonstra que a universalidade da moral kantiana, isto é, a estrutura transcendental que tornava pensável uma vida humana social e livre, não passa de uma ficção da Razão. Em outras palavras, a Razão é o objeto (prático) e o sujeito (teórico) desta mistificação racional. Mas obviamente, este poder exorbitante da Razão já não é o da Razão kantiana estritamente controlada pelo tribunal das críticas, e sim o da Razão dialética de Adorno e Horkheimer.

Nesta visão dialética, mais verdadeira e concreta, constata-se a ultrapassagem da moral universalista de Kant, tal como ela ocorreu na história que a negou, mas também produziu, sob forma de resultado dialético do universalismo, a uniformização

dos indivíduos. No lugar de acreditar no substrato subjetivo universal do homem, o que agora é racional é ter consciência da moral concreta do indivíduo burguês da qual o universalismo era uma figura ainda abstrata. Mas, para ir mais a fundo na compreensão do concreto, o que ensina então a moral burguesa? A transformação da finalidade ética, móbil das ações morais, em lógica da conservação individual. Todos os meios de poder, inclusive o domínio sobre a natureza, terão sido disponibilizados ao homem através de uma natureza trabalhada racionalmente no sentido de possibilitar a obtenção desta nova e concreta finalidade moderna.

Os resultados estão aí: o indivíduo burguês, em plena contradição, almeja seus próprios interesses egoístas mas sujeita-se com isso ao seu crescente processo de massificação: “enquanto o indivíduo desaparece diante do aparelho que ele serve, este mesmo aparelho encarrega-se dele melhor do que nunca” (p. 18).

Toda a dificuldade de Adorno e Horkheimer consistirá então em construir as mediações que remedeiem à doença, de maneira que ela não tenha o destino catastrófico de um câncer (embora o destino catastrófico já tenha ocorrido em Auschwitz). Se o primeiro passo, já referido pela citação acima, é atribuir este fenômeno regressivo da Razão à própria Razão, e não ao poder de eventuais mitologias modernas, é que nada de bom se espera de uma ideologia do retorno à natureza, pois a dialética histórica é sem volta: o mundo *tornou-se* racional, e qualquer ideia de regresso às origens apenas redobra o caráter manipulador da racionalidade patológica. Daí ser a *Teoria crítica* a esperança de superação da patologia pela consciência crítica espiritual da necessidade do trabalho de esclarecimento. Se o pensamento vitorioso “saí voluntariamente de seu elemento crítico para se tornar um instrumento a serviço de uma ordem existente, ele tende à sua revelia a transformar o elemento positivo que escolheu em algo negativo, destruidor” (p. 14).

Ora, a função esclarecedora da Razão passa pela exacerbação da postura crítica, a qual nem sempre possibilita o pensamento pela *Teoria crítica* de ações transformadoras da realidade concreta. Ou seja, “A única filosofia cuja responsabilidade possamos ainda assumir diante da desesperança seria a tentativa de considerar todas as coisas tais como elas se apresentariam do ponto de vista da

redenção” (p. 333). A Razão, para manter-se crítica, leva ao paradoxo de uma tarefa de emancipação que nem pode ausentar-se do mundo, nem pode nele agir. No mesmo último fragmento de *Minima moralia*: “Quanto mais o pensamento, em nome do incondicionado, se fecha com paixão ao que arrisca de o condicionar, mais ele se entrega (...)” (p. 333)

Se os elementos de uma possível salvação existem, pelo menos em forma de horizonte, mas estão estritamente associados à dimensão crítica da *Teoria crítica*, não há *modelo* de ação. Adorno está como “aprisionado” na especulação dialética:

Sem dúvida, porque o desenvolvimento da Razão fez-se às custas do esquecimento de seu próprio caráter dialético (ela está sempre já separada da natureza, mas esta separação é a da própria natureza, enquanto nela o humano surgiu), qualquer leitura de mão única da história como progresso encontra-se marcada pelo interdito (...) mas inversamente, na medida em que, pelo menos em teoria, o movimento de autorreflexão crítica da Razão é sempre possível, por meio da qual o espírito cesse de considerar como *nada* “o conhecimento que ele tem de si mesmo enquanto natureza dividida” tampouco pode-se remeter o processo histórico, a partir da constatação da dialética da Razão, a uma espécie de processão da decadência: “A Razão é mais do que a Razão, ela é a natureza tornada inteligível em sua alienação”. (p. 93)

O astuto Ulisses, amarrado ao mastro do navio *para poder ouvir o canto destrutivo das sereias* encarna desde já o egoísmo da autoconservação burguesa, mas quando justifica a crítica do capitalismo, enterra a possibilidade de pensar uma superação real e concreta. Se a Razão patológica se objetivou e tomou totalmente conta do mundo, não há o que interpretar: com o indivíduo burguês não se sai da barbárie moderna, mas a barbárie é o inferno da lógica individualista racional⁷.

Se o inferno situa-se sempre na periferia do pensável que o próprio pensamento produziu, *Auschwitz* é um paradoxo da Razão ao qual chegamos por especulação e “nomeia a relação da filosofia com o que ela em absoluto não é” (BADIOU, 2005: p. 1). Para Adorno, *Auschwitz* não é apenas o dado empírico da exterminação, e sim o nome próprio “no qual desaparece todo nome próprio, de maneira que, escreve ainda

⁷ Como se realiza e se pensa com Adorno a ultrapassagem do indivíduo burguês inserido no contexto da indústria cultural e do capitalismo é um problema contemporâneo. Ver Butler: *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Paris : Fayard, 2016, p. 243.

Adorno, “nos campos já não era o indivíduo que morria, e sim o exemplar” (MOUTOT, p. 99).

Badiou observa que o final da *Dialética negativa* consiste na passagem do “nome filosófico” de *Auschwitz* para a passividade irreduzível da experiência de *Auschwitz*. Moutot assume a especulação: já o homem industrial, reduzido à mercadoria, preparava a redução total e absoluta do individual ao genérico que ocorreu nos campos, realizando uma tendência tautológica do pensamento ocidental. Para ambos, *Auschwitz* é a falência, pensável a partir de Adorno, do conceito de identidade, logo, do conceito em si: em *Auschwitz* expõe-se o paradoxo do acontecimento absolutamente singular que é ao mesmo tempo fenômeno do pensamento identificador. *Auschwitz* é incompreensível porque não é *um caso de, um tipo de, um exemplo de*. “E torna-se, como o Deus da teologia negativa, um nome radicalmente apofático: aquilo que é o mais real é também o indeterminável, um não lugar em cuja margem se quebra a própria forma da proposição atributiva” (MOUTOT, p. 100).

Ora, o fato que a história produza alteridades ao pensamento não é problema para uma especulação dialética clássica. Em Hegel, o sujeito se define inclusive como perpétuo devir outro. A negação, nesta filosofia, é o modo de desenvolvimento da identidade efetiva que se torna mais real à medida em que vai se tornando consciente de não coincidir com suas figuras (em linguagem hegeliana: com qualquer *determinação finita*). Neste sentido, a contradição é a marca da verdade especulativa hegeliana, *é a negação da negação*.

Se, para Adorno, a contradição de *Auschwitz* (ao mesmo tempo singular absoluto e anônimo absoluto) é irrecuperável, e se seu negativo inominável não é, por sua vez, negável, isto é, superável, não há teodiceia hegeliana. Por que então permanecer na lógica da especulação conceitual?

Reduzido à condição de horizonte de possibilidade do impossível⁸, *Auschwitz* não pode ser *exemplo* do mal, pois tudo se passa como se tomar *Auschwitz* como exemplo equivalêsse a negar a sua essência. O acontecimento real, que se abisma na condição de um impossível começo, passa então a ser um nome próprio cujo conteúdo

⁸ Ver também Derrida, *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

vivencial é o sofrimento indefinível, inefável e passivo. O problema do reconhecimento do mal desloca-se para a questão do necessário reconhecimento da vítima.

O paradoxo do mal e da Razão talvez exija uma saída ética da especulação. Está em jogo não acreditar na ilusão de uma vitória final do mal enquanto fabricação racional do nada absoluto. Paul Ricœur já nos alertava na conclusão do primeiro tomo de *A Filosofia da vontade*, com uma fórmula que agora adquire um novo significado: “Querer não é criar”. Nem mesmo o nada.

O acontecimento histórico de *Auschwitz* deixou restos, e não por acaso o conceito de *restos* passou a exercer uma função fundamental nos estudos literários contemporâneos sobreviventes à negatividade moderna. Ora, a experiência não é a passividade absoluta. Sobre sua experiência de *Auschwitz*, Primo Levi conta:

Pertencíamos a um mundo de mortos e de larvas. O último rastro de civilização desaparecera ao redor de nós e em nós. A obra empreendida pelos Alemães triunfantes chegara ao termo com os Alemães vencidos: eles fizeram de nós verdadeiras bestas (...). Aquele que esperou que seu vizinho acabasse de morrer para tirar dele um quinhão de pão é, mesmo que não seja culpado, mais afastado do modelo de homem pensante que o mais rude Pigmeu e o mais abominável sádico. (p. 106)

Mas confessa também, nas últimas palavras do *Apêndice* de 1976 a *Se isto é um homem* (na edição francesa de 1987), sua retomada do pensamento e da reflexão *apesar* do mal de sobreviver. Para ele, a sobrevivência, não se reduz ao egoísmo, e deve-se também:

À vontade que tenazmente preservei, mesmo nas horas mais sombrias, de sempre ver, em meus camaradas e em mim mesmo, homens e não coisas, e de evitar deste modo essa humilhação, essa desmoralização totais que para muitos conduzia ao naufrágio espiritual. (p. 122)

Etapas de uma consciência subjetiva do mal: simbolização e literatura

Retorno então a Bataille e Ricœur para dizer que, de certa forma, o interdito crítico contemporâneo que pesa sobre a linguagem do mal pesa também, de forma prescritiva, sobre a verdade da literatura.

Começo por lembrar que o problema da *verdade da literatura* (ou mais exatamente da verdade poética) é hoje ainda uma questão teórica. Teorias dominadas pela linguagem especulativa decidem tanto sobre a verdade da literatura quanto sobre a impossibilidade de verdade da literatura (esta segunda vertente reúne uma série de pensadores franceses que adotaram como lema a famosa frase de Bartleby: *I would prefer not to*⁹). Ora, para ser entendido, o assunto difícil da questão da *verdade poética* na modernidade precisa referir-se ao pensamento especulativo do século XIX, cujas raízes fundas estão na crise kantiana da filosofia. Quando *o ser* deixou de coincidir com *o conhecer*, e a verdade filosófica deixou de ser o conhecimento da *coisa em si*, a crise da metafísica, que contém a crise clandestina do orfismo mais antigo, teve como consequência a escalação do *poético* para a função de reconciliação – no lugar da filosofia, mas logo depois, de mãos dadas com novas filosofias –, entre o ser e o conhecer.

Hoje, quem teoriza situa o lugar de legitimação *da verdade poética* em um discurso conceitual fora da própria literatura, e parece que o tipo de verdade que se produz na literatura nunca está à altura do tipo de verdade teorizada na especulação sobre a literatura. Ignora-se a dimensão de alteridade da linguagem literária ou poética enquanto realidade irrecuperável para uma teoria geral da verdade. Algo parecido ocorre com o mal: reduzido por Platão ao estatuto do irreal, e por Hegel aos efeitos da astúcia da Razão na história, o mal em certa tradição filosófica não é reconhecido como produção de sentido.

Segundo Ricœur, é na linguagem da confissão que melhor se vê o uso de símbolos partilháveis do mal, e por isso mesmo uma confissão, qualquer que seja,

⁹ O recente livro de Gisèle Berkman, *L'Effet Bartleby. Philosophes lecteurs*. Paris: Hermann, 2011 é um balanço dos autores que fizeram da frase do Bartleby de Melville um lema de modernidade.

ultrapassa a instrumentalidade de uma linguagem apenas individualista. Enquanto discurso que possui destinatário e endereçamento, a confissão é o primeiro elemento fundamental da experiência humana coletiva concreta do mal que uma filosofia é incapaz de reduzir racionalmente.

Ricœur então dedica-se a reconhecer o estatuto do símbolo para poder reconhecer o mal nas confissões mais arcaicas. Tanto na *criteriologia do símbolo* (Introdução da primeira parte de *A simbólica do mal*) quanto em *O conflito das interpretações* (1969), o símbolo é definido como uma realidade de linguagem que apresenta, unidos e indivisíveis, um sentido literal junto com um sentido figurado. Interpretar o símbolo é não desfazer esta unidade do literal e do figurado, não dissolver a linguagem em explicação racional desta união que produz a intensidade do conteúdo afetivo. Até hoje, o penitente que reconhece o mal se confessa *manchado*, daí sua emoção intensa, e a força de alastramento do símbolo da mancha supera qualquer raciocínio sobre o mal.

Um moderno aprofunda o enigma do mal reconhecendo o estatuto do símbolo, mesmo arcaico, e se torna consciente de como se vive o mal, tornando-se disponível para uma segunda inocência crítica e pós-crítica da crença nos símbolos. Se o homem foi interiorizando subjetivamente a experiência enigmática do mal (do sagrado para a falta, desta para o pecado e do pecado para a culpa), objetivando paralelamente o mal em objetos homônimos correspondentes a estas experiências, e se, para Ricœur, o processo se completou historicamente com a interpretação cristã do mal por Paulo – pois como se sabe, o problema de Paulo era ultrapassar o caráter objetivo da lei, última figura do mal a ser vencida e ponto de partida para a consciência moderna da liberdade diante do mal –, nada impede a consciência moderna do mal de continuar simbolizando. Até mesmo a alteridade vivencial se lê pelo critério da confissão: o mito trágico, por exemplo, visão de um mundo governado por deuses realmente maus que se dedicam a nos destruir; podemos reconhecê-lo, mas não podemos confessá-lo. Está aí uma chave para pensar nossa relação com a literatura: ela é uma simbolização situada entre o reconhecimento do outro e a confissão de si.

Bataille parece inscrever-se igualmente nesta perspectiva histórica: para ele, o espaço da literatura do mal, centro da simbolização moderna do mal, é uma literatura

na qual se acredita e não está fora do alcance da crença de um ocidental. Trata-se, até mesmo, de uma literatura que tem chances de ser, ao contrário, a própria retomada paradoxal da experiência de crença de um ocidental *que agora se confessa sem fé em Deus*.

Apenas a literatura não está turvada pela interferência das ilusões do Bem, que são ilusões da ação voluntária necessariamente fracassada. Apenas ela desvela hoje o mal em sua pureza fascinante. Este fascínio que se dota de um estatuto ontológico próprio quando se torna o modo de ser e de aparecer do mal puro está afastado da lógica das ações individualistas. É a forma como a consciência moderna alcança tematizar uma experiência histórica nova em luta contra a interpretação do mero egoísmo como Bem inteligível e finalidade da ação.

Bataille sintetiza de forma original a questão da verdade do mal e a questão da verdade da literatura, e sai eficientemente da especulação sobre o mal alcançando a ideia de uma simbolização poética da experiência histórica. Para tanto, a literatura revela uma experiência do mal *sem esperança* e interioriza a culpa: “a literatura não é inocente, e culpada, ela tinha, no fim das contas, que se confessar como tal” (p. 10). Entenda-se bem a questão: Bataille diz-se totalmente alérgico ao discurso religioso da confissão. Não quer confessar do interior de uma confissão religiosa, como está no começo (intitulado sintomaticamente *Crítica da servidão dogmática*) de *A experiência interior*: “aludo menos à experiência confessional (...) do que a uma experiência nua, desvinculada, e até mesmo livre de origem, em relação a qualquer confissão que seja. Por isso não gosto da palavra mística” (p. 15).

Mas o que a literatura moderna precisa confessar já não está totalmente ao alcance do discurso religioso: a forma aguda do mal encarna-se em símbolos do horror tais que somente uma consciência moderna é capaz de vê-los, de compreendê-los, de suportá-los, e que constituem o coração mais íntimo e comunicável da experiência moderna de ser um homem. Para Bataille, o acontecimento histórico vivido literariamente, sem Deus, agora é o que permite *simbolizar* o mal na história. Nasce, em suma, uma nova consciência da criatividade poética do mal. Por isso Heathcliff (*O morro dos ventos uivantes*), figura maléfica por excelência criada por uma autora inocente e pura que nunca saiu do presbitério paterno, já não transgride

interditos religiosos, como faziam os heróis da literatura trágica, mas viola as leis da Razão identificadas com o Cristianismo.

A tarefa de leitura do mal é hermenêutica: o momento histórico de Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, a *Correspondência* de Baudelaire, a leitura do *Baudelaire* de Jean-Paul Sartre, tudo isto ajuda a entender o mal em Baudelaire. Mas Baudelaire não é Baudelaire, é o símbolo de um novo vício do mal: “se a escolha de Baudelaire era possível em outros tempos, em outros tempos não produziu *As Flores do mal*”. Justamente porque não entendia de símbolo Sartre não intuiu o significado do mal poético puro e nada compreendeu de Baudelaire nem de seu fascínio: “o mal, que o poeta faz menos do que sofre sua fascinação, é com certeza o mal, pois a vontade, que só pode querer o Bem, não tem nada a ver com isso” (p. 45).

Kafka ficou criança e por isso gozou, gozou de sua recusa da lei paterna sem ter que crescer e contestar: possuía um senso agudo da transgressão.

Nas mais belas páginas de *A Literatura e o mal*, que são também as mais imbuídas de entusiasmo bachelardiano, Bataille capta com precisão o significado, em William Blake, da poesia que garante a renovação da religião. Ora, não por acaso será estratégico mostrar que Blake foi um poeta que jamais cessou de simbolizar. Apesar de ter mergulhado no abismo do inconsciente, e apesar de o louco estar definido na modernidade como o “homem que os símbolos do inconsciente submergiram” (Witcutt, citado por Bataille, p. 61), Blake manteve-se sempre “na fronteira da loucura” (p. 61) que conduz à poesia, recusando-se a reduzir racionalmente o mundo às coisas, intuindo a exterioridade a si como algo que não permite divisão objetiva das coisas em limites que as tornem coisas. E isto é o gênio poético, do qual a religião é apenas um efeito: “tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é *poético* é *sagrado*” (p. 64)

Nobodaddy alcança falar desse sagrado nos termos poéticos de uma ausência de limites capaz de simbolizar o mal que infecta a explicação dos acontecimentos históricos mais extremos do mundo moderno. O Blake de Bataille se entope de mitologia oca e vazia para melhor viver a morte do religioso, de onde nasce a pureza do mal poético.

Ao contrário de Adorno e Horkheimer, Bataille afirma que o discurso racional de Sade está todo errado. A “filosofia” de Sade não interessa, pois a linguagem literária é o domínio absoluto da vontade, sob forma de possibilidade de dizer tudo. Ora, Sade *comunica*, vejam o perigo, logo, possui um acesso inegável à verdade embora interprete o sujeito moderno além da racionalidade cartesiana, como *poder total do querer*, fabricação do infinito, tanto mais monótono quanto mais infinitamente destruído como objeto: “Somente a interminável enumeração, entediante, possuía a virtude de desdobrar diante de seus olhos [de Sade] o vazio, o deserto ao qual aspirava sua sanha (...)” (p. 88).

Ao conservar o conjunto do aparato simbólico judaico-cristão que forma, para Ricœur, a história da consciência do mal, Bataille acrescenta uma camada moderna à consciência de culpa. As figuras literárias assumem com ele a emoção do sagrado e do gosto pelo abjeto. Gozo porque não tenho esperança: a fórmula paradoxal de Bataille se entende melhor nesta perspectiva histórica: “o mal não é somente o sonho do malvado, mas também, de certa forma, o sonho do Bem” (p. 17).

Conclusão

Uma rápida síntese da questão levantada por este artigo precisa começar por reconhecer que estamos ainda no limiar da reflexão contemporânea acerca do mal nos estudos literários.

Um dos legados marcantes da filosofia de Ricœur é ela ter pensado a via longa do símbolo que pode nos levar à transformação da história concreta pela simbolização das experiências do mal.

O interdito especulativo e racional contra a possibilidade de continuar *simbolizando o mal* na literatura moderna e contemporânea proíbe a linguagem opaca sobre o mal, e ao impor a visão alegórica imediatamente clara do sentido da experiência, funda-se no decreto do inominável que desqualifica a linguagem da equivocidade do sujeito individualizado, sem a qual não há potência para imaginar uma transformação do mundo.

O que salvou a obra de Bataille, pessimista, muitas vezes obscura, e por vários aspectos muito vinculada à tradição do gnosticismo poético, foi sua tese acerca da simbolização do mal moderno na literatura, onde a experiência da história prossegue. Por isso quero lê-lo como um continuador da consciência ocidental. Ricœur mostrou: o pertencimento ao Ocidente não é mais uma questão religiosa, mas é uma questão de crença determinante para a forma como falamos e agimos diante do mal. Sem ela, não há crítica.

Talvez, segundo Bataille, não haja razão claramente positiva para sobreviver, e em todo caso viver não é conservar-se em vida. O Jesus de *A última tentação* de Kazantzákis, quando pregado na cruz, deixou-se tentar pelo mal de querer ser um homem feliz. Era o mal. Mas o importante é o enigma subjetivo de Kazantzákis: a consciência torturada de Jesus só chegou à compreensão de si mesma pelo reconhecimento do mal que a vence.

Eu, que jamais me habituarei a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma,

pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu.

Clarice Lispector

Referências

ADORNO T. W. e HORKHEIMER M. *La Dialectique de la Raison*. Collection TEL. Paris: Gallimard, 1974.

ADORNO T. W. *Minima Moralia. Réflexions sur la vie mutilée*. Paris: Editions Payot et Rivages, 2001.

ARISTÓTELES. *Ethique à Nicomaque*. Paris: VRIN, 1994.

BADIOU, Alain: *Séminaire Musique et Philosophie: La dialectique Négative d'Adorno*, curso ministrado na École Normale Supérieure, Paris, 22 de janeiro de 2005 <http://www.entretemps.asso.fr/Adorno/Badiou.2.pdf>

BATAILLE, Georges. *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

BATAILLE, Georges. *L'histoire de l'érotisme. La part maudite. Essai d'économie générale*. Collection TEL. Paris: Gallimard, 1976.

BATAILLE, Georges. *L'expérience intérieure*. Collection TEL. Paris: Gallimard, 1954.

BERKMAN, Gisèle. *L'effet Bartleby. Philosophes lecteurs*. Paris: Hermann, 2011.

BUTLER, Judith. *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Paris: Fayard, 2016.

COSTA, C. H. Estragos do real: o reconhecimento do mal na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Texto poético*, 14 (25), 2018, pp. 334-364.

DERRIDA, Jacques. *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999.

KANT, Emmanuel. *La religion dans les limites de la simple raison*. Trad. J. Gibelin. Paris: Vrin, 1983.

LEVI, Primo. *Si c'est un homme*. Paris: Robert Laffont, 1987.

MOUOTOT, Gilles. *Adorno. Langage et réification*. Paris: P.U.F., 2004.

RICŒUR, Paul. *Philosophie de la Volonté 1. Le volontaire et l'involontaire*. Paris: Points, 2009a.

RICŒUR, Paul. *Philosophie de la Volonté 2. Finitude et culpabilité*. Paris: Points, 2009b.

RICŒUR, Paul. *Le Conflit des interprétations. Essais d'Herméneutique*. Paris: Seuil, 1969.

SARTRE, Jean Paul. *Baudelaire*. Folio essais. Paris: Gallimard, 1947.

A morte de Hilda Hilst e Georges Bataille

Aline Leal Fernandes Barbosa

PUC-Rio.

alinelfbarbosa@gmail.com

Resumo: Este artigo quer tratar de algumas paisagens poéticas da morte apresentadas por Hilda Hilst e Georges Bataille. Tema central na obra dos dois autores, a morte, seu caráter irrevogável, será a experiência radical de continuidade a que o erotismo e o sagrado tendem. Assim, pretende-se relacionar os momentos em que morte e escrita cruzam e se fundem.

Palavras-chave: Morte; erotismo; sagrado; Hilda Hilst e Georges Bataille.

Abstract: This article wants to participate some poetic landscapes of death presented by Hilda Hilst and Georges Bataille. A central theme in the work of the two authors, death, its irrevocable character, will be the radical experience of continuity to which eroticism and the sacred tend. Thus, it is intended to relate the moments in which death and writing cross and merge.

Keywords: Death, eroticism; sacred; Hilda Hilst; Georges Bataille.

Ivan Ilitch está cara a cara com a morte, ele percebe sua presença, sente que ela lhe rouba aos poucos a vida, sua vitalidade pinga como goteira, escorre ralo abaixo seu líquido escuro, seu corpo minguando, os olhos encovados, o coração desfalecendo. Juiz bem-sucedido na tarefa de aplicar as leis, cabe agora a Ilitch obedecer esta que não exige homem algum de sua condenação, e ele caminha sozinho para o cadafalso com a angústia e o ressentimento da constatação de uma vida condenada – escrava e desprovida de sentido.

“Ehud, por favor, queria te falar, te falar da morte de Ivan Ilitch, da solidão desse homem, desses nada do dia a dia que vão consumindo a melhor parte de nós, queria te falar do fardo quando envelhecemos, do desaparecimento, dessa coisa que não existe mas é crua, é viva, o Tempo” (Hilst, 1993, p.36). Hillé¹ e Ivan Ilitch parecem afundados na mesma lama reflexiva que tem a morte como horizonte da vida, seu relógio em contagem regressiva, sua aproximação de passos silenciosos, sua hora solitária, como foram solitárias todas as horas da vida. Se miram a morte, e são dela mirada, é a partir da vida humana que flertam com seu abismo fascinante e sua desordem latente.

A obra-prima de Tolstói², verdadeiro tratado sobre a morte, comparece no imaginário de mais de uma personagem hilstiana; também o protagonista de *Cartas de um sedutor* (1991) menciona a novela russa: “Que leituras! Que gente de primeira! O que jogaram de Tolstói e de filosofia não dá para acreditar! Tenho meia dúzia daquela obra-prima A morte de Ivan Ilitch e a obra completa de Kierkegaard” (Hilst, 2013, p.139)³. E na entrevista a Caio Fernando Abreu, Hilda Hilst diz: “Existe uma novela que eu acho perfeita: *A morte de Ivan Ilitch*, de Tolstói. Ele conseguiu chegar ao centro, usando as palavras mais ortodoxas e tal, mas chegou” (Diniz, 2013, p.99). Este centro de que se fala aqui remete à resposta anterior de Hilst, que diz: “Fiquei toda minha vida procurando esse centro, ou uma espécie de tranquilidade – não uma tranquilidade idiota,

¹ Hillé é personagem-narradora do livro *A obscena senhora D* (1982), em que, habitando o vão da escada, estabelece um diálogo com seu marido recém-morto, Ehud. Este livro aparece com destaque na produção ficcional de Hilda Hilst: foi com ele que se inaugurou a edição das obras completas da autora pela editora Globo organizada por Alcir Pécora, que considerou que aí cruzavam-se os grandes temas da sua prosa de ficção.

² *A Morte de Ivan Ilitch* é uma novela de Liev Tolstói (1828-1910), publicada pela primeira vez em 1886 e considerada por alguns críticos como a novela mais perfeita da literatura mundial. *A morte de Ivan Ilitch* foi a primeira obra que Tolstói escreveu após seu retorno à atividade literária, tendo abandonado a literatura para se dedicar à vida espiritual.

³ Olga Bilenky, viúva de José Mora Fuentes e residente da Casa do Sol, hoje diretora do Instituto Hilda Hilst, conta que a escritora, fascinada pela novela russa, distribuía exemplares para diversas pessoas que frequentavam a casa, a fim de que pudessem discutir a obra.

mas uma certa tolerância com tudo o que te rodeia, com a tua condição de mortal, de apodrecimento” (Ibid, p.99). E se Hilda Hilst menciona a linguagem “ortodoxa” do russo, isso aparece em contraste com a sua própria linguagem, avessa ao pensamento discursivo, operando um verdadeiro sacrifício do discurso, de modo que toda a sua escrita em prosa foi contaminada pela poesia.

A morte é um dos temas centrais de Hilda Hilst; sua literatura, por vezes relacionada sem pudores à própria vida da autora, com relances autobiográficos, tem na mortalidade um eixo de reflexão que conduz seus personagens aos extremos, uma aproximação desesperada frente à vida em seu embate implacável com o perecimento. E se ela diz na entrevista da busca de um certo lugar de apaziguamento – esse centro que Tolstói atingira – isso deve corresponder a uma investigação da escrita em relação à morte e seus temas circundantes que pode ser sintetizada na frase que deve ter sido dita com variações por mais de um escritor: “Escrevo para não morrer”, na medida em que a escrita é, de certa forma, a condenação e a salvação da vida, seu momento de angústia e alívio⁴. Se o perecível é aquilo que é possível, a limitação do ser humano, nossa individualidade e sua duração, então o movimento do escritor remete à experiência do impossível, à transgressão dos limites da vida na antecipação da morte, sua suspensão dos dispositivos repressores na pressão do contínuo.

Em entrevista para o Estado de São Paulo, de 1975, HH confirma a intuição de que a morte é a problemática constante de toda a sua obra; ela diz: “Quero dizer que ela esteve constante, presente, em toda minha poesia, em todos os homens e mulheres, meus personagens; todos eles, em muitos momentos, se perguntam ou meditam sobre a morte. Porque eles não estão conformados” (Diniz, 2013, p.32). Em seguida, Hilst afirma também sua inconformidade com a finitude e discorre a respeito das experiências transcomunicacionais que vinha realizando e que tinham por objetivo mudar o conceito que se tem de morte. “Na verdade, não morremos, passamos para outra dimensão – e as coisas só me interessam na medida em que, justamente, pode ser lançada uma ponte dessa dimensão em que estamos para outra. Conservamos uma individualidade na morte” (Ibid, p.45). Tencionava fazer na Casa do Sol a Fundação Apolonio de Almeida

⁴ Na entrevista “Um diálogo com Hilda Hilst”, organizada por Nelly Novaes Coelho, encontramos a seguinte frase de Hilda Hilst: “Imagino que as pessoas escrevam por debilidade. Eu escrevo por debilidade. Não escrevo porque eu, realmente, tenha muita coisa a dizer. Escrevo porque preciso me salvar” (Diniz, 2013, p.125).

Prado Hilst, que cuidaria de estudos psíquicos e de imortalidade, e dizia querer ir para Marduk, um planeta onde seres geniais se encaminhariam após a estada na Terra. Vejamos trecho de outra entrevista de Hilda Hilst, desta vez para o Cadernos de Literatura, em resposta a Millôr Fernandes, que lhe perguntara se a “literatura é a vida ou até mais importante do que isso”:

A vida é uma coisa absurda, que a gente não sabe como é. De certa forma nos deram uma compreensão para entender a vida, mas a gente não consegue. Então nos deram uma cabeça para poder compreender as coisas, mas sempre é a terra, né? É sempre o túmulo, sempre o sepulcro. Então, é por isso que eu fico impressionada com essa coisa de Deus. Eu tenho medo da solidão, do sepulcro. Mesmo sabendo que tem alguma coisa depois. Tenho medo de ser enterrada, por isso vou pedir para ser cremada. (Cadernos de Literatura, 1999, p.38)

Hilda Hilst acabou sendo enterrada, no cemitério Parque das Aléas, em Campinas, no dia 05 de fevereiro de 2004. Na entrevista para o Cadernos, publicado cinco anos antes de sua morte, deparamo-nos com uma Hilda evasiva, impaciente e de respostas curtas, que por vezes não condiziam com o que lhe era perguntado. Ela parece já conformada, ou indiferente ao fato de que seus livros não atingiram um grande público, queixa e cicatriz que exibira na maioria das entrevistas precedentes. Como se diz dos artistas incompreendidos por seu tempo, aposta-se aqui também em um possível reconhecimento póstumo por parte do público. No entanto, ela diz: “Talvez daqui a 100 anos alguém me leia. Mas eu não tenho esperança. Eu continuo vivendo porque *tenho* que continuar vivendo. Tenho medo de morrer” (Ibid, p.41). A crença na imortalidade, na permanência da vida após a morte, no entanto, não faz da dama escura⁵ uma senhora menos temível, do seu encontro fugimos como o diabo da cruz.

Georges Bataille foi enterrado em um pequeno cemitério em Vézelay, com uma lápide simples, em que estavam escritos apenas seu nome e as datas: Georges Bataille, 1897-1962. Sabemos que também Bataille gozou de um prestígio em vida aquém da obra que realizava, e que somente postumamente foi tratado como grande pensador do século XX, como ficou registrado nas conhecidas palavras de Michel Foucault na apresentação às suas obras completas: “Hoje nós sabemos: Bataille é um dos mais

⁵ “Dama escura” é como chama-se a morte na novela *Rútilo nada*: “Antes do derradeiro, antes da sombra, o revólver em cima da mesa, queres me perguntar o que sente alguém diante da dama escura? Sinto frio, Lucius” (Hilst, 2003, p.24).

importantes escritores do nosso século, a ele devemos em grande parte o momento onde estamos; mas tudo o que falta fazer, pensar e dizer, isso também lhe devemos e ainda o faremos durante um longo tempo”⁶.

No ensaio “Georges Bataille e a Maldição da Literatura” (1974), François Warin aponta para a permanência da obra como contradição à sua soberania almejada. Se a soberania é o projeto de insubordinação frente à autoridade, à normatividade e mesmo à duração, então o destino natural da obra seria a morte. Mas este é um destino que poucos tiveram a disposição de aceitar, a presença de espírito de Kafka⁷. De modo que a obra, e o autor, estão condenados ao desaparecimento, mesmo que a qualquer custo preferissem permanecer, mesmo que, de todo modo, permaneçam. Warin aponta para a grande ironia deste paradoxo:

A literatura não seria soberana se o autor não desaparecesse, esquecido, como a morte, aceitando apagar seus traços, consagrando ao fogo sua obra como Kafka morrendo o quis. Mas esse é um limite impossível e a literatura não pode dar mais que o simulacro da soberania. No inferno das bibliotecas a obra maldita permanece conservada, escapando ao excesso que deveria destruí-la. A soberania é uma comédia e Bataille soube rir dela, ele fez do riso o que há de mais divino e de mais mortal. (Warin, 1974, p.62-63)⁸

A variação da frase de Bataille que aponta para as motivações da escrita – o escrever para não morrer – é esta: “Escrevo para apagar meu nome”, e sabemos que escrevia para depurar sua mente de obsessões perturbadoras, sugestão de seu psicanalista Adrian Borel, em um tratamento alternativo que acabou resultando na escrita de *A história do olho* (1928), publicado sob pseudônimo de Lord Auch. Se para Bataille o gesto de escrever é contíguo ao gesto de apagar-se, e a transgressão é o lugar

⁶ Aqui usamos a tradução de Eliane Robert Moraes no ensaio O Jardim Secreto: Notas Sobre Bataille e Foucault. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 7, n.1e2, p. 21-29, 1995. A referência para a apresentação de Foucault é: FOUCAULT, Michel. (1970) Apresentação. In: BATAILLE, Georges. *Oeuvres complètes*. Tomo I. Paris, Gallimard.

⁷ No entanto, no ensaio dedicado à Kafka em *A literatura e o mal*, Georges Bataille coloca em questão a própria decisão de Kafka de eliminar a sua obra. Em resposta à pergunta “É preciso queimar Kafka?”, Bataille elucubra: “A meu ver, até o final, Kafka não saiu da indecisão. Esses livros, para começar, ele os escreveu; é preciso imaginar algum tempo entre o dia em que se escreve e aquele em que se decide queimar. Depois ele ficou na decisão equívoca, confiando a execução do auto da fé àquele de seus amigos que o avisara: recusava-se a executá-lo. Não morreu, no entanto, sem ter exprimido essa vontade, de aparência decisiva: era preciso jogar no fogo aquilo que deixava” (Bataille, 2015, p.143).

⁸ WARIN, François. Georges Bataille e a maldição da literatura. In: *Discurso*. São Paulo: USP, ano 05, nº 5, 1974, p.55-64.

Acessado em 24/04/2017: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37779/40506>.

do apagamento do sujeito, trata-se aí de ir em direção ao silêncio – palavra-paradoxo que nomeia o que não deveria ser capturado⁹ – e em direção à própria morte, também como movimento de deixar-se escapar. Logo, se escreve-se para não morrer, também para morrer é que se escreve. E, se a solidão de Ivan Ilitch é o fator maior de angústia da novela de Tolstói, a solidão do moribundo é a própria solidão do ser posta em evidência; angústia e isolamento que tenta-se violar no movimento da morte – da poesia, do erotismo, do sagrado.

Não à toa o encontro com a morte será frequentemente erótico, sua aproximação como transgressão ao fechamento do indivíduo em si mesmo. Bataille cita o Marquês de Sade, para quem havia uma óbvia relação entre morte e excitação sexual: “Não há melhor meio de se familiarizar com a morte do que aliá-la a uma ideia libertina” (Sade *apud* Bataille, 2014, p.36). Pois também o eu-poético das odes mínimas de Hilda Hilst encena com a morte uma relação quase carnal, incitando uma ideia de atração recíproca, aqui uma aproximação entre duas mulheres que a princípio se tateiam a fim de encontrar o ponto exato de encaixe em que então se unirão como uma só no beijo fatal, cópula entre vida e morte, gozo final:

II
Demora-te sobre minha hora.
Antes de me tomar, demora
Que tu me percorras cuidadosa, etérea
Que eu te conheça lícita, terrena

Duas fortes mulheres
Na sua dura hora.

Que me tomes sem pena
Mais voluptuosa, eterna
Como as fêmeas da Terra.

E a ti, te conhecendo
Que eu me faça carne
E posse
Como fazem os homens. (Hilst, 2013, p.30)

⁹ Aqui um trecho da apresentação à tradução de *O arcangélico*, “A Explosão do Silêncio”, de Eliane Robert Moraes e Fernando Paixão, que ajuda a entender este ponto: “A palavra *silêncio*, diz Bataille, carrega em si um paradoxo. O que ela diz nomear não se deixa capturar por nenhum nome; o que promete designar não pode jamais ser designado. Trata-se de um significante que, no limite, burla seu próprio significado, uma vez que toda palavra implica, por princípio, um ruído a desmentir o silêncio” (Moraes, Paixão; Bataille, 2015, p.19).

De carga erótica notável, nos poemas das odes mínimas não há, entretanto, um teor de forte violência que acompanhe a fusão dos corpos, característico da transgressão; o clima é antes de preliminares, um aquecimento para quando de fato se der a hora do encontro entre os dois entes, cujos corpos ardem na medida em que se aproxima o momento inescapável em que coincidirão. Há momentos de sensualidade, quando o ser que morre e morte buscam-se, tateiam flanco, dentes, língua, ânus, regaço, em um processo cujo desfecho se anuncia uma e diversas vezes, mas que permanece como indagação e anseio da hora exata: como me tomarás? Assim que a vida pauta-se por sua iminência, consumindo-se lentamente e conservando aquilo que resta de sua incessante ameaça: “Procura, na minha hora,/ Entre sarrafos e palha// O que restou de mim/ À tua procura” (Hilst, 2013, p.68).

A suspensão em que se habita é a antessala do encontro com esta velha conhecida, que permanece, entrementes, incompreendida: “Não compreendo. Apenas/ Tento/ Somar meu corpo/ A teu corpo negro/ Minhas águas/ A teu remo” (Ibid, p.65). A intimidade desenvolve-se no processo de conhecimento – que transpõe as vias da razão –, e seu método de investigação debruça-se nos meandros da linguagem, do que resta da fuga dos processos de dominação, por isso sua abordagem minoritária, das sobras, migalhas, resquícios: mínima. Se está propensa ao encontro dos corpos, ao momento erótico em que eles se tocarão, a morte, por sua vez, recusa-se a deixar-se conhecer pelo nome, quando ela então repousaria em sua sepultura, seu atestado de redundância. Assim, interlocutora e morte estão que nem gato e rato, porque a morte foge à sua apreensão, sendo possível conhecê-la apenas por suas beiradas.

XIX

Se eu soubesse
Teu nome verdadeiro

Te tomaria
Úmida, tênue

E então descansarias.

Se sussurres
Teu nome secreto
Nos meus caminhos
Entre a vida e o sono

Te prometo, morte
A vida de um poeta. A minha:

Palavras vivas, fogo, fonte.

Se me tocares,
Amantíssima, branda
Como fui tocada pelos homens

Ao invés de Morte
Te chamo Poesia
Fogo, Fonte, Palavra viva
Sorte. (Hilst, 2013, p.47)

Mas se a morte foge à dominação verbal, é a partir do próprio verbo que ela escapa, sugerindo uma linguagem desviante, marginal, sem finalidade ou concessões, sem teleologia ou propósito: soberana. A poesia é a expressão de um estado de perda, “criação por meio da perda”, apontou Bataille, destacando seu caráter improdutivo, dispendioso, e aproximando a poesia do sacrifício. Sacrifício, poesia, erotismo, morte: mo(vi)mentos de excesso, do que excede o humano no desafio à razão: “O luxo da morte, nesse aspecto, é encarado por nós assim como encaramos o luxo da sexualidade: inicialmente, como uma negação de nós mesmos e, depois, em súbita inversão, como a verdade profunda do movimento de que a vida é a exposição” (Bataille, 2013, p.54). Daí o interesse de Bataille por esses movimentos, no que eles têm de reveladores na negação da negação da natureza, seu paradoxo anunciado, porque se a morte – a sua consciência – constitui o ser humano destacado da natureza, ela é também o seu processo de dissolução na natureza, seu estado de perda.

A morte é central no longo poema *O túmulo* (1944), de Georges Bataille, em que se destaca a imensidade a que o homem está destinado, o impiedoso lançar de dados, lançar de sorte: a “ruína sem limites”, a “imensidade flácida”, o “deserto sem saída” a que se tende no olho a olho com a morte, contato visual sem trégua, risco exagerado de fusão. Se os poemas de Hilda Hilst sobre a morte encaram a inevitabilidade de sua chegada com expectativa construída, através de elementos épicos que anunciam esse encontro esperado, em Bataille se reforça o aspecto abismático desta noite definitiva, o homem lançado nas trevas, em toda a sua tragicidade. Vejamos o trecho inicial de *O túmulo*:

I
Imensidade criminosa
vaso rachado da imensidade

ruína sem limites

imensidade flácida que me esmaga
sou fraco
o universo é culpado

loucura alada minha loucura
rasga a imensidade
e a imensidade me rasga

estou só
cegos lerão estas linhas
em intermináveis túneis

caio na imensidade
que cai em si mesma
ela é mais negra que minha morte

o sol é negro
a beleza de um ser é o fundo dos porões
um grito da noite definitiva

o que ama na luz
o arrepio com o qual ela se congela
é o desejo da noite (Bataille, 2015, p.29)¹⁰

A cena expansiva da imensidade evocada sugere a sensação deslimitadora da morte, sua dimensão infinita, em meio a qual o ser se torna ínfimo, quase nada. Aliado a isso a sensação de queda, o perigo iminente de transitar na beirada desse buraco fundo, ou buraco sem fundo. Assim que a morte é o tombo sem duração de um processo vertiginoso, que tende a uma clareira sem proporções, de um espaço/tempo sem esperanças. Essa sugestão caótica e selvagem inaugura o poema e o atravessa, apostando bem no “excesso de trevas”, bem no “brilho das estrelas”, com cenas brutais, passagens angustiantes, desejos ardentes e trechos escatológicos: essa a paisagem batailliana da morte.

o excesso de trevas
é o brilho das estrelas
o frio da tumba é um dado

¹⁰ Le Tombeau// Immensité criminelle/ vase fêlé de l'immensité/ ruine sans limites// immensité qui m'accable molle/ je suis mou/ l'univers est coupable// la folie ailée ma folie/ déchire l'immensité/ et l'immensité me déchire// je suis seul/ les aveugles liront ces lignes/ en d'interminables tunnels// je tombe dans l'immensité/ qui tombe en elle-même/ elle est plus noir que ma mort// le soleil est noir/ la beauté d'un être est le fond des caves/ un cri de la nuit définitive// ce qui aime dans la lumière/ le frisson dont elle est glacée/ est le désir de la nuit.

a morte jogou o dado
e o fundo dos céus jubilou-se
da noite que tombou em mim.¹¹ (Ibid, p.41)

Relaciona-se a imensidade – cenário acachapante – ao crime, ao que ele representa em termos de transgressão à lei; à loucura – alada loucura – no que ela não se deixa simbolizar; aos elementos associados ao improdutivo, aos excrementos, à obscenidade, no que excedem à representação. Também neste poema evoca-se o movimento paródico de *O ânus solar*, em que “o amor é paródia no não-amor/ a verdade paródia da mentira/ o universo um alegre suicídio”¹² (Bataille, 2015, p.33), aliando o senso ao contrassenso e gerando fluxos de contaminação poética. Aqui também um exemplo desse fio de Ariana:

o nada não é mais que em mim eu mesmo
o universo não é mais que minha tumba
o sol não é mais que minha morte

meus olhos são raios cegos
meu coração é o céu
onde a tempestade eclode

em mim mesmo
no fundo de um abismo
o universo imenso é a morte (Bataille, 2015, p.51)¹³

Possibilidade da morte

¹¹ l'excès de ténèbres/ est l'éclat de l'étoile/ le froid de la tombe est un dé// la mort joua le dé/ et le fond des cieux jubile/ de la nuit qui tombe en moi.

¹² Em *O ânus solar*, temos: “O ar é a paródia da água./ o cérebro é a paródia do equador./ o coito é a paródia do crime” (Bataille, 2007, p.46).

¹³ le néant n'est que moi-même/ l'univers n'est que ma tombe/ le soleil n'est que la mort// mes yeux sont l'aveugle foudre/ mon cœur est le ciel/ où l'orage éclate// en moi-même/ au fond d'un abîme/ l'immense univers est la mort.

O ser humano encontra-se no limite do eu ao nada, ideia que Bataille explora em seu ensaio sobre Hegel, o sacrifício e a morte, em que o Nada se manifesta como ação negativa ou criativa, no momento em que se instala a morte na natureza, portanto como um vetor da existência humana, também de seu dilaceramento absoluto. Bataille cita Kojève, a partir de quem ele aborda Hegel neste ensaio: “o pensamento e o discurso, revelador do real, nascem da Ação negadora que realiza o Nada aniquilando [*anéantissant*] o Ser: o ser dado do Homem (na Luta) e o ser dado da Natureza (pelo Trabalho – que resulta aliás do contato real com a morte na Luta). Quer dizer então que o próprio ser humano não é nada além dessa Ação: ele é a morte que vive uma vida humana” (Kojève *apud* Bataille, 2013, s/p). Essa frase final é citada três vezes ao longo do ensaio, apostando na constituição inseparável entre morte, vida e humano, tripé da experiência do real, por vezes forçada ao limite até a experiência do impossível, de dissolução e de apagamento do sujeito.

Mas, se a morte é uma experiência extrema, ela é ainda assim possibilidade, “uma vez que só o homem *pode* morrer, de sorte que a morte ainda é para ele uma possibilidade, uma potência, porque a rigor ela é a possibilidade da impossibilidade.” (Blanchot *apud* Antelo; Bataille, 2014, p.24), como sublinha Raúl Antelo, citando Maurice Blanchot, no prefácio à edição brasileira de *O erotismo*. Ou seja, a experiência do impossível, como a morte de fato, são movimentos e não paradas, não se pode conhecê-las de fato senão por subterfúgios de visibilidade.

Ora, são justamente as experiências de intensidade máxima que Bataille vai valorizar, como empreendimento de deslocamento e dessubjetivação. Moraes e Paixão, na apresentação à tradução dos poemas de *O arcangélico*, vão sublinhar esta tendência radical que já se encontrava nos ensaios filosóficos de Bataille: “Estranha eloquência, a desse ‘eu-lírico’ que se apaga em cada verso, condenando seu próprio enunciado ao mais profundo silêncio. Aliás, é em torno do silêncio que essa poesia gravita o tempo todo, como que buscando avizinhar-se da morte. (Moraes, Paixão; Bataille, 2015, p.19)”.

A morte consiste, portanto, no lugar privilegiado para essa experiência extrema – impossibilidade possível –, e parece oportuno que tenha sido tema central do único livro de poemas de Bataille, em que o pensamento ensaia questões-chave de sua filosofia de forma ainda mais selvagem. Igualmente notável que Hilda Hilst, interessada nas

questões-limite do humano, tenha dedicado um livro de poemas à morte, também um dos grandes temas de sua obra. E, embora o tratamento a essa questão tenha adquirido tonalidade diferente entre os dois autores, o espectro incansável da *morte que vive uma vida humana*, do ser que vive para a morte, ronda o limite que abre para a imensidade esmagadora, “criminosa”, de modo que HH e Bataille delinearão de certa forma essa vastidão (des)conhecida, apostando na dramatização da morte como condição da vida, e na mortalidade como condição da poesia.

Na apresentação às odes, Alcir Pécora comenta: “Construir a interlocução da morte significa, para Hilda, permanecer atento ao seu trote de cascos enfaixados, que trabalham em silêncio pela aniquilação. Importa sobretudo a observação minuciosa de seu lento consumir da vida, à maneira da ferrugem, que não dorme nunca” (Pécora; Hilst, 2013, p.09). Assim, este encontro, embora de expectativa assustadora, envolve também certa suavidade, um movimento de lentidão intensiva no trajeto até a hora marcada. Trata-se nestas odes de uma “espia cuidadosa da morte em vida”, mais uma vez nas palavras de Pécora, apontando para a observação tateante deste eu-poético, este o seu método de trazer conforto frente às indagações sucessivas e infundáveis.

Uma série de perguntas, portanto, é feita para esta interlocutora: “Como virás, morte minha?”, “Como te emoldurar?”, “Como me tomarás?” (Ibid, p.33), “Por que te desprezei?”, “Por que te fiz rainha?”, “Quando é que vem?” (Ibid, p.37), “Onde nasceste, morte?”, “Que cores, ocaso e monte?”, “Por que não partes?” (Ibid, p.53), “Que rumos? Que calmarias?”, “Me levas pra qual desgosto?”, “Há luz, há um deus que me espia?” (Ibid, p.56), “Por que me fiz poeta?” (Ibid, p.60), “Devo eu morrer?”, “Deves me perseguir?” (Ibid, p.62). E aqui o único momento em que a morte digna-se a prestar contas a que veio: “Que queres, morte,/ Vestida de flor e fonte?// – *Olhar a vida*” (Ibid, p.54).

Mas a morte não chega de fato, e, se chegasse, já não encontraria uma poeta falante, capaz de dizê-la. Daí a linguagem, diante da morte, ser sempre linguagem da iminência. A morte é miragem, zona de contemplação, interlocutora fantasma. Interpela-se a morte: “Pertencente te carrego:/ Dorso mutante, morte. / Há milênios te sei/ E nunca te conheço.” (Hilst, 2013, p.31), ressaltando seu caráter esquivo, inapreensível, porque, por mais que possamos contemplar a sua aproximação, caminhar em direção a ela enquanto ela caminha em nossa direção, este encontro é fugidio e

incompleto, um raio de luz numa noite escura. De modo que a consciência da morte – pré-requisito do ser – não pode prescindir da representação, do espetáculo, “sem cuja repetição poderíamos, diante da morte, permanecer estrangeiros, ignorantes, como aparentemente o são os animais. Nada é menos animal, de fato, do que a ficção, mais ou menos distanciada do real, da morte” (Bataille, 2013, s/p).

De modo que, se a morte, como experiência extrema, é algo que escapa ao símbolo e excede à representação, no entanto é tema de uma enxurrada de publicações, dramatizações, ficções, e eixo central que conduz a vida que conduz à morte. No ensaio *Tonalités mortelles* (2016)¹⁴, de José Thomaz Brum, somos apresentados a algumas paisagens da morte a partir de grandes figuras do pensamento. Segundo Thomaz Brum, para Giacomo Casanova, a vida é uma espécie de ópera, um divertimento musical. E a morte, por sua vez, é a intrusa que vem interromper os prazeres da vida. Para Vladimir Jankélévitch, a morte é um monstro que revela o não-ser, e é tão difícil pensá-la como é difícil pensar Deus, o tempo, a liberdade ou o mistério musical. Para o romeno Emil Cioran, a “utilidade” da morte é denunciar a ilusão da vida, e morrer – o que sem nenhum esforço fazemos – pode ser uma vantagem. O ensaio fecha com a visão de Annemarie Schwarzenbach sobre a morte, afirmando que ela é inelutável, incompreensível, inumana. Bataille e Hilst também deixaram sua contribuição neste campo, explorando seu imaginário, demarcando a consciência da morte, e apontando para a impossível tarefa de lhe atribuir sentido, sua incoerência abissal. Hilst sobre a morte:

XIII

Funda, no mais profundo do osso.
Fina, na tua medula
No teu centro-ovo. Rasa, poça d’água
Tina. Longa, pele de cobra, casca.
Clara numas verticais, num vazado sol
Da tua pupila. Paciente, colada às pontes
Onde devo passar atada aos pertences da vida.
Em tudo és e estás.
meus olhos são raios cegos
meu coração é o céu
onde a tempestade eclode (Hilst, 2013, p. 41)

E Bataille:

¹⁴ José Thomaz Brum, *Tonalités mortelles*. *Alkemie*, 2016 - 2, n° 18, p. 65-67

eu sou o morto
o cego
a sombra sem ar
como os rios no mar
em mim o ruído e a luz
se perdem sem fim
eu sou o pai
e o túmulo
céu (Bataille, 2015, p.39)¹⁵

Incorporada morte

¹⁵ je suis le mort/ l'aveugle/ l'ombre sans air// comme les fleuves dans la mer/ en moi le bruit et la lumière/ se perdent sans finir// je suis le père/ et le tombeau/ du ciel.

Como horizonte de expectativa, destino inalcançável a que se tende, vazio e ausência, e por sua inclinação erótica, a morte situa-se no campo do fetiche e do desejo, na medida em que o homem é atraído pelo que o repugna e o assusta. E a interdição de que é alvo, que trata da vontade do homem de querer durar, impõe sobre a morte os limites que ativam o desejo. Pierre Klossowski, no ensaio “O monstro”, do primeiro número de *Acéphale*¹⁶, observa: “não é na *presença*, mas na *espera dos objetos ausentes que se gozará desses objetos* – isso quer dizer que se gozará desses objetos *destruindo sua presença real*” (*Acéphale*, 1936, p.5), de modo que há um esforço para se escapar ao objeto da espera. Ora, para reforçar a hipótese de que a Lei ativa nosso próprio desejo, Bataille cita Sade, em *Cento e vinte dias de Sodoma*: “a verdadeira maneira de estender e multiplicar seus desejos é querer impor-lhe limites” (Sade *apud* Bataille, 2014, p.72). Assim, o homem não apenas teme, mas também busca e deseja a morte, por vezes tendendo a ela voluntariamente, consciente ou inconscientemente, e opera no sentido de criar um rico imaginário para a sua espera. Mas a morte não chega de fato, ela é da ordem do desejo. É também na epígrafe ao ensaio de Klossowski que lemos a dramaturgia que Sade criou para a sua morte:

Será enviado um mensageiro ao senhor Lenormand, mercador de madeira... para pedir-lhe que venha ele próprio, com uma charrete, buscar meu corpo para ser transportado... ao bosque de minhas terras da Malmaison... onde quero que seja colocado, sem cerimônia alguma, na primeira mata de corte cerrada que se encontra à direita no dito bosque... Minha fossa será aberta nessa mata pelo caseiro da Malmaison, sob a inspeção do Sr. Lenormand, que só deixará meu corpo após tê-lo colocado dentro da dita fossa... A fossa uma vez recoberta, serão semeadas bolotas de carvalho, a fim de que, em seguida, o terreno da dita fossa se achando reguarnecido e a mata se achando cerrada como era antes, os vestígios de meu túmulo desapareçam da superfície da terra, como me gabo de que minha memória se apagará do espírito dos homens. (*Acéphale*, p.5)

O ritual que Sade deixa registrado em seu testamento tem como objetivo final o apagamento do indivíduo, seu descolamento da memória da humanidade, o que soa coerente com o projeto de desindividuação e dissolução do sujeito que Bataille atribui à poesia e à literatura (ao erotismo, ao sacrifício, à morte), e assim Sade ensaia uma saída

¹⁶ A Conjuração Sagrada – 24 de junho de 1936. Neste ensaio, Klossowski reflete a respeito dos “modos de espera” em Sade, suas personagens estando inseridas em um universo que renega a imortalidade da alma. Ele observa: “negando assim a elaboração temporal de seu próprio eu, sua espera as recoloca paradoxalmente no estado de posse de todas as possibilidades de desenvolvimento em potência, que se traduz por seu sentimento de potência incondicionada” (*Acéphale*, 1936, p.6). A isso Klossowski chamará de candidatura à monstrosidade integral.

literária da vida. Bataille, no ensaio que dedica a Sade em *A literatura e o mal*¹⁷, discorre a respeito deste testamento, na chave do que ele chama de “vontade de destruição de si” como sentido da obra sadiana: “o sentido de uma obra infinitamente profunda está no desejo que o autor teve de desaparecer (de se dissolver sem deixar nenhum vestígio humano): pois não havia nada mais à sua altura” (Bataille, 2015, p.104/105). Mas é curioso que tenha se dado ao trabalho de deixar registrado a teatralização de seu enterro, como *grand finale* da vida, seu clímax, ponto máximo, o que por outro lado contribui para a consolidação de sua memória. E assim como o desejo final de Kafka não foi respeitado e seus manuscritos sobreviveram, Sade foi enterrado no cemitério do asilo de Chareton, em uma cova com uma cruz e sem nenhuma inscrição. E, mais que isso: sua obra eternizou-se.

Em *Contos d’escárnio, textos grotescos*, o testamento de Crasso, por sua vez, reivindica um ritual funerário bastante criativo. Ele dispensa todo culto sobre a morte e apronta uma cerimônia cujo centro gravitacional é o desejo sexual: o cadáver imaginado, embora morto para algumas coisas, continua vivíssimo quando o assunto é ter o sexo estimulado. Em mais esta passagem, fica claro que as cenas pornográficas hilstianas são, em boa parte, uma grande comédia:

Quando eu morrer, quero que ao invés das bolinhas de algodão que usualmente colocam nas narinas do morto, que você providencie bolinhas de pentelho virgem. Sei que será uma estafante tarefa porque primeiro: não há virgens. Segundo: as que seriam virgens seriam impúberes e portanto sem pentelhos: glabras. Vá pensando nisso tudo. Outra coisa importante: pinte uma vagina dentro de uma casca de ovo, com nuances *bleu foncé* e negro, e estando eu morto coloque a pequena tela no bolso da minha calça. Do lado direito. Enquanto coloca, alise com brandura meu caralho-prega (este que eu agora aliso enquanto te escrevo e que está tudo aquilo túrgido, duro, aceso, pulsante, vibrátil, tímido, sem que os amigos ao redor do esquife percebam, para não ficar constrangedor para mim, percebes?) (Hilst, 2014, p.106)

Mas se a morte, tão banal e cotidiana quanto extrema e insana, é representada de forma solene, também ela está ligada ao aniquilamento do ser e à podridão do corpo. O cadáver – o que resta do ser destituído de vida – em um primeiro momento semelhante ao corpo vivo, está em trânsito para virar matéria fétida e comida de verme, quando então já não terá nome algum na língua humana. Mas há algo de muito estranho,

¹⁷ Retomada do artigo “Le secret de Sade” [O segredo de Sade] publicado nos números 15-16 (ago-set) e 17 (out) da revista *Critique*, em 1947. (Nota dos editores da edição brasileira de *La littérature et le mal*).

bastante perturbador: aquele recipiente que abrigava a vida de um ser, sua identidade de tantas formas manifestada, agora é vazio, ausência, impossibilidade, *nada*. Mas o cadáver é sempre um terceiro, e, por isso, espetáculo da morte. Bataille discorre sobre este espanto:

Na morte de outro alguém, enquanto esperávamos, nós que sobrevivemos, que se mantivesse a vida daquele que, perto de nós, repousa imóvel, nossa espera, de repente, se resolve em *nada*. Não que um cadáver seja *nada*, mas esse objeto, esse cadáver está marcado desde o princípio pelo signo *nada*. Para nós que sobrevivemos, esse cadáver, cuja purulência próxima nos ameaça, não corresponde ele próprio a nenhuma expectativa semelhante àquela que tínhamos desse homem estendido, quando estava vivo, mas a um temor: assim, esse objeto é menos que *nada*, pior que *nada*. (Bataille, 2014, p.82)

Da morte não sabemos nada; assistimos todos os dias à morte. Alguns dias a morte está ao nosso lado, e podemos mirá-la bem de perto, esquadrihá-la. A morte, esta velha senhora do tempo, cuja zona de influência estende-se indistintamente entre os distintos, condição da vida e da poesia. A morte, a quem Hilda Hilst dedicou odes, por sua ilustre presença, por sua passagem célebre. Voltando a pensar na personagem de Ivan Ilitch, a morte é a agonia de um burocrata, o jogo de uíste, a decência da vida, a hipocrisia das convenções sociais, a morte é a casa nova, a queda da escada, é a dor no rim, é a indiferença da esposa e dos filhos, é a cumplicidade do criado Gerasim. Seu obituário no jornal, e o seu velório.

Há algo que a morte leva, algo que acontece no corpo e nos deixa perplexos, seu componente sagrado: ela é o que não deve ser tocado, embora de forma recorrente seja alvo de profanação. A morte é ameaça, desconfiança e solenidade, mas é também náusea, repugnância e nojo. O corpo como primeiro espelho da morte: morrem-se dedos, mãos, braços, peitos, ancas, face, pés, pernas... e o que resta? O que cabe à vida e o que cabe à morte: o que nos pertence?

XI

Levarás contigo
Meus olhos tão velhos?
Ah, deixa-os comigo
De que te servirão?

Levarás contigo
Minha boca e ouvidos?
Ah, deixa-os comigo
Degustei, ouvi
Tudo o que conheces
Coisas tão antigas.

Levarás contigo
Meu exato nariz?
Ah, deixa-os comigo
Aspirou, torceu-se
Insignificante, mas meu.

E minha voz e cantiga?
Meu verso, meu dom
De poesia, sortilégio, vida?
Ah, leva-os contigo.
Por mim. (Hilst, 2013, p.39)

Algum desapego se faz necessário, pois, à exceção de Lázaro, a quem Jesus ordenou que retornasse à vida, e à exceção do sol, que morre todos os dias para voltar a nascer no dia seguinte, a morte não parece muito afeita a devolver aquilo que tomou. Assim, nos rendemos: vem, morte, toma aquilo que é teu, pois, condenados de antemão, e sem a esperança de sermos absolvidos, com ansiedade aguardamos o dia em que, de forma silenciosa ou explosiva, pronunciarás o chamado final. Que a terra nos seja leve.

Referências

- ANTELO, Raul. Prefácio: o lugar do erotismo. In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BATAILLE, Georges. *História do olho*. Trad. Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- . *O ânus solar (e outros textos)*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007.
- . *A parte maldita – precedida de A noção de dispêndio*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- . Hegel, a morte e o sacrifício. Trad. João Camilo Penna. Revista *ALEA*. Rio de Janeiro, vol. 15/2, p. 389-413, jul-dez 2013. Disponível em (13/06/2017): http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2013000200009.
- . *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- . *Poemas fora de série Georges Bataille*. Org. e trad. Alexandre Rodrigues da Costa, Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2015.
- BRUM, José Thomaz. Tonalités mortelles. *Alkemie*, 2016 - 2, n° 18, p. 65-67.
- DINIZ, Cristiano (org.). *Fico besta quando me entendem*. São Paulo: Editora, 2013.
- HILST, Hilda. *Rútilo nada/ A obscena senhora D/ Qadós*. Campinas: Pontes, 1993.
- . *Rútilos*. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- . *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, 2013.
- . *Pornochic – O caderno rosa de Lori Lamby/ Contos d’escárnio textos grotescos/ Cartas de um sedutor*. São Paulo: Editora Globo, 2016.
- MORAES, Eliane Robert. O Jardim Secreto: Notas Sobre Bataille e Foucault. *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP, São Paulo, v. 7, n.1e2, p. 21-29, 1995. Disponível em (13/06/2017): <http://dx.doi.org/10.1590/ts.v7i1/2.85126>
- MORAES, Eliane Robert; PAIXÃO, Fernando. Explosão em silêncio. In: *Poemas fora de série Georges Bataille*. Organização e Tradução: Alexandre Rodrigues da Costa, Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, p. 18-23, 2015.
- PÉCORA, Alcir. Nota do organizador. In: *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Editora Globo, p.7-10, 2013.
- TOLSTOI, Liev. *A morte de Ivan Ilitch*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.
- WARIN, François. Georges Bataille e a maldição da literatura. In: *Discurso*. São Paulo: USP, ano 05, n° 5, 1974, p.55-64. Disponível em (24/04/2017):

<http://www.revistas.usp.br/discurso/article/viewFile/37779/40506>.

VÁRIOS AUTORES. *Cadernos de literatura brasileira: Hilda Hilst*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1999.

Revista

Acéphale, vols 1, 2, 3, 4. Tradução Fernando Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

Marina Ribeiro Mattar

UFMG

marina.rmattar@gmail.com

Rogério Barbosa da Silva

Cefet-MG

rogeriobsilva@uol.com.br

Resumo: A autopublicação tornou-se um caminho possível para autores como os poetas concretos, que detinham pouca legitimidade no campo literário e estavam interessados em romper com a tradição poética vigente. Entre a produção dos concretos, dá-se ênfase aos livros de Augusto de Campos, como *Poetamenos* (1953) e *Poemóbiles* (1974). O artigo problematiza o caminho paralelo tomado pelos poetas concretos no papel de autores-editores de seus livros, com foco na produção de Augusto de Campos, identificando como essa concentração dos processos editoriais no autor, enquanto editor, refletem na composição do livro enquanto veículo de comunicação e enquanto objeto.

Palavras-chave: poesia concreta; autopublicação; Augusto de Campos.

Abstract: Self-publishing became a possible way for authors such as the concrete poets, who had little legitimacy in the literary field and were interested in breaking with the current poetic tradition. Among the production of concretos, emphasis is placed on the books of Augusto de Campos, such as *Poetamenos* (1953) and *Poemóbiles* (1974). The article discusses the parallel path taken by concrete poets in the role of author-publishers of their books, focusing on the production of Augusto de Campos, identifying how this concentration of editorial processes in the author as editor, reflect on the composition of the book as a vehicle for communication and as an object.

Key words: concrete poetry; self-publishing; Augusto de Campos.

INTRODUÇÃO

O movimento concretista, amparado pelas experiências modernistas em São Paulo, foi uma pedra no sapato para a história da literatura brasileira, uma vez que, além de se insurgir contra a tradição do verso e da lírica, deslocou certas balizas da crítica sobre o que pudesse ser poesia. Um primeiro impulso, para chamar a atenção de poetas¹ e de críticos, foi decretar de forma polêmica o fim do verso. E, para isso, os poetas do movimento questionaram a sintaxe linear, recolocaram o problema da oralidade para a poesia escrita e ampliaram as reflexões sobre as relações entre o poema e o suporte, trazendo novas possibilidades para a página impressa e, mesmo, posteriormente, para a digital². Com esse proceder, criaram condições para que um pensamento sobre a materialidade da página e do livro fossem alçadas a um primeiro plano, aspecto que buscaremos destacar neste artigo. Entendemos que a história do movimento, vista a partir da publicação de livros, demonstra a dificuldade de inserção no campo literário, em parte, pelo fato de os poetas levantarem o estandarte da vanguarda, marcando uma posição de recusa às tradições vigentes, e em parte por seu programa poético ser demasiadamente audacioso no que diz respeito à forma do texto literário e a seus suportes.

Utilizando o conceito de campo literário, cunhado por Pierre Bourdieu, busca-se aqui discutir como estão relacionadas, na história da poesia concreta, a marginalidade no campo literário e as práticas de autopublicação, destacando parte da obra de Augusto de Campos.

¹ É interessante observar a crítica que os poetas contemporâneos do movimento fizeram aos paulistas da poesia concreta, como essa de Affonso Romano de Sant'Anna, ironizando-os neste chiste: “§. Joyce certamente escreveu o *Finnegans Wake*, viveu em Trieste e sabia mil línguas, mas morreu, e isto é grave, sem ter lido o Plano-Piloto da Poesia Concreta.” (SANT'ANNA, 1967, p. 2). Essa discussão já a fizemos no artigo “Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio”, publicado na Revista *O eixo e a roda*, v. 22, n. 2, 2013. Disponível em:

http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5385/4789

² Esse movimento de ruptura e abertura para outras dimensões do verso pode ser verificado no texto de Décio Pignatari, que afirma: “o verso: crise. obriga o leitor de manchetes (simultaneidade) a uma atitude postiça. não consegue libertar-se dos liames lógicos da linguagem: ao tentar fazê-lo, discursa adjetivos. não dá mais conta do espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura. antieconômico, não se concentra, não se comunica rapidamente. destruiu-se na dialética da necessidade e uso históricos. este é apenas o golpe de misericórdia da consciência crítica: o primeiro já fora dado, de fato, por mallarmé, há sessenta anos atrás – §un coup de dés§” (PIGNATARI, 2006, p. 67)

Único representante vivo do grupo concreto paulista, Augusto de Campos é considerado, seja por Philadelpho Menezes, teórico da poesia concreta e visual, ou por Gonzalo Aguilar, que também se dedicou a escrever sobre a poesia do grupo *Noigandres*, como o mais ortodoxo dentre eles, com uma poética que se manteve mais distante da cultura de massas, mas que também sempre seguiu um certo rigor formal. Para Siscar (2006), entre os poetas concretos, Augusto foi o que mais experimentou poéticas baseadas em “recursos técnicos ligados à visualidade, à sonorização, à espacialização, ao cruzamento de mídias, acompanhando as possibilidades instrumentais que iam se abrindo com as novas máquinas produtoras de representação” (SISCAR, 2006, p. 127).

Tal experimentação resultou na confecção de produtos poéticos em diversos suportes, como cartazes, esculturas, holografias, vídeo-poemas, *videomappings* e, o que mais nos interessa, edições de autor. Trata-se de uma saída importante, considerando-se a diversificação gráfica do material literário e a carência de recursos tecnológicos, o que explica o fato de a primeira versão da série *Poetamenos* (1953), de Augusto de Campos, haver sido realizada com carbonos coloridos, em pequena tiragem e enviada a poetas amigos do grupo. Antônio Risério resalta a evidência dessa carência pela expressão do desejo de Augusto Campos manifestada ao final de breve texto introdutório de seus poemas multicoloridos: “mas luminosos, filmlétrons, quem os tivera!”. E acrescenta:

O custo impeditivo de um produto dessa espécie, naquela circunstância [a carência tecnológica, ao que nos parece]. Mas não só. O desejo do poeta seria atalhado, ironicamente, pelo próprio movimento poético concretista, do qual ele mesmo foi um dos criadores, em termos internacionais (RISÉRIO, 1998, p. 98)

Se, num primeiro momento, o movimento da poesia concreta impede que Augusto de Campos viaje “pelos espaços abertos da visualidade da escrita”, como afirmou Risério, os anos seguintes ao fim do movimento, especialmente depois dos anos de 1970, o poeta retorna de forma mais resoluta à reinvenção da página e do livro.

1. A poesia concreta: a vanguarda se manifesta

Tudo está dito? Ou ainda há o que dizer, em poesia?
— Tudo está dito. Tudo é infinito.

(Augusto de Campos, em entrevista para Claudio Daniel)

O plano-piloto para poesia concreta foi primeiramente publicado na revista *Noigandres 4*, em 1958. Assinado pelos irmãos Campos e Décio Pignatari, o plano norteador dessa nova poesia se constituía de plano-piloto, manifestos, textos teóricos e poéticos, sendo publicados ao longo de dez anos e depois reunidos no livro *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Alguns textos trazem o nome manifesto, outros manifestam sem trazer a nomenclatura. As referências do grupo concreto nos anos 50 eram o método ideogramático de Pound, a poesia de e.e. cummings, aspectos do futurismo e do dadá e os “minutos de poesia” de Oswald de Andrade. (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006).

Se tomarmos ao pé da letra o que Marinetti – criador do manifesto futurista italiano –, em carta ao pintor Henry Massen, diz sobre o manifesto de vanguarda, temos que o manifesto que se preze deveria “denunciar as academias pedantes, as camorras das exposições, a ladroeira dos editores, a tirania dos professores, dos eruditos e dos críticos ilustres, mas tolos” (FABRIS, 1987 *apud* COUTO, 2011, p. 91)

Essa posição de vanguarda, em que estava Marinetti, era de recusa tanto à arte considerada legitimada quanto aos próprios órgãos de legitimação: a academia, os museus, as editoras, a escola e a crítica. A busca pelo avesso da produção cultural vigente acontece quando, segundo Bourdieu,

[...] um novo grupo literário ou artístico se impõe no campo, todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, portanto, toda a problemática, vêm-se transformados por isso: com seu acesso à existência, ou seja, a diferença, é o universo das opções possíveis que se encontra modificado, podendo as produções até então dominantes, por exemplo, ser remetidas à condição de produto desclassificado ou clássico. (BOURDIEU, 1996, p. 265)

Para Aguilar (2005), com o surgimento das bienais, os poetas paulistas ficaram mais próximos aos artistas plásticos e valeram-se de suas “posições e conceitos para deslegitimar seus antecessores e encontraram nas bienais uma autorização simbólica

para a ruptura” (AGUILAR, 2005, p. 167).

De acordo com Augusto Campos:

Do intenso convívio com os pintores concretos de São Paulo, especialmente com Fiaminghi, surgiram os poemas-cartazes de 56 e as edições de NOIGANDRES, INVENÇÃO e outros livros e poema-livros em novos moldes gráfico-visuais. A interação poeta/artista plástico se tornava cada vez mais urgente para nós, embora trabalhássemos **cada vez mais sozinhos, orientando e diagramando, nós próprios, poemas e livros.** (SANTAELLA, 1986, p. 69, **grifos nossos**)

Haroldo de Campos, em introdução à 1ª Edição do Plano Piloto da Poesia Concreta, situa a poesia concreta como uma retomada do diálogo com 22, que teria sido “interrompido por uma contrarreforma convencionalizante e floral” – referindo-se à geração de 45 (CAMPOS, H., 2006, p. 9). O autor compara modernistas e concretistas no que há de insuficiência da crítica ao contar a história estética dos movimentos, mas também por terem, ambos os grupos, dispersos escritos em jornais, revistas e suplementos que necessitam de um trabalho de rastreio e reestabelecimento de material (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 10).

No plano-piloto, os autores Campos, Pignatari e Campos situam a realidade concreta:

poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total. contra uma poesia de expressão, subjetiva e hedonística. criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível. uma arte geral da palavra.
o poema-produto: objeto útil. (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p. 218)

Deve-se pontuar o desejo explícito da poesia concreta, emitido na primeira linha do plano-piloto: “a evolução crítica das formas”. Para Aguilar (2005, p. 44) a “evolução realizou-se na constituição de um repertório construído de acordo com o postulado da crise terminal do verso, que ocorreu – segundo os manifestos – em 1897, com *Un Coup de Dés*”. Esse estado de crise foi propício para a tomada de posição em um “universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva”, impondo novos modos de pensamento e de expressão e rompendo com o modo de pensamento em vigor – buscando “evoluir”, portanto (BOURDIEU, 1996, p. 271).

2. Questões de campo

A ciência das obras culturais é uma área complexa que supõe, para seu entendimento, segundo Bourdieu (1996), três operações essenciais: a análise da posição do campo literário; a análise de estrutura interna do campo literário e, por último, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições.

O campo literário (ou das artes, ou das ciências etc.) ocupa uma posição dominada no campo de poder, que é “o espaço das relações de força entre agentes e instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições nos diferentes campos (econômico ou cultural, especialmente)”. O campo de poder é o lugar das lutas entre os detentores dos poderes que “têm por aposta a transformação ou conservação do valor relativo das diferentes espécies de capital que determina, ele próprio, as forças suscetíveis de ser lançadas nessas lutas” (BOURDIEU, 1996, p. 224).

Em outras palavras, o campo literário, estando dentro do campo de poder, é um lugar de lutas, que se marcam por suas diferenças. Dentro do campo, reconhecem-se dois polos: o subcampo de produção restrita e o subcampo da grande produção. O subcampo da produção restrita é onde os produtores têm por clientes apenas os outros produtores, enquanto o subcampo da grande produção é o lugar da “cultura de massas”, em que o êxito dos artistas é medido por meio de seu sucesso comercial.

Essas lutas se situam entre dois princípios de hierarquização: o de caráter heterônomo, ocupado por aqueles que dominam o campo econômica e politicamente, e o princípio autônomo, relacionado aos defensores da arte pela arte, em que o fracasso temporal é sinônimo de eleição e, segundo Bourdieu (1996, p. 246), o sucesso é “um sinal de comprometimento com o século”.

As relações de força presentes nessas lutas dependem da autonomia que o campo dispõe globalmente:

O grau de autonomia de um campo de produção cultural revela-se no grau em que o princípio de hierarquização externa aí está subordinada ao princípio de hierarquização interna: quanto maior é a autonomia, mais a relação de forças simbólicas é favorável aos produtores mais independentes da demanda e mais o corte tende a acentuar-se entre os dois polos do campo [...]. (BOURDIEU, 1996, p. 246)

Ainda segundo autor, na construção dessas forças simbólicas, dá-se um jogo de perde-ganha, em que os agentes rejeitam o lucro e a grandeza temporal em uma “inversão dos princípios fundamentais do campo de poder e do campo econômico”, em busca de reconhecimento dos seus pares e de alcançar prestígio pelo fato de produzirem alheios à demanda do “grande público”. (BOURDIEU, 1996, p. 248)

No entanto, Bourdieu alerta para as questões do **não-sucesso**, evidenciando seus aspectos ambíguos, uma vez que seus agentes podem ser percebidos como “escolhidos”, estando tanto entre os “malditos” quanto entre os “frustrados”. E que esse lugar, ou melhor, esse **não-lugar**, pode beneficiar os agentes, principalmente os que estão no papel da vanguarda literária e artística, por estarem sujeitos a um “preconceito favorável baseado na lembrança dos ‘erros’ de percepção e de apreciação dos críticos e dos públicos do passado” (BOURDIEU, 1996, p. 248)

Nesse sentido, reconhecemos o caminho que trilhou a poesia concreta, pois embora os autores do grupo concreto não fossem considerados “malditos”, ocuparam, por algum tempo, pelo menos, o lugar dos “malquistos” ou “mal vistos”.

Desde a 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, que aconteceu em 1956, em São Paulo, os poetas concretos se viram em meio a críticas de jornalistas, poetas, acadêmicos e patrocinadores da arte, em geral. Embora a mostra reunisse também quadros e esculturas, a elite paulistana não conseguiu “engolir” o que os poetas concretos chamavam de poesia. Nas palavras de Augusto de Campos, para um artigo sobre os 50 anos da Exposição, veiculado pela *Folha de São Paulo*:

O maior escândalo cultural foi a poesia concreta. Esta era novidade absoluta. O mundo literário ficou traumatizado. A crítica se polarizou entre os que, como Lêdo Ivo, afirmavam que precisávamos de "um bom curso primário" e os que, como Zé Lins do Rego, diziam que necessitávamos era de "um banho de burrice". Dos poetas mais velhos, só Manuel Bandeira teve palavras de simpatia. Oswald tinha morrido em 54. Murilo e Cabral não estavam no Brasil. Só mais tarde manifestaram seu interesse e apoio. Drummond nos viu com desconfiança. Nos anos 60, numa exposição que trouxe os concretos a Belo Horizonte, o poeta Emilio Moura passeou um olhar magro e sério pelos poemas-cartazes e sentenciou, com mineira ironia: "Papagaio velho não aprende graça nova"... (GONÇALVES, 2006)

Interessante perceber a questão da polarização, como já vimos nas palavras de Bourdieu (1996), que nos mostra a tensão entre determinados agentes reguladores, geralmente ocupando uma posição central e dotados de capital simbólico e, portanto,

legitimados a ponto de tecer críticas e comentários sobre o que circula dentro do campo, além de determinar o que é ou não poesia/arte e quem pode se valer do título de poeta/artista.

Dentro desse ambiente de tensão e lutas, que é o campo literário, os concretos buscavam ocupar a posição de vanguarda, levantando o estandarte da inovação em detrimento das práticas poéticas e estéticas da época, marcando a diferença de seu ponto de vista e de suas referências.

Augusto de Campos (1989), no livro *A margem da Margem*, no capítulo “*The gentle art of making enemies*”, organiza um arquivo das críticas que receberam os poetas concretos, desde o começo do movimento (conhecida como a fase ortodoxa) até perto da fase pós-concreta, quase vinte anos depois da publicação do plano piloto para a poesia concreta (v. Figura 1).

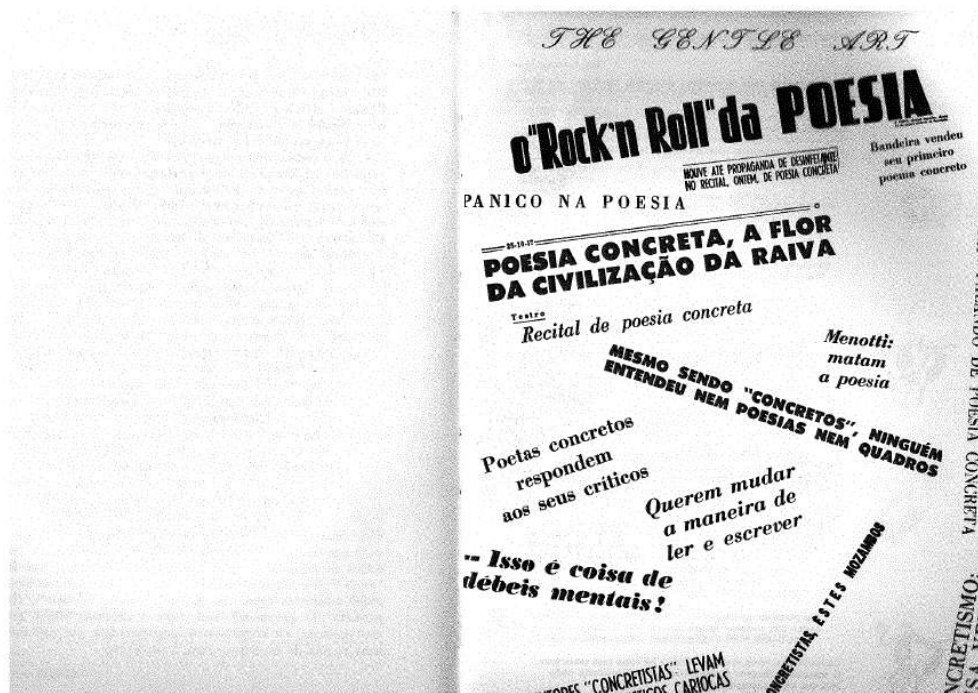


Figura 1: The Gentle Art of making enemies

A imagem acima mostra como se deu a recepção dos concretos pelos órgãos de legitimação, tais como jornais, a crítica especializada, a Academia: através de muitas lutas. Foram contínuas ao longo dos anos a troca de farpas entre os concretos e seus inimigos históricos, como Mario Chamie e Ferreira Gullar. Recentemente, em 2016, a

Folha de São Paulo alimentou uma polêmica entre Ferreira Gullar e Augusto de Campos sobre quem teria resgatado a obra de Oswald de Andrade, mencionando uma conversa que teria acontecido em 1955 (GULLAR, 2016).

Aguilar (2005, p. 90) afirma que aos poetas concretos era então necessário “estar em condições de assumir um protagonismo e poder situar-se no campo literário sem a necessidade de depender de diretrizes de um meio que não controlavam”, uma vez que, em razão das resistências que encontraram, tiveram por programa resgatar do ostracismo poetas e artistas, como Oswald de Andrade, Pedro Killery e Sousândrade; e até movimentos inteiros, como fez Haroldo de Campos em seus estudos sobre o resgate do barroco, além de inserir novas perspectivas de estudo e análise no seio da vida acadêmica, assim como Décio Pignatari, ao traduzir os estudos de semiótica de Charles Pierce.

Augusto de Campos traçou um percurso literário intenso de ensaios, textos críticos e traduções sobre obras e autores que não tiveram seu devido reconhecimento: seja para figurar o cânone de seu país, seja para ocupar uma posição menos marginal no campo literário. Suas duas obras mais centradas nesse foco é o livro de ensaios e traduções *Poesia de Recusa* (2011) e o de igual gênero *A margem da margem* (1989).

Nessas duas obras, Augusto de Campos marca, de forma paralela, a trajetória da poesia concreta, que nunca foi bem digerida no campo literário brasileiro, opondo-se, ao que seria nas palavras de Bourdieu, à “arte de mercado/arte burguesa” ou à cultura de massas. Essa diferença será marcada em toda a obra poética do autor, visível pelo título de seus livros, tais como *Não – poemas* (2003), *Despoesia* (1994), *Expoemas* (1985), *Poetamenos* (1953), entre inúmeros poemas dentro desses livros (e em outros) que marcam a recusa, a negação, o “estar à margem”, o “ser contra o sistema”.

Em introdução à *Poesia de Recusa*, Augusto de Campos escreve:

Não há concessões. Não há apelações. A poesia requer de nós algum instinto revolucionário, sem o qual ela não tem sentido. Os textos escolhidos manifestam, implícita ou explicitamente, formas de desacordo com a sociedade ou com a vida, capazes – eu suponho – de despertar esse ímpeto revolucionário nos leitores e fazer com que as vivências se enriqueçam com a sofrida experiência da recusa poética. (CAMPOS, A., 2011, p. 17)

Ora, a quem o poeta se recusa, afinal, a fazer concessões, se não a um “grande público” ou a um programa de “arte burguesa”, em que estão vetadas as revoluções e os

“desacordos com a sociedade”? É nesse sentido que Campos marca sua posição no campo literário, no seio da recusa, da intransigência, que o reserva o único espaço possível: a margem.

Ainda ilustrando o pensamento do poeta, em *A margem da margem*, o texto introdutório marca a mesma posição, quando, segundo Augusto de Campos, o livro trata de “textos marginais de autores marginais em relação à estrada oficial das letras”. Se a estrada oficial é esse caminho impossível, é escolha do poeta desenvolver “imprevistos, desvios arriscados dentro do percurso”, a fim de fazer transitar sua poética, mesmo que pela margem, mesmo que na via paralela. É nesse sentido que a autopublicação pôde ser – e foi – uma alternativa aos sons mais “acomodatícios e mais digeríveis” da literatura, abrindo espaço, em um campo literário resistente, para uma poesia da recusa. (CAMPOS, A., 1989, p. 7-9)

3. Augusto de Campos: poesia da recusa

Os poemas de *Poetamenos*, primeiro conjunto de poemas propriamente concretos, elaborados em 1953, foram publicados pela primeira vez na revista *Noigandres 2*, em 1955, mas já circulavam cópias feitas à máquina em papel carbono colorido – embora sua publicação fosse adiada por conta do alto custo da impressão – e da impossibilidade de fazê-lo.

Na edição publicada em *Viva Vaia – Poesia 1949 – 1979*, em introdução a *Poetamenos*, Augusto de Campos manifesta

a necessidade da representação gráfica em cores (q ainda assim apenas aproximadamente representam, podendo diminuir em funcionalidade em ctos casos complexos de superposição e interpenetração temática), excluída a representação monocolor q está para o poema como uma fotografia para a realidade cromática mas luminosos, ou filmletras, quem os tivera! (CAMPOS, 1986, p. 65)

A escolha pelo caminho não convencional, compondo (aqui remetendo às questões da partitura, da melodiadetimbres) o poema por meio da polifonia, representada pelas cores, levou a trajetos editoriais alternativos. Com a primeira edição autopublicada e produzida pelo autor, o livro, em termos gerais e conceituais, passa de contenedor de conteúdo – nas palavras de Carrión (2011) – para suporte poético, que comunica de forma concreta, material e conceitual. Não será só seu conteúdo revolucionário, mas também seu suporte e sua forma.

Nessa linha, mais do que discutir os poemas um a um, interessa a este artigo ressaltar como uma nova prática poética, de veia revolucionária e de vanguarda, que abre caminhos para uma nova prática editorial, tanto no que se refere à autopublicação de livros quanto aos conceitos a serem forjados, posteriormente, para o livro de artista, nessa nova arte de fazer livros.

Em 1953, quando Augusto de Campos produziu os poemas, ou mesmo em 1955, em que eles foram publicados em *Noigandres 2*, não havia espaço possível para recepção da obra. Em 1954, Augusto inscreveu o poema em um concurso da biblioteca Mário de Andrade, porém não teve êxito. Segundo Aguilar, “refutavam-se as críticas centradas na impossibilidade de oralização dos textos. Os poetas responderam com um *portemanteau* joyceano: a poesia é verbivocovisual” (AGUILAR, 2005, p.288).

Poetamenos, a obra em questão, é composta por seis poemas e a temática é a relação entre o eu-lírico e o ser amado, que aqui relaciona-se à esposa do poeta mencionada na vida real, Lygia Azeredo. Os poemas *poetamenos*, *paraíso pudendo*, *lygia fingers*, *nossos dias com cimento* e *dias dias dias* são compostos em seis cores no total, dialogando “com a melodiadetimbres de Anton Webern; as cores usadas, portanto, indicam timbres vocais” (KHOURI, 2011, p. 472).

Augusto de Campos conta como, com a ajuda de seu pai, eles prepararam a edição de *Noigandres 2*, em que foi publicado *Poetamenos* (v. Figura 2). Em entrevista para Reifschneider (2011), Campos relata:

O tipógrafo, muito habilidoso, utilizava uma ‘máscara’, fazia recorte de um papelão duro. Ele imprimia o vermelho, tirava a máscara, imprimia o verde... e deu certo, salvo alguns poucos casos nos quais o registro se sobrepôs. Se a tiragem fosse de 200 exemplares o custo seria bem mais caro, acima de nossas posses, por isso tivemos que nos contentar com a metade. Os textos de *Poetamenos* eram de 1953 e já estávamos em fins de 1954. Para poder publicá-los, eu e Haroldo sacrificamos boa parte dos poemas, e nos limitamos aos poemas em cores e ao *CLAUSTROFOBIA*, de Haroldo.” (REIFSCHNEIDER, 2011, p. 305)



Figura 2: Poetamenos

Mais adiante, ao fim dos anos 60, Augusto de Campos conheceu o artista e semioticista Julio Plaza e juntos eles produziram a primeira edição de *Poemóviles* (1974). Em 1968, Plaza produziu a obra *Objetos* e pediu a Campos para escrever algo sobre a obra. Em resposta, Campos produziu *Abre/Open*, um dos poemas que deu início à série *Poemóviles*. Sobre o projeto de *Objetos*, Campos diz:

Serigrafados pelo próprio Plaza, os “objetos” consistiam, cada qual, em duas folhas de papel superpostas e coladas, com um vinco central, formando páginas que, ao serem desdobradas, revelavam formas tridimensionais ao mesmo tempo geométricas e orgânicas, mediante um jogo estudado de cortes. Algo que ficava “entre” o livro e a escultura. (CAMPOS, A., 2013, p. 82)

Esse caráter ousado de escultura funciona bem para tiragens muito baixas, mas para livro, um projeto assim tão delicado e minucioso, poderia encontrar muitos percalços pelo caminho. O livro foi publicado em 1974, em formato mais reduzido, 15 x 21 cm, com tiragem de mil exemplares, em edição de autor, e, mais adiante, republicado pela Editora Brasiliense, com o mesmo formato e a mesma tiragem, em 1984.

Essa reedição de 1984 foi financiada por um grupo de diplomatas jovens, interessados em literatura moderna. Em entrevista a Reifschneider, um dos diplomatas à época, Arnaldo Caiche Oliveira, comenta que depois de conversarem com Augusto de Campos decidiram fazer uma reimpressão de alguma obra que estivesse sem editora. Oliveira conta:

Explicou (Augusto) a dificuldade de editar aquela obra, porque era necessário um grupo de artesãos para cortar com faca, lâmina por lâmina de cada poemóvil. Os editores fugiam do projeto como diabo da cruz, porque o custo de edição era simplesmente insustentável. A menos, claro, que um mecenas decidisse bancar a fundo perdido a edição. (REIFSCHNEIDER, 2011, p. 307)

O livro não apresenta costura, o que altera a convenção sobre a linearidade da leitura e da organização do próprio códice. Outra característica de *Poemóviles* é que a leitura do livro se dá por meio da experiência com ele. A poesia concreta já não vê o poema como um texto que comunica, mas como a “presentificação do objeto verbal, direta, sem biombos de subjetivismos encantatórios ou de efeito cordial. Não há cartões de visitas para o poema, há o poema” (CAMPOS, A., PIGNATARI, CAMPOS, H., 2006, p. 79).

Logo, *Poemóbiles* não é um livro que é possível de ser “fotocopiado”, em razão de sua tridimensionalidade, o que acabaria por suprimir a semântica presente no ato de abrir/fechar como parte da leitura, o que dificulta o acesso àqueles que desejam ler o livro, mas não podem encontrá-lo pessoalmente.

No âmbito dos significados, Gasparetti (2012) analisa as possibilidades de leitura da obra *Poemóbiles*, retomando as bases da poesia concreta: sua adversidade em relação à poética vigente na época, o desejo de transgressão (da palavra, da sintaxe, da página, do livro), experimentação e postura de vanguarda. A autora aproxima o processo de colagem do cineasta Eiseinstein ao modo de ler *Poemóbiles*: é preciso quebrar os paradigmas da leitura tradicional e ler de forma simultânea, o que faz emergir do poema sua predisposição para a polivalência semântica e sensorial.

Para a literatura, a obra, embora de vanguarda, não deixaria um legado tão profundo em nossa pós-modernidade poética, já que pouco se produziu aos moldes deste. Machado (2011) aponta nossa pós-modernidade poética como aquela que prefere a “re-discursivização lírica, o livro em formato tradicional como suporte da mensagem artística, o diálogo com as artes plásticas circunscrito à temática (não raro com o recurso à ecfrase), o retorno ao verso enquanto unidade privilegiada de construção literária”, algo que nos parece avesso às propostas do movimento da poesia concreta, berço da criação de *Poemóbiles* (v. Figura 3).



Figura 3: Poemóbiles

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando começaram o Clube de Poesia, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, tinham, respectivamente 20, 19 e 21 anos. Para toda uma classe literária composta por homens maduros de meia idade, eles não passavam de “jovens desorientados”. Diante de um cenário de tensões e rupturas, foi preciso abrir caminho para uma poética de vanguarda, ainda que tateando pelas beiradas, “roendo as margens”, resistindo.

Esse aspecto vanguardista do movimento causou grande frisson no campo literário do país. Revendo a trajetória desses poetas, pela teoria de campo literário de Pierre Bourdieu, evidencia-se o caminho paralelo que a poesia concreta seguiu, a princípio transitando na marginalidade e, mais adiante, fazendo pequenas incursões mais ao centro do campo, até alcançar um espaço de maior prestígio, principalmente no espaço acadêmico e em razão de certo resgate que tem sido feito da poesia concreta por universidades e museus. No entanto, o que nos interessou aqui demonstrar, é que mesmo que tenham ganhado maior legitimidade ao longo dos anos – o que não foi feito sem muitas lutas – o *habitus* desses poetas não se alterou tanto. Sua poética continua sendo a da recusa, principalmente a de Augusto de Campos, que buscamos ilustrar.

Atualmente, a poesia concreta já encontra maior facilidade para penetrar no seio do campo literário e já goza de certo prestígio, apontando para a escolha do suporte, como é o caso do livro-objeto ou a produção de poesia digital, mais por razões estéticas do que políticas – embora nunca pareçam estar desvinculadas.

É importante ressaltar que o prestígio que os poetas concretos encontraram posteriormente é algo notório, principalmente ao que se refere à crítica. Haroldo de Campos e Décio Pignatari foram importantes professores universitários e tiveram papel de destaque no meio acadêmico e cultural.

No entanto, a produção poética de Augusto de Campos, que, diferentemente de seus companheiros, não aderiu à carreira acadêmica, encontrou maiores impedimentos para publicação e divulgação, como mostra Dolhnikoff (2012), afirmando que por três décadas (1950, 1960 e 1970) a obra de Augusto de Campos foi divulgada somente em “edições de autor e revistas”, como a *Invenção* ou a *Código*.

Em entrevista para Reifschneider (2011), Augusto de Campos declara:

Livro de poesia, comercial, o primeiro que saiu meu foi em 1979, eu tinha 48 anos. Eu ia muito a Duas Cidades, que era também editora. (...) Lancei em 68, pela Editora Perspectiva, O Balanço da Bossa e então foram surgindo assim, timidamente, as primeiras edições. (Reifschneider, 2011, p. 311)

Os poetas concretos, entre eles especialmente Augusto de Campos, protagonizaram a cena que faz do poeta um feitor/produtor/artesão do livro, não só com publicações espaçadas ou esporádicas, mas como uma trajetória “paralela” que marcou a posição dos poetas concretos no campo literário, na história da literatura brasileira e na história da produção e circulação de livros no Brasil.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: EDUSP, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CAMPOS, Augusto de. *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- CAMPOS, Augusto de; PLAZA, J. *Poemóbiles*. São Paulo: Ed. Demônio Negro. 3a. edição, 2010.
- CAMPOS, Augusto de. *Poetamenos (1953 - 1973)*. São Paulo: Edições Invenção, 1973.
- CAMPOS, Augusto de. *Não*. São Paulo: publicado pelo autor, 1990.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio.; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006.
- CAMPOS, Augusto de. Poesia entre: de Poémobiles à Reduchamp. In: *Julio Plaza: Poética-Política*. Porto Alegre: Fundação Vera Chave Barcellos, 2013, p 76-85.
- CAMPOS, Haroldo de. Introdução à 1ª. edição. In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 9-11.
- CARRIÓN, Ulises. *A nova arte de fazer livros*. Tradução: Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.
- CARVALHO, Audrei Aparecida. *Poesia concreta e mídia digital: o caso Augusto de Campos*. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- COUTO, Maria de Fátima. A arte de Vanguarda no Brasil e seus manifestos. *Revista Instituto Estudos Brasileiros*. São Paulo, n. 53, p. 89-106, mar./set. 2011. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/viewFile/34686/37424>>. Acesso em: 25 out. 2017.
- DOLHNIKOFF, Luis. A vanguarda como estereótipo: uma análise da poesia de Augusto de Campos. *Revista de Poesia e Crítica Literária*. 2012. Disponível em: < <http://sibila.com.br/critica/a-vanguarda-como-estereotipo-uma-analise-da-poesia-de->

augusto-de-campos/5182 >. Acesso em: 13 set. 2018.

GASPARETTI, Angela Maria. *Poemóviles: leituras em jogo*. 2012. 104 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

GONÇALVES, Marcos Augusto. Augusto de Campos 50 anos depois. *Folha de São Paulo*. São Paulo: Grupo Folha, Ilustrada, 16 set 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1609200607.htm>>. Acesso em 20 out. 2017.

GULLAR, Ferreira. O banal maravilhoso. *Folha de São Paulo*. São Paulo: Grupo Folha, Ilustrada, 10 jul 2016. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/ferreiragullar/2016/07/1790175-o-banal-maravilhoso.shtml>>. Acesso em 16 nov. 2017.

HOLLANDA, Heloisa. B. *Impressões de Viagem*. 1979. 210 f. Tese (Doutorado em Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 1979.

KHOURI, Omar. *O livro das mil e uma coisas*. São Paulo: Nomuque Edições, 2011.

MACHADO, Lino. *Poemóviles: dupla autoria, realização única*. Texto poético, v. 11, p. 1-1, 2011.

PIGNATARI, Décio. nova poesia: concreta (manifesto). In: CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos*. Cotia: Ateliê, 2006. p. 67-70.

POEMÓBILES. Campos, Augusto de; PLAZA, J. *Poemóviles*. São Paulo: Ed. Demônio Negro. 3a. edição, 2010.

POETAMENOS. Campos, Augusto de. *Poetamenos (1953 - 1973)*. São Paulo: Edições Invenção, 1973.

REIFSCHNEIDER, Oto .D.B. *Arte e invenção: a materialidade do concreto*. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, n.69, p. 247-256, dez. 2011.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado - COPENE, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

SANT'ANNA, Affonso R. de. Concretismo: conseqüências e perspectivas da poesia brasileira II. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, v. 2, n. 42, p. 2, jun. 1967.

SILVA, Rogério Barbosa da. Poesia concreta: a crítica como problema, a poesia como desafio. *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira, [S.l.], v. 22, n. 2, p. 121-134, dez. 2013. ISSN 2358-9787. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/5385/4789>. Acesso em: 26 set. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.22.2.121-134>

SILVEIRA, Paulo. *Livros de artistas no Brasil*: desafios históricos e impasses de hoje, 1 abril 2003. Disponível em: <

<https://chasqueweb.ufrgs.br/~paulosilveira/livrosdeartistanobrasil.htm> >. Acesso em 5 nov. 2017.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*: da ternura à injúria na construção do livro de artista. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS; Fumproarte/SMC, 2001.

SISCAR, Marcos. A crise do livro ou a poesia como antecipação. In: STERZI, Eduardo. (Org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006. p. 115-135.

SÜSSEKIND, Flora e GUIMARÃES, Júlio Castañon (Org.). *Sobre Augusto de Campos*. Rio de Janeiro: 7Letras: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

STERZI, Eduardo. (Org.). *Do céu do futuro*: cinco ensaios sobre Augusto de Campos. São Paulo: Marco, 2006.

THE gente art of making enemies. Campos, Augusto de. *A margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

De “Pensamento”¹ a “Epigrama nº 6”:
um estudo do processo criativo de Cecília Meireles

Stela de Castro Bichuette

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

stelabichuette@yahoo.com.br

Karoline Zampiva Corrêa

Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro)

karolcorrea1@hotmail.com

Resumo: Nesta pesquisa, tivemos como ponto de partida, observar a participação da poeta Cecília Meireles (1901-1964) na Revista *Festa*. Após fazer um levantamento de dados dos respectivos textos publicados por ela, verificamos que o poema “pensamento” publicado na revista em 1935 pode ser lido como texto que guarda os elementos textuais que poderão ser lidos, posteriormente, em “Epigrama nº 6” encontrado na primeira edição do livro *Viagem* (1939). Dessa maneira, o objetivo principal desse trabalho é analisar as mudanças que ocorreram entre as duas versões de um mesmo poema, utilizando como arcabouço teórico o livro, *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008), de Cecília Almeida Sales.

Palavras-Chave: Cecília Meireles; Crítica Genética; Revista *Festa*.

Abstract: The participation of the poetess Cecília Meireles (1901-1964) in the magazine *Festa* is analyzed. It may be perceived that, after surveying data on the published texts, the poem “pensamento” published in the magazine in 1935 is the same poem “Epigrama nº 6” found in the first edition of *Viagem* (1939). Current research, based on the book *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* (2008) by Cecília Almeida Sales, investigates changes in the two versions of the same poem.

Keywords: Cecília Meireles; Genetic Criticism; Magazine *Festa*.

¹ Foi preservado o título original do poema.

Introdução

A poeta brasileira Cecília Benevides de Carvalho Meireles (1901-1964) é considerada uma das maiores representações da poesia de autoria feminina da literatura brasileira. Sua obra caracteriza-se por um alto conteúdo lírico, no qual, o sonho, a fugacidade do tempo, a transitoriedade da vida, o silêncio, a solidão, a natureza e a música são temas que aparecem frequentemente em sua produção poética.

Esse trabalho propõe analisar as duas versões de um poema de Meireles, “pensamento” e “Epigrama nº 6”, escolhidos por apresentarem mudanças muito significativas em seus versos o que gerou também mudanças semânticas. Nesse sentido, o primeiro poema analisado, “pensamento”, foi escrito em 1934 e publicado na revista *Festa*, especificamente na sétima revista do ano de 1935 e o poema “Epigrama nº 6”, versão modificada do primeiro, presente na primeira edição do livro *Viagem*, de 1939. Para tal fim, qual seja, verificar as mudanças nas versões dos dois poemas, lançaremos mão dos pressupostos teóricos da crítica genética.

Dessa forma, esse estudo divide-se em três momentos. No primeiro deles, “Cecília Meireles em Tempos de *Festa*”, procurou-se traçar algumas considerações a respeito da revista *Festa* e a participação de Meireles no periódico, apresentando os textos por ela publicados ali. No segundo momento “Crítica genética e o processo de criação”, discutiu-se sobre os pressupostos teóricos norteadores da crítica genética, base para esse trabalho. No terceiro momento, “As duas faces de um poema” fez-se, então, a análise das duas poesias.

1. Cecília Meireles em Tempo de *Festa*

Os periódicos literários modernistas surgiram no Brasil por volta de 1922, e serviram como veículos de manifestação e de divulgação das ideias e dos novos ideais estéticos na produção modernista. Essa nova concepção de arte que já vinha se afluando desde o fim do século XIX com o Impressionismo e prosseguindo com o surgimento de outros tantos “-ismos” no início do século XX, ficaram conhecidos, pois, como as vanguardas europeias, provocando mudanças nas artes de forma geral². Assim, para Ivan Marques (2013, p. 14), em *Modernismo em Revista: Estéticas e Ideologias nos Periódicos dos Anos de 1920*, os periódicos literários brasileiros

forneceram estrutura ao movimento, servindo tanto aos objetivos de difusão e arregimentação, quanto ao trabalho crítico e teórico. Além de representar o suporte material para a divulgação de ideias, elas deram corpo à sociabilidade e à vivência gregária da arte e da literatura, tão característica daquela época.

As revistas mais proeminentes que fizeram parte desse momento, foram *Klaxon*, publicada entre 1922 a 1923, em São Paulo; *Estética*, no Rio de Janeiro, nos anos de 1924 a 1925; *Terra Roxa e outras terras*, em São Paulo, em 1926; *Verde*, em Cataguases, 1927 a 1928 e a segunda fase em 1929, além de *Festa*, no Rio de Janeiro, de 1927-1928 e 1934-1935.

Ainda de acordo com Marques (2013, p. 15), “impulsionadas desde a época do Império pela expansão da imprensa, as revistas culturais constituíam, no começo do século XX, uma forte tradição no Brasil”. Sendo assim, essas revistas funcionavam também como uma forma de propagação das produções dos jovens escritores no Brasil, uma vez que, havia “dificuldades [...] na época para a edição de livros, especialmente os de poesia. Entre as funções das revistas literárias, estava também a de suprir essa carência” (MARQUES, 2013, p. 22).

A revista *Festa*, conforme Neusa Pinsard Caccese (1971), foi um periódico modernista literário carioca criado por Andrade Muricy e Tasso da Silveira, e contou com a participação de muitos literatos e intelectuais da época, como Henrique Abílio,

² É importante deixar claro que sobre o “-ismos” do começo do século XX, há uma longa e incansável bibliografia a respeito que deve ser consultada para a melhor abrangência do tema. Por conta do recorte dessa pesquisa, no entanto, não dispomos de espaço para fazê-lo.

Adelino Magalhães, Porfirio Soares Neto, Nestor Vitor, Murilo Araújo, bem como a de Cecília Meireles. Essa revista teve duas fases, a primeira iniciada em outubro de 1927 estendendo-se até 15 de setembro de 1928, composta de doze números; e a segunda fase iniciando em julho de 1934 a agosto de 1935, com um número mais reduzido comparado a primeira fase, composta, apenas, de nove edições.

Entre as duas fases da revista, segundo Caccese (1971), houve apenas algumas mudanças que as diferenciavam. Entre elas estavam o formato, os tipos gráficos, e o subtítulo da revista, que na primeira fase era “Mensário de Pensamento e Arte” e a segunda, passou a ser “Revista de Arte e Pensamento”. Outro aspecto que as diferenciavam é que na primeira fase, apenas o título era feito em maiúsculo, o restante, até mesmo os nomes próprios, eram escritos em letras minúsculas, fato que não ocorreu na segunda fase de sua publicação. O conteúdo de *Festa* era composto por artigos, manifestos, resenhas, assuntos literários, artísticos, incluindo, música, cinema e desenhos. Assim, os temas publicados em ambas as fases da revista davam uma maior preferência por “assuntos artísticos de maneira geral, e literários em particular” (CACCESE, 1971, p. 18).

Festa também se definia como uma revista que não só se preocupa com os problemas relacionados à literatura brasileira. Nesse sentido, ela mostrava uma “acentuada tendência para a discussão de problemas filosóficos e espirituais, tendência que explicaria, inclusive, a posição assumida no tratamento dado a matéria artística” (CACCESE, 1971, p. 18-19). A renovação literária nas letras nacionais era assunto por demais debatido naquele tempo. Um dos pontos mais altos dessa discussão é de onde e quando teria começado o fluxo renovador, sendo os periódicos literários palco de muitas acaloradas discussões. Caccese (1971, p. 26) conta que “*Festa* é uma revista, que reivindica para si e, portanto, para o Rio, a prioridade e o papel principal na renovação da arte brasileira, em oposição ao que estava sendo feito – ou tinha sido feito – em São Paulo”. A partir disso, percebe-se que o grupo de *Festa* queria não apenas ser mais um jornal literário, mas ter a supremacia na divulgação dos novos ideais estéticos.

No entanto, muitas vezes, os colaboradores da revista carioca foram criticados pelos modernistas paulistas mais radicais, por privilegiarem um posicionamento estético que não rompia totalmente com a tradição literária, opondo-se, então, aos modernistas de São Paulo que buscavam uma arte que rompesse, naquele momento, com o passado

em sua totalidade. Como dissera certa vez Mário de Andrade, “aquela gente de Festa era muito séria”. Sobre isso, a pesquisadora Ângela de Castro Gomes, (2004, p. 92) no artigo “Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: o caso de Festa”, afirma que o periódico era considerado “uma bela revista para os padrões da época, sem causar escândalo como lembrou Mário. Não era esse seu propósito, pois nunca havia sido esta diretriz do grupo que a compunha”.

Por seu tom mais sério, filosófico e, principalmente, espiritual, o grupo de *Festa* foi constantemente acusado de fazer parte de uma ramificação do Simbolismo. Para Marques (2013, p. 83) os partícipes da revista não desejavam simplesmente

Ser[em] vistos apenas como Simbolismo tardio, o grupo de *Festa* se apresentava como o ‘único modernismo verdadeiramente expressivo do espírito brasileiro’. Nessa defesa do elo com o passado, notam-se claramente duas intenções: de um lado, enfatizar o caráter brasileiro das manifestações do Simbolismo; de outro, reivindicar um papel maior e pioneiro no processo de renovação da arte brasileira.

Deve-se ponderar, a partir disso, que os participantes desse grupo não se consideravam simbolistas, mas achavam fundamental a construção de uma arte nacional brasileira baseada na tradição, ou seja, sem desprezar ou menosprezar a literatura anterior aos anos modernistas.

Cecília Meireles, apelidada de Pastora das Nuvens, começa sua caminhada literária durante esse período renovador e conturbado do século XX, publicando seus textos nas revistas que circulavam nessa época e

surge para a literatura brasileira em 1922, apresentada pelo grupo de escritores católicos que entre 1919 e 1927, através das revistas *Árvore Nova*, *Terra de Sol* e *Festa*, defendiam a renovação de nossas letras na base do equilíbrio filosófico. Seu aparecimento coincide com a eclosão do movimento modernista, do qual pretenderam aqueles escritores representar uma tendência, malgrado a diversidades de pontos de vista no enforcamento do fenômeno literário por partes dos grupos concorrentes (DAMASCENO, 1994, p. 21).

Por mais que Meireles surgisse na literatura, nesse momento em que o Brasil buscava uma renovação na sua arte, não se deixou levar apenas pelo critério da renovação e destruição, assim como os outros colaboradores da Revista *Festa*, que “assume[m] o espiritualismo e o universalismo na arte, não renegando o epíteto de novos simbolistas e procurando capitalizar a tradição que vinha do romantismo” (GOMES, 2004, p. 93), ou seja, os escritores que faziam parte dessa revista ainda

valorizavam essas outras estéticas literárias que agora estavam sendo abandonadas com mais força pelos intelectuais-escretores de São Paulo e por alguns do Rio de Janeiro.

A partir da pesquisa nos periódicos de *Festa*, observou-se que a poeta foi uma das que mais contribuiu para a revista, seus poemas estão na revista desde a primeira fase, pois conforme afirma Ivan Marques (2013, p. 80):

A autora do *Romanceiro da Inconfidência* já foi evidentemente associada apenas à segunda fase da revista. Embora seu nome não constasse no rol de diretores (inicialmente chamados de “proprietários”), Cecília Meireles foi responsável, entre os poetas, pelo maior volume de colaborações, tendo aparecido desde o primeiro número, no qual publicou uma suíte de seis poemas.

Assim sendo, na primeira fase encontra-se doze produções de Meireles, entre elas, onze poemas e um conto; na segunda, quatro publicações, dois poemas e dois desenhos. Meireles fica em sétimo lugar em número de publicações em relação as duas fases da revista, atrás apenas de Andrade Muricy, Tasso da Silveira, Barreto Filho, Wellington Brandão, Henrique Abílio e Adelino Magalhães (GOMES, 2004). É interessante comentar que esse periódico teve o seu projeto gráfico elaborado na própria casa de Cecília Meireles e do seu marido Fernando Correia Dias que também participava da revista. A casa do casal também serviu como ponto de reuniões para as pautas da revista.

1ª FASE		
Revista	Ano	Publicações
1	1927	I Casulo (1926) (poema)
1	1927	II (poema)
1	1927	III (poema)
1	1927	IV (poema)
1	1927	V (Agosto de 1927) (poema)
2	1927	Nenhuma publicação
3	1927	O canto da Jandaia (poema)
4	1928	Nenhuma publicação
5	1928	Carnaval (poema)
6	1928	Aceitação (conto)
7	1928	Nenhuma publicação
8	1928	I e II (poemas)
9	1928	Nenhuma publicação
10	1928	Sombra (Agosto 1927) (poema)
11	1928	Nenhuma publicação

12	1928	Três brinquedos do menino poeta
2ª FASE		
Revista	Ano	Publicações
1	1934	Poema (Agosto 1929) (poema)
1	1934	O Caminho da Glória (desenho)
7	1935	Pensamento (1934) (poema)
7	1935	Desenho de Cecília Meireles

Figura 1: Quadro ilustrativo contendo os números das revistas em suas duas fases, o ano de publicação e os nomes dos poemas, contos e desenhos de Cecília Meireles.



Figura 2: Desenho feito por Cecília Meireles para ilustrar o poema “Caminho da Glória”, do poeta Simbolista Cruz e Souza (FESTA, 1934, p. 13).

A partir dos dados levantados, nota-se que Cecília Meireles contribuiu muito com seus escritos para o desenvolvimento dessa revista, tanto na primeira fase, quanto na segunda. Além disso, a sua participação não se restringiu apenas a poemas, mas também textos em prosa e desenhos, mostrando sua capacidade artística em vários momentos.

2. Crítica genética e o processo de criação

As revistas que circulavam, nesse período, correspondente ao início do século XX, como já dito no decorrer desse trabalho, serviram para os escritores divulgarem suas produções, posto que, era mais difícil a edição de livros nessa época. Por essa via argumentativa, esses periódicos possibilitavam os escritores a fazerem seus exercícios literários. Ao pesquisar sobre Cecília Meireles em *Festa*, encontrou-se o poema “pensamento” que, posteriormente, em livro, tornou-se “Epigrama nº 6”.

Como postula Maria Zilda Ferreira Cury (1993), no artigo, “A pesquisa em acervos e o remanejamento da crítica”, as fontes-primárias trabalham com “a reconstrução – ainda que impossível na sua totalidade – de um material fragmentado, espedaçado, lacunar, sujeito às intempéries da história, do fogo do tempo, dos vazios da memória e dos buracos das páginas” (CURY, 1993, p. 80). A crítica genética procura trabalhar com esses primeiros textos, ou seja, com aquilo que, muitas vezes, foi deixado de lado pelos escritores, mas que de alguma forma podem contribuir para que os pesquisadores da literatura apreendam ainda mais sobre o processo criativo de determinado autor.

Por essa via, o estudo com as fontes primárias

envolve o estudioso que procura e classifica poemas, crônicas, críticas saídas na imprensa, manuscritos, provas, marginália dos livros dos escritores, cartas, rascunhos, versões tantas vezes modificadas antes de se transformarem no ser de linguagem que é o livro que o leitor encontra nas livrarias ou consulta nas bibliotecas. O estudo do assim chamado proto-texto (CURY, 1993, p. 80-81).

O trabalho com essas fontes procura resgatar textos dos mais variados tipos, que não foram editados em livros ou que de alguma forma sofreram algumas mudanças, sendo assim, chamados de proto-texto. Mais ainda, o estudo com essas fontes possibilita o contato com novos textos que fizeram parte da vida dos escritores, do mesmo modo, abrem caminhos para a compreensão das ideologias, pensamentos e estilos literários que circulavam no tempo em que o texto foi divulgado e o que levou o autor a produzi-lo.

Segundo Cury (1993, p. 83), os “interditos do texto - trecho ou palavras que a censura do autor ou de outrem suprimiram, riscaram, rasuraram ou substituíram – nos

apontam para novas articulações com a história, com as dominantes ideológicas da época, com a história das ideias, com as coerções dos estilos que constituem a literatura como instituição.”

Com isso, aquilo que foi, em algumas vezes, modificado ou substituído no texto final, pode estar relacionado ao grupo social que o autor pertencia, ou então, com as ideologias da época em que esse texto foi produzido e que fizeram com que no decorrer do tempo ocorressem algumas mudanças em alguns trechos ou palavras do texto ou, até mesmo, sido eliminados da obra do autor. Além do mais, “a pesquisa nos muitos acervos e arquivos que ainda permanecem praticamente intocados em nosso país, também ela deve ser incorporada aos estudos genéticos como material importante para a literatura e sua história” (CURY, 1993, p. 84). Dessa forma, a crítica genética procura estudar aquilo que na maioria das vezes permanece intocado, mas que são importantes para os estudos que envolvem a literatura.

As pesquisas, portanto, em acervos e arquivos podem nos trazer novas informações e novas releituras dos textos, permitindo, assim, fazer comparações e apontar diferenças entre o texto encontrado nos arquivos e/ou primeiras publicações e na obra final. Além disso, essas pesquisas permitem o encontro com textos que foram “muitas vezes desprezados pela historiografia literária, interessada privilegiadamente nos grandes recortes” (CURY, 1993, p. 87). Os arquivos, por conseguinte, ajudam a olhar para além daquilo que ficou gravado apenas nas linhas dos livros.

Cury (1993) destaca que mesmo os jornais, as revistas, os periódicos estando mais próximos do livro, por serem impressos, podem ser considerados também de suma importância para a compreensão de determinada época e também das transformações que muitas vezes ocorrem de um texto para outro, fazendo parte daquilo que se chama de “textos antes das edições em livros”, nomenclatura própria dos estudos em crítica genética.

No sentido de buscar a gênese do texto, a pesquisadora Cecília de Almeida Salles no artigo “Crítica genética: *In Status Nascendi*” (1996), afirma que a crítica genética não despreza a obra, mas a valoriza ainda mais, pois procura compreender o seu percurso, dessa maneira, o “objeto de estudo que, necessariamente, inclui a obra é o movimento criador” (SALLES, 1996, p. 46). A crítica genética, nesse sentido, tem

como objeto de estudo, o movimento criador de uma obra, ou seja, o seu processo criativo.

É importante salientar, também, que a crítica genética se preocupa em resgatar os rastros deixados à beira do caminho por esses escritores, por isso, conforme Salles (1996), essa crítica não se volta apenas para a análise de textos literários, mas também com outras áreas de conhecimento, como: cinema, artes plásticas, arquitetura, dança, música, entre outros.

O trabalho com a crítica genética, portanto, “surgiu com o desejo de melhor compreender o processo de criação artística, a partir dos registros desse seu percurso deixados pelo artista” (SALLES, 2008, p. 20). Percebemos, assim, que a preocupação maior dessa teoria está em observar o procedimento de produção da obra, além disso, ela procura vestígios deixados por esses artistas em suas produções, para assim, poder entender melhor o ato criador.

Nas palavras de Salles (2008, p. 28), “a Crítica Genética analisa os documentos dos processos criativos para compreender, no próprio movimento da criação, os procedimentos de produção, e, assim, entender o processo que presidiu desenvolvimento da obra”, ou seja, ela procura entender o processo de criação de uma obra. Dessa forma “o seu objeto de estudo é o caminho percorrido pelo artista para chegar (ou quase sempre chegar) às obras” (SALLES, 2008, p. 34). De tal modo, observamos que o objeto dessa teoria é o caminho que determinados documentos levam para se chegar a uma obra, diferenciando, dessa maneira, de outras pesquisas que trabalham apenas com obras acabadas. Nesse sentido, essa teoria trabalha com “um objeto móvel, um objeto em criação. Na relação entre esses registros e a obra entregue ao público encontramos um pensamento em processo” (SALLES, 2008, p. 35). Essa crítica, portanto, tem como fundamento o texto que está em constante construção e nunca acabado.

Com o decorrer dos anos,

a Crítica Genética passa por ajustes, à medida que vai se desenvolvendo. Em nome de sua inevitável expansão, sofre rasuras transformadoras, ou seja, ajustes conceituais e teóricos. Uma dessas adequações diz respeito a seu objeto de estudo: o manuscrito. Já nos estudos de crítica genética de literatura, o termo manuscrito não era usado limitando-se a seu significado de ‘escrito à mão’. Dependendo do escritor, podíamos deparar-nos com documentos escritos a máquina, digitados ou provas de impressão que receberam alterações do próprio autor (SALLES, 2008, p. 37-38).

Isto posto, a crítica genética tem como base de estudo compreender a origem dos textos em relação à obra final que foi editado em livros, de igual modo, preocupa-se em entender como as “ideias nascem”, a saber, procura vestígios deixados pelos autores em acervos e arquivos. Além disso, ela possibilita adentrarmos naquilo que ficou apenas nas margens das historiografias literárias, fazendo com que nos tornemos críticos diante daquilo que foi guardado ou desprezado, mas que um dia foram muito importantes para a construção do que hoje chamamos de obra final de um determinado escritor. Dessa forma, ela procura investigar o processo de criação de um texto ou obra, independentemente de sua materialidade, que tanto pode ser um manuscrito, quanto documentos impressos ou escritos em máquinas, em comparação com a obra final.

3. As duas faces de um poema

Tendo em vista que a crítica genética trabalha com o processo de criação de um texto em relação à obra final, passamos agora para objetivo principal desse trabalho, que é analisar as mudanças ocorridas entre as duas versões de um mesmo poema da poeta Cecília Meireles³.

Revista *Festa* (1935)
pensamento (1934)

Nestas pedras, caiu, certa noite, uma lagrima.
O vento que a secou deve estar voando noutros países;
o luar, que a estremeceu, tem olhos brancos de cegueira:
e esteve sobre ela, mas sem vêr seu esplendor.

Só, na morte do tempo, os pensamentos que a choraram
verão, junto ao universo, como foram infelizes,
que uma noite, uma lagrima levou a vida verdadeira,
com seu grito de sonho e seu tímido amor.

Viagem (1939)
Epigrama nº 6

Nestas pedras caiu, certa noite, uma lágrima.
O vento que a secou deve estar voando noutros países,
o luar que a estremeceu tem olhos brancos de cegueira,
– esteve sobre ela, mas não viu seu esplendor.

Só, com a morte do tempo, os pensamentos que a choraram
verão, junto ao universo, como foram infelizes,
que, uma lágrima foi, naquela noite a vida inteira,
– tudo quanto era dar, – a tudo que era opor.

Ao observar o título dos poemas em estudo, verifica-se que o poema “pensamento” encontrado na Revista *Festa* (1935), escrito com letra minúscula, com data de 1934 pode ser lido como o texto que guarda os elementos textuais que serão transformados no poema “Epigrama nº 6” localizado na primeira edição do livro *Viagem*, publicado em 1939, sendo esta primeira edição enviada para essa pesquisa por um dos herdeiros do espólio da poeta. A palavra **epigrama**, de acordo com o *Dicionário*

³ Foi preservada a grafia original em ambos os poemas.

de *Termos Literários* (1974) de Massaud Moisés, deriva do grego: “epi”, sobre e “grama”, escrito, portanto, escrito sobre, nessa perspectiva, considerou-se que Meireles utilizou-se do significado dessa palavra para remeter ao outro poema “pensamento” que já havia sido publicado quatro anos antes. A poeta, conseqüentemente, escreve “Epigrama nº 6” em cima de outro já escrito por ela, ou seja, do poema “pensamento”.

As duas versões desse poema possuem duas estrofes com quatro versos cada uma, não havendo acréscimo de nenhum outro número de verso. Quanto aos verbos, em ambos os poemas, há maior predominância do pretérito perfeito. No entanto, no terceiro verso da primeira estrofe dos dois poemas encontrou-se um verbo “ter” flexionado no presente do indicativo **tem**, além de um verbo no futuro **verão**, presente no segundo verso da segunda estrofe, além disso, também se percebeu que nos dois poemas há verbos que indicam ação e outro, estado.

Em relação às rimas, os dois poemas rimam a partir do segundo verso da primeira estrofe, e caracterizam-se como rimas ricas, dessa forma, temos:

	Pensamento	Epigrama nº6
2º verso	Países; infelizes	Países; infelizes
3º verso	Cegueira; verdadeira	Cegueira; inteira
4º verso	Esplendor; amor	Esplendor; opor

Apesar dos primeiros versos de cada estrofe não possuírem rimas, as palavras, **lagrima** e **choraram** possuem uma mesma carga semântica, mostrando que mesmo não rimando, elas carregam uma mesma significação, isto é, de dor e sofrimento.

Ao comparar o primeiro verso do poema da revista com o poema da primeira edição do livro *Viagem* (1939), notamos que houve em “Epigrama nº 6” a supressão de uma vírgula em relação ao poema “pensamento”, que por sua vez, apresenta mais vírgulas em relação ao do livro, possivelmente para realçar o verbo cair, flexionado **caiu** no caso do poema da revista, ou então para dar ao verso um ritmo mais lento com a utilização de mais sinais de pontuação.

“Nestas pedras [,]⁴ caiu, certa noite, uma lagrima.” (FESTA, 1935).

“Nestas pedras caiu, certa noite, uma lágrima.” (VIAGEM, 1939).

Nesses mesmos versos há, também, o emprego da ordem indireta, visto que, segundo Nilce Sant’anna Martins em *Introdução à estilística* (1989, p. 168), essa inversão “na poesia, pode atender à imposição da métrica ou da rima, além da intenção de ênfase. Nos poemas sem rima é comum haver maior emprego de inversão, que se torna marca da linguagem poética”, por essa via, Cecília Meireles utiliza da ordem inversa nesses primeiros versos de ambos os poemas, para dar ênfase ao substantivo **lagrima** que por sua vez é a única que não possui rima.

O verbo cair, flexionado **caiu**, é intransitivo nos dois poemas, e a pessoa do discurso está na terceira pessoa do singular, dessa maneira, ambos os poemas se referem a uma lágrima. Há, do mesmo modo, a indicação do espaço, por meio da utilização dos advérbios de lugar **Nestas pedras** e de tempo **certa noite**, nesse sentido, as pedras sugerem algo concreto, duro, sem vida, assim, a lágrima que caiu pode remeter a uma dor que foi causada pelo endurecimento da vida a que viveu o eu-lírico, em outras palavras, a lágrima representa algo que sai de dentro para fora, ou seja, sua dor interior que passa pelos seus pensamentos, no caso do primeiro poema, é colocada para fora, por razão dessa vida angustiante em que vive representado pela pedra. Outro fator a ser destacado é o artigo indefinido que aparece antes do sujeito da oração, **uma lagrima**, indicando que essa lágrima não é uma especificamente, mas que pode ser qualquer lágrima que esteja sobre esse mundo.

No segundo verso, dos dois poemas, houve apenas a substituição de um ponto e vírgula por uma vírgula no final do verso.

“O vento que a secou deve estar voando noutros países [;]” (FESTA, 1935).

“O vento que a secou deve estar voando noutros países [,]” (VIAGEM, 1939).

Assim, notamos que ao utilizar-se do ponto e vírgula, o poema proporciona um ritmo mais lento, já que uma das características desse sinal de pontuação é o de possuir uma pausa mais longa em relação a vírgula, tornado a primeira estrofe desse poema de *Festa* mais lento.

⁴ Os grifos foram utilizados para destacar as mudanças encontradas nos poemas.

No verso três, da primeira estrofe do poema do livro houve novamente a remoção de uma vírgula em relação ao poema da revista. Além disso, ocorreu a substituição dos dois pontos por uma vírgula. Já no quarto verso, encontrou-se outras mudanças, como a eliminação da vogal **e**, presente no poema da revista, sendo este substituído por um travessão.

“o luar [,]que a estremeceu, tem olhos brancos de cegueira[:]” (FESTA, 1935).

“[**e**] esteve sobre ela, mas [**sem vêr**] seu esplendor.” (FESTA, 1935).

“o luar que a estremeceu tem olhos brancos de cegueira [,]” (VIAGEM, 1939).

“[–] esteve sobre ela, mas [**não viu**] seu esplendor.” (VIAGEM, 1939).

Novamente, vê-se no poema da revista uma maior utilização de vírgulas, contribuindo, dessa maneira, para acentuar uma maior lentidão ao ritmo do poema. Em relação ao uso dos dois pontos, podemos considerar que uma de suas funções é o de esclarecer ou concluir algo que já foi mencionado. Nesse sentido, entendemos que ele esclarece o verso anterior, dizendo que esse luar que esteve sobre a lágrima, e que a fez com que ficasse estremeçada, é cego, ou seja, não vê esse sofrimento do eu-lírico, essa agitação que está passando dentro dele mesmo. Além disso, consideramos que a conjunção aditiva **e** está completando esse mesmo verso, dando-lhe uma continuidade, característica do *enjambement*. Da mesma forma, o travessão, presente no poema do livro, pode ter sido substituído para enfatizar ou realçar as suas ideias e emoções contidas naquela frase.

No quarto verso, desses dois poemas, além das mudanças que ocorreram entre a vogal **e** e o sinal de pontuação, podemos observar que houve outras mudanças, como mostra a tabela a seguir:

	pensamento	Epigrama nº6
3º verso	:	,
4º verso	e	–
4º verso	Sem vêr	não viu

Dessa maneira, houve a substituição das palavras, **sem** por **não** e do verbo **ver**, que no poema da revista está no infinitivo e do livro o mesmo verbo está conjugado no pretérito perfeito, **viu**. Nos versos do poema “pensamento”, ao utilizar **sem ver**, podemos compreender que o luar que fez a lágrima ficar abalada e comovida viu a lágrima, mas não percebeu o seu esplendor naquela noite, ou seja, não deu muita importância àquela lágrima, àquela dor e ao sofrimento do eu-lírico, já no poema “Epigrama nº 6”, quando troca essas palavras por **não viu** entendemos que o luar não notou a presença da lágrima naquela noite.

Na segunda estrofe dos poemas, localizamos outras diferenças. Logo no primeiro verso, deparamo-nos com outras substituições de palavras, como mencionado a seguir.

“Só, [**na**] morte do tempo, os pensamentos que a choraram” (FESTA, 1935).

“Só, [**com a**] morte do tempo, os pensamentos que a choraram” (VIAGEM, 1939).

Nesses versos, observamos que houve uma troca de **na** por **com**, e o acréscimo do artigo **a**, assim sendo, a preposição **na** é uma junção do artigo “a”, mais a preposição “em”, dando uma ideia que somente por ocasião da morte desse tempo ou quando ela ocorrer que os pensamentos verão o quanto a sua vida foi infeliz, indicando também uma certeza de que a morte vai acontecer. Já ao utilizar o advérbio de meio **com** e mais o artigo **a**, podemos considerar que essa morte é duvidosa, não se sabe se ela vai ocorrer ou não, e é somente por meio dela que os pensamentos compreenderão o quanto o eu-lírico foi infeliz.

No segundo verso, dessa mesma estrofe, não houve nenhuma mudança em relação aos dois poemas. No verso três, notamos também outras modificações, como por exemplo, a substituição da palavra **verdadeira** por **inteira**, além disso, percebemos a troca dos verbos **foi** e **levou**, e a inversão da ordem direta da frase, e o aumento de uma vírgula no poema de *Viagem*.

“que [**uma noite, uma lágrima levou**] a vida [**verdadeira**],” (FESTA, 1935).

“que [, **uma lágrima foi, naquela noite**] a vida [**inteira**],” (VIAGEM,1939).

Nesse primeiro momento há, portanto, a mudança dos verbos que ora indica uma ação, expresso pelo verbo levar, flexionado **-levou-**, ora um estado **-foi-**, dessa forma, vemos que houve uma mudança muito grande em relação aos verbos, mesmo que ambos estejam conjugados no pretérito perfeito. Porém, quando utiliza **foi** está dando ênfase ao estado em que aquela lágrima se encontrava naquele momento, já com o verbo **levou** há uma ação praticada pela lágrima, de ter passado toda a vida daquela maneira.

Além dessas mudanças, ocorreu também a troca de **uma noite** por **naquela noite**, ou seja, de um artigo indefinido por um pronome demonstrativo, assim ao utilizar o artigo indefinido, nos versos do poema da revista, antes da palavra **noite**, remete que aquilo ocorreu em uma noite qualquer, sendo que pode estar relacionada a qualquer noite, diferentemente de utilizar o pronome demonstrativo no poema do livro, **naquela noite**, que faz referência a uma noite em específico, mas que por sua vez encontra-se distante daquele momento. No que se refere às palavras, **verdadeira** e **inteira**, podemos considerar que elas possuem uma mesma carga semântica, pois mostra que o sentimento do eu-lírico foi sincero e completo.

Pensamento	Epigrama nº6
Lágrima levou	Lágrima foi
Uma noite	Naquela noite
Vida verdadeira	Vida inteira

Os últimos versos merecem especial atenção, pois verificamos mudanças muito radicais em relação ao poema da revista com a primeira edição do poema impresso no livro.

“**[com seu grito de sonho e seu tímido amor.]**” (FESTA, 1935).

“**[- tudo quanto era dar, – a tudo que era opor.]**” (VIAGEM, 1939).

Nesse aspecto, o último verso, do poema da revista, apresenta uma feição maior de dor e sofrimento a que viveu o eu-lírico, por conta desse amor inatingível e perdido, causado pela sua timidez. Além disso, ao descrever a palavra sonho e que esse vem em

forma de grito, podemos ver uma sinestesia, pois esse sonho encontra-se dentro do seu íntimo e o sufoca, porém agora ele coloca para fora por meio do grito. Dentro dessa mesma perspectiva, considerou-se que tudo o que lhe que causa tristeza e tudo o que está em seu pensamento sai de dentro pra fora, por meio dos órgãos do sentido, representado pela lágrima e pelo grito, saem do seu universo interior e se concretizam no meio externo, concreto, causador de tanto sofrimento.

Já nos últimos versos de “Epigrama nº 6”, há uma antítese, **dar e opor**, mostrando essa contradição que existe entre a sua vida interior e seu mundo exterior. Tudo que o eu-lírico quis oferecer na terra, se opôs a tudo o que ele viveu, não há, como no outro poema, a representação do amor e do sonho, entretanto ocorre essa dualidade que pode também estar relacionada ao momento em que o eu-lírico se encontra, pois a lágrima que ele havia chorado, agora está seca, ou seja, já não existe mais, pois, “O vento que a secou deve estar voando noutros países”, porém a lembrança daquela noite ficou para sempre guardada em seu pensamento, por meio de tudo o que ele fez durante sua vida e tudo o que lhe foi tirado.

Considerações finais

O trabalho com as fontes primárias e de tantos outros materiais amarelados pelo tempo, que ficaram apenas nas margens das historiografias literárias, são muito importantes para compreender o processo de criação de uma obra ou texto, além de possibilitar o contato com os bastidores da criação literária de determinado autor. No artigo “A biografia, um bem de arquivo”, Eneida Maria de Souza (2008, p. 4), afirma que,

a pesquisa em arquivos é uma atividade que não atrai a maior parte dos estudiosos do texto literário, por se confundir, muitas vezes, com uma atitude conservadora e retrógrada frente à literatura. Teorias críticas dos últimos anos contribuíram para o gradativo apagamento do interesse pelo exame das fontes primárias, ao ser valorizado o texto na sua integridade estética, sem o interesse pelos bastidores da criação.

De forma contrária a essa visão, em que as teorias se voltam mais para o estudo dos textos ditos acabados, essa pesquisa preocupou-se em estudar o processo de criação. De maneira mais específica, com os textos publicados por Meireles na revista *Festa*, visto que, “os bastidores da criação, as experiências vividas pelos autores ligadas à produção literária e existencial, constituem lugares pouco conhecidos pela crítica” (SOUZA, 2008, p. 4). Sendo assim, nossa inquietação foi em buscar textos, que, muitas vezes, acabam sendo esquecidos pela crítica literária preocupada apenas com os livros editados.

Nessa pesquisa, portanto, analisou-se as mudanças ocorridas entre dois poemas de Meireles, a saber, o poema “pensamento” e “Epigrama nº 6”, dessa maneira, adentrou-se nos bastidores da criação literária de Cecília Meireles, procurando investigar as mudanças de sentido que ocorreram nos poemas em estudo. Dentro dessa perspectiva, observou-se que no poema da revista há uma atmosfera mais romântica em relação ao poema editado no livro, um dos motivos pode ser o fato da presença do substantivo **amor** no último verso do poema. No verso em questão, o eu-lírico sofre e sente-se infeliz por conta desse amor não correspondido e inatingível, além disso, podemos

entender que uma das possíveis causas é a sua timidez que o impediu de revelar esse sentimento que agora ela carrega nos pensamentos.

O poema editado em livro parece sugerir um maior trabalho estético, talvez pelo fato do amadurecimento poético de Cecília Meireles. De acordo com Alfredo Bosi (1970), a poeta desvincula-se, anos mais tarde, do grupo de *Festa*, que por sua vez carregavam traços simbolistas, trilhando outros caminhos em direção a uma poesia mais pessoal e modernista, tanto que renega sua obra poética dessa primeira fase de sua produção. Assim, podemos considerar que o poema “Epigrama nº 6” possui traços menos românticos em relação ao primeiro, porém, não podemos deixar de considerar que ele também carrega marcas de um sofrimento e de uma vida infeliz vivida pelo eu-lírico, que em duas estrofes descreve os seus sentimentos diante de uma vida que lhe causou tanta dor.

Em ambos os poemas, podemos observar traços semelhantes como a presença da morte, tão constante na produção poética cecilianiana, o que permite refletir sobre a transitoriedade da vida e a finitude humana, uma vez que o tempo é passageiro e que nem sempre ele é favorável às escolhas que fazemos. Nesses dois poemas, discute-se a presença de uma lágrima que se encontra sozinha e desamparada, configurando outra característica de Cecília Meireles, isto é, a solidão, mostrando o quanto aquela lágrima foi infeliz durante o tempo em que esteve sobre esse mundo. Por outro lado, podemos considerar que é somente quando esse tempo e essa vida acabar que os pensamentos terão consciência de quanto o eu-lírico foi infeliz nessa vida, nessa perspectiva, os poemas compõem uma imagem de melancolia e tristeza.

Essa pesquisa, por fim, permitiu o estudo com dois tipos de materiais: o livro *Viagem* e a revista *Festa*, que foi o primeiro meio de divulgação de seus textos, permitindo-nos, dessa forma, o contato com os diferentes meios de publicação que Meireles utilizou na época, ajudando-nos a compreender melhor a sua produção artística. Esse trabalho, portanto, possibilitou que tivéssemos conhecimento dos primeiros textos produzidos por ela, contribuindo para a compreensão do processo de criação do poema “pensamento” em relação a “Epigrama nº 6”, posto que o acervo da autora em estudo permaneceu e ainda permanece fechado por conta de questões familiares, em decorrência disso, não se pode ter acesso ao seu arquivo.

Referências

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1970.
- CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa*. São Paulo: I.E.B/USP, 1971.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. A pesquisa em acervos e o remanejamento da crítica. *Manuscrita*. Revista de crítica genética, São Paulo, n. 4, p. 78-93. 1993.
- DAMASCENO, Darcy. Poesia do Sensível e do Imaginário. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 21-47.
- FESTA*, Rio de Janeiro, nº, 1, julho. 1934.
- FESTA*, Rio de Janeiro, nº, 7, março. 1935.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 14. ed. São Paulo: Ática, 2008.
- GOMES, Ângela de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso de Festa. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n. 1, p. 80-106. 2004.
- MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: Estéticas e ideologias nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1989.
- MEIRELES, Cecília. *Viagem*. Lisboa: Império, 1939.
- MOISÉS. Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- NACIONAL Biblioteca. *Revista Festa: mensário de pensamento e de arte*. Rio de Janeiro. ano I, n. 7, mar. 1935. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/festa/164526>>.
- SALLES, Cecilia Almeida. Crítica Genética: In Status Nascendi. *Manuscrita*. Revista de crítica genética, São Paulo, n. 6, p. 45-57. 1996.
- . *Crítica Genética: Fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artístico*. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.
- SOUZA, Eneida Maria de. A biografia, um bem de arquivo. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 121-129. 2008.

SOBRE OS AUTORES

Marina Sereno

Psicóloga graduada pela UFRJ e mestre em Teoria Psicanalítica pela mesma instituição.

Anna Carolina Lo Bianco

PhD em Sociologia da Saúde Mental na University of London (1983). Atualmente é Professora Titular da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Programa de Pós-graduação em Teoria Psicanalítica e coordena o Projeto Corpo e Finitude, sobre o sofrimento psíquico de pacientes com câncer, desenvolvido em parceria INCA/UFRJ.

Paula Kropf

Doutora em Serviço Social (ESS/UFRJ), professora adjunta na Escola de Serviço Social da Universidade Federal Fluminense (ESS/UFF).

Luís Otávio Hott

Doutorando em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG). Atualmente se concentra no estudo de Teoria Crítica da Sociedade, Literatura norte-americana e Ficção de detetive.

Cristina Henrique da Costa

Cristina Henrique da Costa é professora de teoria literária na UNICAMP. Trabalha com questões de imaginação poética e de hermenêutica crítica. Autora do importante ensaio *Imaginando João Cabral imaginando* (Editora da UNICAMP, 2014), escreveu vários artigos e capítulos de livro versando sobre o papel da imaginação poética na constituição da realidade. Lidera o grupo de pesquisas «Mulherando» e acaba de realizar na França (EHESS – CRAL – Fonds Ricoeur) um pós-doutorado sobre «o lugar da literatura na filosofia da imaginação de Paul Ricoeur».

Aline Leal Fernandes Barbosa

Doutora pelo programa de Literatura, cultura e contemporaneidade do departamento de Letras da PUC-Rio.

Marina Ribeiro Mattar

Doutoranda no programa de Estudos Literários da UFMG.

Rogério Barbosa da Silva

Doutor em Literatura Comparada pela UFMG e professor do Departamento de Linguagem e Tecnologia do CEFET-MG, nos cursos de Letras e Mestrado/Doutorado em Estudos de Linguagens. Coordena o Grupo Tecnopoéticas - Pesquisas em poéticas telepáticas, cibernéticas e impressas.

Stela de Castro Bichuette

Doutora em Letras/ Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Pós-doutora em História e Teoria Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente é bolsista do Programa Nacional de Pós-Graduação (PNPD) na Universidade Estadual do Centro Oeste (Unicentro).

Karoline Zampiva Corrêa

Graduada em Letras pela Universidade Estadual do Centro Oeste e mestranda do programa de Pós-graduação em Letras pela mesma Universidade.

NESTA EDIÇÃO

Marina Sereno

Anna Carolina Lo Bianco

Paula Kropf

Luís Otávio Hott

Cristina Henrique da Costa

Aline Leal Fernandes Barbosa

Rogério Barbosa da Silva

Marina Ribeiro Mattar

Stela de Castro Bichuette

Karoline Zampiva Corrêa