

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Daiane Cristina Faust

**FILOSOFIA E LITERATURA:
como pensar o encontro?**

Porto Alegre

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

Daiane Cristina Faust

**FILOSOFIA E LITERATURA:
como pensar o encontro?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fabiana de Amorim
Marcello

Porto Alegre
2015

CIP - Catalogação na Publicação

Faust, Daiane Cristina
Filosofia e Literatura: como pensar o encontro? /
Daiane Cristina Faust. -- 2015.
80 f.

Orientadora: Fabiana de Amorim Marcello.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de
Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Filosofia. 2. Literatura. 3. Arte . 4.
Educação. I. Marcello, Fabiana de Amorim, orient. II.
Título.

Daiane Cristina Faust

**FILOSOFIA E LITERATURA:
como pensar o encontro?**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em 28 de julho de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Bueno Fischer, UFRGS/RS

Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Hessel Silveira, UFRGS/RS

Prof. Dr. Edgar Roberto Kirchof, ULBRA/RS

À vó Lolinha (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

À UFRGS, pelo ensino de excelência.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

À Professora Dr.^a Fabiana de Amorim Marcello, pela orientação competente.

Às Professoras D.^{ras} Rosa Fischer e Rosa Hessel e aos D.^{rs} Edgar Kirchof e Marcelo de Andrade Pereira, pelas importantes contribuições na banca de qualificação.

À Professora Dr.^a Magali Mendes de Menezes, pelo acompanhamento durante a minha prática de estágio docente.

Aos Professores do PPGEDU, pelas oportunidades de aprendizado.

Aos funcionários do PPGEDU, pela assistência prestada.

À minha família, cuja compreensão e apoio foram indispensáveis à realização deste trabalho.

Ao Diego, pelo companheirismo, carinho e paciência.

À Lola, pelas demonstrações amorosas diárias e incansáveis.

Aos queridos amigos e colegas (os quais saberão que a eles me refiro), pelo amparo e pela compreensão diante das minhas ausências.

Aos meus alunos e ex-alunos, pela inspiração.

É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam – estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, talvez já tenha acontecido, talvez já me tenha dito, talvez me tenham levado ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história, eu me surpreenderia se ela se abrisse.

(FOUCAULT, 2011, p. 6)

RESUMO

Esta pesquisa inspira-se em questionamentos levantados por discentes de Ensino Fundamental e Médio acerca da atribuição do adjetivo “filosófico” a determinadas obras popularmente conhecidas como literárias. O objetivo desta dissertação é, justamente, problematizar a rigidez da categorização de obras como sendo ou de ordem filosófica, ou literária, dada a compreensão de que tal processo resulta no enclausuramento dos campos e, conseqüentemente, no seu empobrecimento. Deste modo, questiona-se: em que sentido ou quais sentidos pode-se operar cruzamentos entre filosofia e literatura? Início o trabalho com uma discussão mais ampla sobre filosofia e arte, tomada a partir da relação de tais campos com a noção de verdade. Nesta direção, pergunto: sobre que bases se sustenta uma aparente dificuldade em pensar o casamento entre filosofia e arte como algo capaz de produzir conhecimento? Em seguida, examino as condições de possibilidade de aproximação entre filosofia e literatura, entendida aqui como um tipo específico de arte. Para tanto, considero argumentos contrários e favoráveis à inter-relação dos domínios. Por fim, apresento uma escrita pragmática, na tentativa de pensar o encontro entre filosofia e literatura. Trata-se de uma leitura filosófica realizada a partir de três obras literárias contemporâneas, a saber, *A ignorância* (2000), de Milan Kundera, *A elegância do ouriço* (2006), de Muriel Barbery, e *Desonra* (1999), de J. M. Coetzee. Assumo como chave de leitura aquilo que chamo de “palavra-silêncio”, isto é, uma palavra repleta de não-ditos, mas que não se reduz à ausência de som, pois o silêncio que nela repousa é, antes de tudo, percebido como potência. A conclusão deste trabalho sustenta que é possível pensar o encontro entre filosofia e literatura, à medida que compreendemos a filosofia como um trabalho crítico do pensar que se volta para si (FOUCAULT, 1998) e a literatura não como algo oposto à realidade, mas sim como um desdobramento desta.

Palavras-chave: Filosofia. Arte. Literatura. Verdade.

ABSTRACT

This research was inspired by questionings raised by elementary, middle and high school students over the attribution of the adjective "philosophical" to particular works popularly known as literary. The main objective of this dissertation is precisely to problematize the inflexibility of the classification of works as being either philosophic or literary, given the comprehension that such process should result in the cloistering of those fields and, consequently, in their impoverishment. Thus, the question arises: in which sense can we operate crossings between literature and philosophy? I initiate this study with a broader discussion over philosophy and art, starting from the relations of these fields with the notion of truth. In this direction, I question: on what sort of foundations is sustained an apparent difficulty in thinking the union between philosophy and art as something capable of producing knowledge? Subsequently, I examine the possibility of approximating philosophy and literature, the latter understood here as a specific kind of art. To this end, I consider contrary and favorable arguments to the inter-relation of these domains. Ultimately, I present a pragmatic writing, in an attempt at thinking the encounter between philosophy and literature. It's a philosophical reading conducted by three contemporary literary works, namely, *The Ignorance* (2000), by Milan Kundera, *The Elegance of the Hedgehog* (2006), by Muriel Barbery, and *Disgrace* (1999), by J. M. Coetzee. I assume as a reading key something that I call "silence-word", that is, a word full of non-said things, but that isn't simply an absence of sound, as the silence that it constitutes is, above all, seen as potency. The conclusion of this study maintains that it is possible to think the encounter between philosophy and literature, as we comprehend philosophy as a critical work of thought upon itself (FOUCAULT, 1998) and literature not as something opposed to reality, but as an unfolding of it.

Keywords: Philosophy. Art. Literature. Truth.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 FILOSOFIA, ARTE, VERDADE	15
2.1 O LUGAR DA ARTE E DA VERDADE NA FILOSOFIA PLATÔNICA DA REPRESENTAÇÃO ...	16
2.2 A TEORIA NIETZSCHIANA DA TRAGÉDIA GREGA: uma crítica à filosofia platônica da representação.....	19
2.3 A FILOSOFIA PENSADA A PARTIR DE DELEUZE E GUATTARI	24
2.4 CONCLUSÃO	29
3 FILOSOFIA E LITERATURA	30
3.1 OS LIMITES DO DISCURSO	31
3.2 A LITERATURA COMO “FORA”	42
3.3 CONCLUSÃO	47
4 POSSÍVEIS ENCONTROS	49
4.1 PALAVRA-SILÊNCIO EM A IGNORÂNCIA, DE MILAN KUNDERA	50
4.2 PALAVRA-SILÊNCIO EM A ELEGÂNCIA DO OURIÇO, DE MURIEL BARBERY	56
4.3 PALAVRA-SILÊNCIO EM DESONRA, DE J. M. COETZEE	61
4.4 CONCLUSÃO	67
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS	72

1 INTRODUÇÃO

Professora, por que o único romance utilizado nas aulas de Filosofia é “O mundo de Sofia”? Não existem outros romances filosóficos?

(Aluna do 8º ano do Ensino Fundamental)

Eu acho que “A culpa é das estrelas” é um romance filosófico, pois ele fala muito sobre a questão da morte e este tema sempre esteve presente na história da filosofia, não é verdade?

(Aluna do 8º ano do Ensino Fundamental)

Penso que a saga “Divergente” também pode ser classificada como filosófica, afinal, ela explora temas que já discutimos nas aulas de Filosofia, como violência e organização da sociedade, por exemplo.

(Aluna da 2ª série do Ensino Médio)

Os romances do Paulo Coelho são filosóficos?

(Aluna da 1ª série do Ensino Médio)

As perguntas e afirmações que abrem esta dissertação são, justamente, o ponto de partida da minha pesquisa. Embora já tivesse pensado a respeito de alguns dos tópicos levantados por minhas alunas, até aquele momento, não havia dedicado suficiente atenção ao que me foi colocado, de modo que não soube dar-lhes uma resposta imediata. Não obstante, comprometi-me a buscar aporte teórico para sanar as dúvidas trazidas por elas. De início, tentei traduzir esta inquietação por meio de uma noção tão particular, quanto de difícil contorno, qual seja, aquela que remete ao cruzamento entre filosofia e literatura de maneira direta, que se liga à categoria do *romance filosófico*.

Ao fazer isto, porém, deparei-me com uma dificuldade, a saber, a escassez de referencial teórico acerca do assunto. Para se ter uma ideia, ao procurar nas principais livrarias de Porto Alegre, bem como em lojas virtuais, localizei em circulação apenas um livro sobre o tema escrito em português: *A cadeia secreta* (2004), do professor titular do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (USP), Franklin de Mattos.

Não satisfeita com o resultado da minha busca, decidi realizar uma pesquisa avançada no Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Para a minha surpresa, encontrei apenas três registros cadastrados sob o termo exato “romance filosófico”, sendo duas teses e uma dissertação. Na tentativa de encontrar

outros trabalhos acadêmicos que pudessem, de algum modo, contribuir à compreensão do assunto, ampliei os critérios de pesquisa. Primeiro, busquei produções que contivessem os termos “romance” e “filosófico”, não necessariamente juntos. Neste caso, deparei-me com dezesseis trabalhos, dentre os quais estão duas teses e catorze dissertações (incluindo aqueles trabalhos encontrados na procura anterior). Logo depois, pesquisei os termos “romance” e “filosofia”, dispostos em qualquer parte dos trabalhos, obtendo mais cinquenta e dois resultados, além daqueles já constatados.

Considerando o fato de que os sessenta e oito trabalhos localizados no Banco de Teses da CAPES foram publicados no Brasil entre os anos de 2011 e 2012, ou seja, no período de um ano, podemos concluir que a quantidade de referencial teórico sobre o encontro entre romance e filosofia é significativa. Porém, ao trabalhar com o conjunto destes materiais, pude constatar que nenhuma das pesquisas contabilizadas aborda diretamente a questão do romance filosófico – nem mesmo aquelas três cadastradas sob o termo exato. O mais próximo disto são trabalhos que se propõem a analisar um determinado romance popularmente conhecido como filosófico, mas sem colocar em questão a própria terminologia.

Diante do exposto, questionei-me sobre a relevância do assunto: por que a noção de romance filosófico é pouco explorada, tanto pela literatura, quanto pela filosofia? Por que sua presença em pesquisas acadêmicas (especialmente as brasileiras, foco da minha busca) é praticamente nula? Tratar-se-ia de uma discussão descabida, ultrapassada, incompatível com a atualidade? E mais: deveria eu responder às minhas alunas com um simples “não”? Dizer que, por exemplo, *O mundo de Sofia* (1991) não necessariamente se enquadraria ao (sub) gênero do romance filosófico, mas talvez ele fosse apenas um romance que traz elementos da história da filosofia; ou ainda, que nem *A culpa é das estrelas* (2012), nem a série *Divergente*, composta pelos livros *Divergente* (2011), *Insurgente* (2012) e *Convergente* (2013), seriam eminentemente obras filosóficas, mas literatura? O mesmo se aplicaria aos livros de Paulo Coelho? Ao invés disso, naquela ocasião, optei por encarar a lacuna nas pesquisas para além de um mero espaço vazio. O que isto significa? Que preferi pensar a ausência de referencial teórico como potência, como possibilidade de investigação, ou ainda, como lugar de criação. Daí nasceu a proposta inicial da minha pesquisa, intitulada *Romance filosófico: margens da escrita, da literatura e do pensamento* (2014).

No projeto de dissertação (FAUST, 2014), afirmei que, numa perspectiva mais ampla, meu propósito era corroborar a ideia de que a filosofia não se limita – ou, ao menos, não deveria se limitar – a cursos de nível superior, os quais visam à formação específica de

Licenciados, Bacharéis, Mestres e Doutores em Filosofia. Reitero agora esta posição. Penso que a filosofia não só pode, como deve se fazer presente em outros tantos contextos (como por exemplo, o literário), pois a ampliação do campo de circulação dos discursos (sejam eles filosóficos ou não) tende a potencializá-los.

Ainda no projeto, assumi como objetivo específico da pesquisa a análise do conceito de “romance filosófico”. Naquela ocasião, a minha compreensão do termo era a seguinte: mais do que aproximar duas esferas supostamente separadas, o romance filosófico relacionaria a literatura e a filosofia a uma única dimensão, trazendo à superfície o tensionamento de forças que agiriam mutuamente, isto é, que afetariam e, ao mesmo tempo, se deixariam afetar. No entanto, após a revisão do projeto, evidenciei a fragilidade de tal compreensão. Isto porque o relacionamento de forças ao qual me referia não é exclusividade do romance filosófico. O que quero dizer com isto? Que a filosofia pode exercer sua força sobre um romance, conto, diálogo ou qualquer outra forma literária, assim como pode ser afetada pela literatura.

Assim, pode-se dizer que, se antes eu havia assumido o romance filosófico como conceito central da minha investigação, agora acredito ser possível pensar filosoficamente com a literatura em toda a sua amplitude e, portanto, o tema da minha pesquisa não se restringe mais a uma única forma literária, mas sim se define pelo encontro entre filosofia e literatura. E mais: se antes eu estava preocupada em determinar categorias de análise para sustentar a existência do romance filosófico enquanto (sub) gênero literário, agora estou interessada em pensar em que sentido ou quais sentidos pode-se operar cruzamentos entre os diferentes campos (filosófico e literário). Isto posto, afirmo que o objetivo desta dissertação é, justamente, problematizar a rigidez da categorização de obras como sendo ou de ordem filosófica, ou literária, dada a compreensão de que tal processo resulta no enclausuramento dos campos e, conseqüentemente, no seu empobrecimento.

Apesar dessa mudança de perspectiva e, conseqüentemente, do tema de pesquisa, julgo ser de grande valia manter algumas das considerações que eu havia feito anteriormente, no projeto de dissertação, acerca do romance filosófico. Mais do que isso: parece-me imprescindível que agora eu problematize tal conceito, de tal modo que possa dar a ver um movimento de pensamento em relação a alguns conceitos e ao modo como eles foram dinamizados. Quero dizer com isto que, tão importante quanto afirmar a possibilidade de encontro entre filosofia e literatura, é relevante mostrar também, no caso particular deste

trabalho, o processo de desconstrução da ideia de romance filosófico como (sub) gênero da literatura e como *o lugar do encontro por excelência*.

Quando penso na relevância desta investigação, especialmente para o campo da educação, tenho em mente não apenas as indagações de minhas alunas, mas uma urgência que é, a um só tempo, profissional e pessoal. Explico: como professora de filosofia da educação básica, constantemente deparo-me com a necessidade de diversificar minha metodologia de ensino, a fim de capturar a atenção do meu público alvo e me fazer entender. E o que eu espero que os alunos entendam? Precisamente isto: a filosofia como uma disciplina que difere das outras que compõem a grade curricular das escolas, pois ela não possui *um corpo consensual de conhecimentos a serem transmitidos*, uma vez que a mesma geralmente não recorre a procedimentos empíricos, como na química e na física, por exemplo, mas sim apropria-se da argumentação lógica, da análise dos conceitos e dos pensamentos como metodologia de ensino-aprendizagem.

Entretanto, não objetivo colocar a filosofia num posto superior ou inferior às demais disciplinas. Gostaria que os alunos a percebessem não como algo estanque, mas sim como atividade, como o verbo “filosofar”, isto é, como “[...] o trabalho crítico do pensamento sobre o próprio pensamento” (FOUCAULT, 1998, p. 13), estatuto este que lhe permite atravessar as distintas áreas do conhecimento e, concomitantemente, deixar-se atravessar. Minha urgência caminha, portanto, na direção de espaços que sejam favoráveis a essa compreensão de filosofia, como é o caso da literatura.

Dada a contextualização do surgimento e modificações desta pesquisa, bem como sua delimitação e justificação temática, cumpre-me ainda esboçar ligeiramente seu aporte teórico-metodológico. Passo, então, à apresentação dos momentos do trabalho, indicando o referencial teórico correspondente a cada parte.

Assim, na seção *Filosofia, Arte, Verdade*, como o próprio título sugere, abordo uma discussão sobre filosofia e arte, tomada a partir da relação de tais campos com a noção de verdade. Num primeiro momento, apresento, em linhas gerais, o antagonismo de Platão e Friedrich Nietzsche no tocante às suas teorias acerca da verdade e enfatizo o exemplo da tragédia grega. A aposta, portanto, é colocar em destaque um dos elementos mais caros a esta pesquisa, e que pode ser resumido pela seguinte questão: sobre que bases se sustenta uma aparente dificuldade em pensar o casamento entre filosofia e arte como algo capaz de produzir conhecimento? Interessa-me aqui discutir a noção de verdade, uma vez que nela residem, em

muito, as problemáticas ligadas ao encontro entre filosofia e literatura. Posteriormente, busco respaldo em Gilles Deleuze e Félix Guattari, a fim de mostrar que, menos do que conceber os domínios envolvidos nessa discussão como conflitantes, assumo que filosofia e arte são potências criadoras de mesmo patamar e passíveis de comunicação entre si.

Em seguida, na seção *Filosofia e Literatura*, dedico-me à análise das condições de possibilidade de aproximação entre filosofia e literatura. Nesta parte, apresento argumentos de personalidades importantes que se posicionam contrariamente à inter-relação dos domínios (filosofia e literatura), como é o caso de Milan Kundera e Iris Murdoch, e outros favoráveis, a exemplo de Frédéric Cossutta e Robert Nozick. Também nesta seção exponho o processo de desconstrução do suposto (sub) gênero romance filosófico. No entanto, o subsídio maior desta parte do trabalho está em Maurice Blanchot e Michel Foucault; valho-me especialmente da noção do “Fora” para desprender-me da dura categorização que aparta filosofia e literatura e vicia nosso juízo valorativo. Ou seja, se, num primeiro momento, dedico-me a pensar a filosofia como arte de criar conceitos (baseada em Deleuze e Guattari), nesta seção, em especial, busco descrever o espaço, digamos assim, em que este encontro se faz visível – e, acima de tudo, o que se cria e se produz a partir dele.

Na seção intitulada *Possíveis encontros*, apresento uma escrita pragmática, na tentativa de pensar o entrecruzamento entre filosofia e literatura. Trata-se de *uma* leitura filosófica – dentre outras possíveis – realizada a partir de três obras literárias contemporâneas, a saber, *A ignorância* (2000), de Milan Kundera, *A elegância do ouriço* (2006), de Muriel Barbery, e *Desonra* (1999), de J. M. Coetzee. Nesta proposta, assumo como chave de leitura aquilo que chamo de “palavra-silêncio”, isto é, uma palavra não dita, mas repleta de potencialidade. Tal conceito é pensado em duas instâncias: na relação do sujeito com o outro e na relação do sujeito consigo mesmo.

A quinta seção é composta pelas considerações finais acerca do trabalho.

Por fim, espero que os movimentos de pesquisa e pensamento aqui registrados possam me conduzir a uma resposta plausível, porém não definitiva, à pergunta que desponta já no título desta dissertação, qual seja, *como pensar o encontro entre filosofia e literatura?*

2 FILOSOFIA, ARTE, VERDADE

Afastarmo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-las ainda – ou ver as coisas de soslaio e como que em recorte – ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas [...].

(NIETZSCHE, 2001, p. 202, §299)

Ao colocarmos a filosofia e a arte em relação, podem surgir interrogações do tipo: “Mas a arte também nos leva ao conhecimento, tal como a filosofia?”, “Não é um erro aproximar dois domínios tão distintos, já que a filosofia é de ordem racional e a arte evoca sentimentos?” Estas questões não se referem apenas ao modo como se opera internamente a relação filosofia e arte, mas, à medida que comparamos a função e a potencialidade de uma área com a outra, elas acabam por nos conduzir a uma dimensão crucial: o problema da verdade. E é tomando essa perspectiva de análise – qual seja, a relação com a verdade – que teço aqui discussões entre filosofia e arte. A importância desta discussão, nesta pesquisa, se situa na tentativa de pensar uma primeira instância de aproximação para o problema maior que sustenta a investigação ora proposta: a relação mesma entre filosofia e literatura.

Num primeiro momento, podemos dizer que o problema da verdade consiste basicamente em definir quais coisas são verdadeiras e quais não o são – o que, por sua vez, pressupõe ainda uma definição para o próprio conceito de verdade. Tal problema origina-se na Antiguidade graças à filosofia e se mantém presente ao longo de sua história. Apesar disso, não devemos esquecer que a verdade é um conceito que recai sobre as mais variadas instâncias – política, ética, ciência –, o que nos permite dizer que não se trata de uma questão estritamente filosófica. O fato é: se introduzo nesta discussão o problema da verdade não é apenas por se tratar de uma questão basilar da filosofia, mas também porque a partir dele emergem lentes que nos permitem ver e dizer as mais diversas formas e expressões da cultura ocidental.

Há diferentes maneiras de interpretar a relação entre filosofia e arte em sua articulação com a verdade. O filósofo Platão, em sua obra mais influente, *A República*, mostra-se

extremamente hostil aos exageros de certas técnicas artísticas, capazes de enganar as pessoas, afastando-as da verdade. Para ele, verdades seguras só podem ser produzidas pela investigação filosófica ou científica – pressupostos dos quais, até hoje, somos herdeiros. Por outro lado, e justamente contrapondo-se aos princípios platônicos, Friedrich Nietzsche não só acredita que a aparência (sobretudo a artística) é necessária, como única via de acesso à essência.

Na presente seção, analiso em linhas gerais o antagonismo de Platão e Nietzsche no tocante às teorias supracitadas, enfatizando o exemplo da arte trágica grega. Para tanto, lanço mão da interpretação de Kathrin Rosenfield e Roberto Machado. À luz dessas ideias, recorro à concepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari, de que a arte, a filosofia e até a ciência estão em um mesmo patamar. Mais do que isso, para esses autores, todas são potências criadoras que se encontram em aliança e ainda assim preservam suas especificidades. Ou seja, proponho aqui uma discussão calcada na tentativa de desmistificar supostas incompatibilidades – ou, ao menos, critérios de valor – entre tais domínios.

2.1 O LUGAR DA ARTE E DA VERDADE NA FILOSOFIA PLATÔNICA DA REPRESENTAÇÃO

Como observa Kathrin Rosenfield (2006), a arte possui um papel social importante há milênios, de modo que sua história é facilmente confundida com a história da cultura. Tomemos como exemplo a Grécia antiga: todo o processo de educação dos gregos estava baseado em um movimento de convergência entre valores estéticos e éticos da comunidade, ligados a um ideal de beleza e bem supremos. O objetivo dessa educação era promover o desenvolvimento do homem em todas as suas potencialidades, a fim de torná-lo um melhor cidadão.

Tradicionalmente, a ideia predominante entre os gregos era de que a união entre ética e estética ocorresse de modo natural – pensamento que perduraria somente até a emergência de

uma suspeita socrática, a saber, de que haveria outro componente envolvido na relação entre ética e estética, algo capaz de explicar tal junção tornando-a, portanto, mais plausível.

Em suas observações, Sócrates identifica e, mais, sustenta a existência de um caráter utilitário no encontro entre valores éticos e estéticos, no sentido de que essa soma faz com que o homem tenha mais plenitude em seu desenvolvimento. Assim, o filósofo constata que a ligação entre ética e estética não é algo que está posto, mas sim que ocorre com vistas a um fim: tornar melhor o homem da *pólis*. Desse modo, um homem com valores morais está propenso à beleza, tal como um homem com valores estéticos tem propensão a agir eticamente. No entanto, é precisamente o que esse homem faz com seus valores, de que maneira ele os põe em prática, que determina se haverá ou não convergência entre as dimensões ética e estética.

Além disso, podemos ainda notar como era íntima a relação dos gregos com o conceito do “belo” – visível, por exemplo, na construção dos mitos, nos rituais religiosos, nas danças, no teatro e em tantos outros costumes. Também em muitas obras filosóficas daquele período o tema da beleza se fez presente. Em *Hípias Maior*, Platão apresenta-nos um interessante diálogo, cujos protagonistas são Sócrates, seu mestre, e Hípias, famoso sofista da antiga Grécia. Sócrates dirige-se a Hípias a fim de obter uma definição clara e precisa acerca do belo. Diz ele:

[...] recentemente, excelente homem, quando eu encontrava defeitos em alguns trechos de certos discursos, considerando-os feios, e elogiava outros como belos, um indivíduo deixou-me confuso perguntando-me, muito insolentemente, aproximadamente o seguinte: ‘Sócrates, como tu sabes’, disse, ‘que tipos de coisas são belas e feias? Ora, és capaz de dizer-me o que é o belo?’ Eu, na minha insignificância, senti-me perdido e não pude responder-lhe apropriadamente [...]. Ensina-me satisfatoriamente o que é o belo ele mesmo, e tentes, ao responder, expressar-te com a maior precisão possível, para que eu não seja mais uma vez refutado e ridicularizado. (PLATÃO, 2007, p. 240, §286c-e).

É importante observar que o excerto acima é parte de uma discussão ainda maior, que gira em torno da questão “o que é o *kalos*?”. No *Dicionário Grego-Português*, encontramos, dentre outros, o seguinte correspondente para o termo: “belo moralmente; bom, nobre; honesto, honorável; glorioso” (MALHADAS; DEZOTTI; NEVES, 2008, p. 16). Não há, pois, uma tradução exata para *kalos*; devemos compreendê-lo como a convergência de todos estes significados.

Cabe destacar ainda que as experiências estéticas e artísticas exerceram fundamental influência no pensamento platônico, em especial, no que diz respeito a sua teoria do conhecimento. Para elucidar este ponto, recapitulemos brevemente a Teoria dos Dois Mundos (ou Reminiscência). Grosso modo, Platão acredita que o mundo sensível no qual vivemos é um mundo *em ruína*, repleto de destruição. Por outro lado, há um mundo autêntico, o mundo *em forma*, das ideias puras, perfeitas, imutáveis e eternas. No mundo das ideias, tanto a beleza quanto a verdade e o bem são essências superiores, arquétipos cujas cópias inferiores residem no nosso mundo em ruína. No mundo sensível, não temos acesso às ideias puras, apenas a suas cópias. Contudo, inevitavelmente há uma tendência a procurar pela beleza, verdade e bem absolutos, porque antes de se unir à forma material, a alma humana (que é eterna) contempla a perfeição das ideias puras, cuja natureza é divina. Com isso, o conhecimento das ideias puras fica impresso na alma, mas inativo na memória. Desse modo, um artista não “recria” a beleza por meio de sua obra, assim como não se “descobre” a verdade, pois o conhecimento consiste em *reminiscência* (SUASSUNA, 2008).

Como vimos, a teoria platônica do conhecimento marca uma distinção entre o mundo das essências e o mundo das representações. No tocante à sua teoria da arte, o filósofo procura mostrar que no mundo em que vivemos, há diferentes modos de aparência. Mais do que isso, há aparências mais legítimas do que outras, modelos de arte que superam as criações artísticas mistificadoras. Platão coloca, de um lado, a imitação rigorista; uma mimética que faz referência à verdade da coisa em si, que busca ao máximo aproximar-se dela, o que seria um bom modo de representação. De outro lado, fica a má representação, qual seja, a imitação hedonista, uma mimética fantasiosa, distante das ideias essenciais.

Rosenfield (2006) chama a atenção para uma questão importante, a saber, o fato de que Platão nunca se opôs à arte como um todo: o que ele fez foi recusar a banalização artística nas formas hedonísticas e criar um juízo de valor baseado numa noção particular de verdade/representação. Para o filósofo, verdades seguras só podem ser produzidas através de operações discursivas regradas, como é o caso da investigação científica e filosófica, ao passo que formas hedonísticas conduzem ao prazer duvidoso e ao engano. O “saber” poético, por exemplo, é imprevisível porque se origina de uma inspiração atribuída a um dom divino, e não há como comprovar isso por vias argumentativas. Além disso, o ato de recitar poesias, tomando aqui o mesmo exemplo, é alvo de críticas porque instiga os instintos primitivos do homem, colocando em risco a moral e os bons costumes da sociedade, como sugere Platão no livro terceiro de *A República*:

[...] aquilo que os poetas bem como os prosadores nos contam a respeito dos seres humanos é ruim. Dizem eles que muitos indivíduos injustos são felizes e muitos justos são infelizes, que a injustiça é vantajosa se não for descoberta e que a justiça é o benefício alheio, mas também o prejuízo próprio. (PLATÃO, 2012, p. 127, §392b).

Platão critica Homero e Hesíodo por criarem histórias falsas e, o que é ainda pior, por serem responsáveis pela propagação de tais falsidades. No livro décimo, o filósofo volta a acusar os poetas, ao afirmar que “[...] toda essa poesia provavelmente distorce o pensamento de qualquer pessoa que a ouça, a menos que possua o conhecimento de sua verdadeira natureza que atue como um antídoto.” (Ibid., p. 397, §595b).

Além de excluir da República os poetas e os prosadores, Platão opõe-se à comédia e à tragédia, pois teme que a juventude, assim como as pessoas comuns não sejam capazes de compreender o significado mais profundo das narrativas. Sua preocupação reside precisamente no fato de que tais indivíduos teriam a tendência a encarar os mitos, as fábulas e demais histórias na sua literalidade, atendo-se apenas à representação. Porém, apesar da constante censura, o próprio filósofo apropria-se de algumas alegorias para exibir suas ideias, a exemplo da *Alegoria da Caverna* (PLATÃO, 2012).

Notemos, por fim, que a sustentação da crítica platônica a certos usos da arte se dá por meio de uma preocupação de caráter político, social e filosófico; não se trata do fato de que a arte deva ser abolida, mas é preciso atentar para as técnicas artísticas, que, por vezes, nessa concepção, seriam extrapoladas, isto é, utilizadas em demasia e sem a menor cautela – o que resultaria por propagar a inverossimilhança e obstruir a clareza do pensamento.

2.2 A TEORIA NIETZSCHIANA DA TRAGÉDIA GREGA: uma crítica à filosofia platônica da representação

Contrariando a perspectiva platônica, Nietzsche “assinala que os conhecimentos do discurso filosófico não podem dispensar a sabedoria poética que revela (e vela) o fundo assombroso e encantador da existência, isto é, um saber que se mantém no limite do compreensível e do cognoscível.” (ROSENFELD, 2006, p. 14). A fim de melhor compreender o ponto de vista do filósofo, adotemos como exemplo a tragédia grega, um tipo de arte (hedonista) que Platão classifica como má representação em virtude de seus excessos. Tal discussão se faz importante na medida em que nos fornece novos argumentos acerca do problema da verdade e da aproximação entre filosofia e arte.

Segundo Roberto Machado (2005), em *O Nascimento da Tragédia* (1872), Nietzsche apresenta três ideias centrais em relação ao tema, quais sejam: a origem, a morte e o renascimento da arte trágica grega. Cada uma dessas ideias corresponde a um tipo de empreitada do filósofo alemão: no primeiro caso, ele esclarece as circunstâncias nas quais emerge a tragédia grega, além de caracterizá-la e atribuir-lhe um propósito; feito isso, Nietzsche denuncia a morte da arte trágica como algo decorrente tanto do engrandecimento da racionalidade frente a ela – acompanhado pela desclassificação e sufocamento dos instintos estéticos – quanto em função da subjugação da estética à ética; por fim, há uma tentativa de resgate da tragédia por meio de manifestações culturais modernas. Para o propósito em questão, qual seja, apresentar de maneira breve a perspectiva nietzschiana da relação entre filosofia, arte e verdade, consideremos apenas a primeira instância.

A teoria nietzschiana da tragédia grega constitui-se a partir de dois conceitos básicos, a saber, *apolíneo* e *dionisíaco*. O apolíneo é o princípio de individuação do homem, intimamente ligado à ideia de limite. Através do autoconhecimento, isto é, pela tomada de consciência acerca de si próprio e pela medida é que o apolíneo se manifesta. Por outro lado, o dionisíaco nega a individuação do homem e se traduz como um processo de reconciliação, seja entre as pessoas, seja entre elas e a natureza. Trata-se do abandono da medida e da consciência de si; há uma desobjetivação do homem guiada pela desmedida (*hybris*), em que a individuação dá lugar à universalização que converge em unidade – todos se tornam um.

O termo apolíneo faz referência a Apolo, uma das divindades olímpicas mais importantes da História, símbolo da beleza, mas também da medida e da razão – o que nos remete a práticas mais rígidas, aos ritos austeros, religiosos e políticos. Apolo protegia o Oráculo de Delfos, famoso pelo aforismo “conhece-te a ti mesmo”, e propagava essa máxima entre os homens. Diz-se que ele era resplandecente e sua luz dissipava a escuridão, criando uma espécie de proteção contra as trevas. Em contrapartida, este brilho que resguardava os

homens do sofrimento também os afastava da verdade, haja vista que se tratava de um escudo ilusório, isto é, uma proteção criada pela aparência.

Já o termo dionisíaco é pensado a partir de Dioniso (ou Dionísio), o deus da insânia, da estranheza, da ambivalência, rodeado de figuras animais; uma divindade que não podia ser integrada à *pólis*, mas que era imprescindível para sua vitalidade. O princípio dionisíaco baseia-se na música dos ritos demoníacos e populares, onde todos dividiam um mesmo espaço e se entregavam à desmedida, como o culto das bacantes (*thiase*), cortejos orgiásticos de mulheres endoidecidas que veneravam Dioniso.

Antes de dar continuidade à apresentação da teoria de Nietzsche acerca da tragédia grega, penso que cabe aqui um esclarecimento: por que a discussão sobre a verdade faz sentido nesta pesquisa? Mais: por que justamente por ela opto por dar início às discussões que me sucedem? Porque penso que o que está posto em relação ao problema da verdade é a questão do saber, no sentido de pensar quais são os lugares a partir dos quais ele pode emergir. Não menos importante é também a questão da legitimidade (ou não) deste saber, do que é enunciado e construído como tal e dos lugares a partir dos quais faz sentido (ou não) pensá-los.

Na Grécia antiga, a condição humana é posta em risco, pois o homem grego, marcado por uma extrema sensibilidade à dor e ao sofrimento, desenvolve um pensamento negativo, uma visão pessimista do mundo, de que tudo é desolação e sempre será desse modo e, portanto, de que não vale a pena viver. É neste contexto que surge a arte apolínea: ela evita o aniquilamento do homem grego, alterando sua perspectiva de vida, levando-o a crer que o mundo não é tão horrendo quanto lhe parecia ser. A arte apolínea encanta, chama a atenção por sua beleza, enquanto a verdade é encoberta. Trata-se de uma arte mistificadora, como pensava o Platão de *A República*? Ora, se o belo tem o poder de engambelar, de seduzir, de conduzir o olhar para outra direção que não aquela da escuridão, então sim – mas não apenas isso. Nietzsche compreende a beleza como uma aparência necessária à preservação da vida do homem grego, incapaz de suportar a aspereza da verdade sem sucumbir.

A arte apolínea trata de afastar o espírito dionisíaco, mas os cultos a Dioniso vencem a barreira imposta e se espalham pela Grécia. O homem grego vive o enfrentamento de duas potências, em que o dionisíaco convoca-o à reconciliação com seu estado de origem, no qual não havia o princípio de individuação, apenas um sentimento místico de unidade. O dionisíaco choca ao revelar a verdade escondida pelo belo, ao mostrar que a vida regida pelo

apolíneo nada mais é do que aparência. Com a ruptura do princípio apolíneo, desfaz-se a autoconsciência, logo, o esquecimento de si recai sobre o homem, que mergulha em um estado de letargia.

Para Nietzsche, a arte tem papel crucial, pois ela “[...] possibilita como que uma experiência de embriaguez sem perda de lucidez” (MACHADO, 1999, p. 24). A potência dionisíaca é combinada com sua pseudo-arqui-inimiga, a apolínea, de modo que a vida se torna possível não pela repressão do sentimento negativo causado pelo horror existencial, mas por seu reconhecimento através da representação artística. Assim, não há oposição entre as duas formas de arte, uma vez que o dionisíaco artístico só pode existir se precedido pela arte apolínea, e esta, sozinha, não dá a ver a verdade, portanto, não é suficiente para garantir a vida do homem grego.

Ao admitir isto, podemos afirmar que a arte trágica grega “[...] não se limita, como a poesia épica, ao nível da aparência, mas possibilita uma experiência trágica da essência do mundo” (Ibid., p. 25). Ou seja, a tragédia não esconde a essência, não cria um mundo perfeito, livre da dor e do sofrimento; pelo contrário, ela revela tudo isso e ainda assim produz alegria. Parece contraditório, mas o herói trágico, ao passo que sofre, resiste brava e incansavelmente ao sofrimento e esta vontade de superação provoca um sentimento otimista em quem o observa, como se houvesse um prazer maior a ser atingido pela ruína.

O exemplo da tragédia grega mostra que Nietzsche, ao aproximar as potências apolínea e dionisíaca, realiza uma crítica à filosofia da representação instaurada por Platão. Por uma “reversão do platonismo”, o filósofo alemão se empenha em dissolver a oposição entre essência e aparência e questiona a orientação pelo alto, isto é, a imagem do filósofo como aquele que se eleva ao mundo das essências, dos princípios de bem, de verdade e de beleza para depois voltar ao mundo das imagens iluminado e purificado pelas ideias eternas. Posições antagônicas como esta se revelam inspiradoras aos olhos de Deleuze, que incorpora tal discussão à sua filosofia, criando um duplo espaço de pensamento. Particularmente, a problemática da reversão do platonismo é central para a constituição de sua filosofia.

Vejamos com mais atenção no que ela consiste: segundo Deleuze (1974), antes de Nietzsche, a ideia de reversão do platonismo já se fazia presente na filosofia de Hegel e Kant, mas de maneira distinta. Para estes, a abolição do mundo das essências e das aparências se dá de modo tão abstrato que a motivação platônica da concepção dos dois mundos se oculta. Nietzsche, pelo contrário, busca justamente revelar esta motivação e, para compreender o que

Platão tinha em mente, é preciso se reportar ao seu método da divisão: “Dir-se-ia primeiro que ele [o método] consiste em dividir um gênero em espécies contrárias para subsumir a coisa buscada sob a espécie adequada.” (Ibid., p. 260). Porém, como destaca Deleuze, a divisão de gêneros é um aspecto superficial do método. O que interessa a Platão é chegar a um território mais profundo, onde ocorre uma divisão de linhagens. O que isto significa? Que deve haver uma distinção daquilo que é puro com relação ao impuro, ou ainda, entre o autêntico e o inautêntico. Para conhecer a essência da divisão platônica, portanto, é preciso ir além da clássica separação mundo sensível/mundo inteligível; é necessário “[...] filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente do falso” (Ibid., p. 260). Mas quem são estes pretendentes? Respondo: são as cópias e os simulacros.

De acordo com Machado (1990, p. 29), “realizar uma crítica radical da filosofia da representação que Platão inaugura com sua teoria das ideias exige privilegiar, na própria interpretação do platonismo, uma distinção ainda mais fundamental do que a primeira”. A distinção primeira a que ele se refere é aquela que opõe mundo essencial e mundo aparente, como visto anteriormente. A isto Deleuze denomina “distinção manifesta”. A distinção mais fundamental seria a “latente”, que consiste na separação das boas cópias dos simulacros. O que faz com que uma representação seja verdadeira é a sua aproximação com o modelo ideal (das ideias perfeitas); trata-se de uma relação de semelhança que não é externa, mas interna e espiritual, ao passo que a “cópia da cópia” é uma representação impura, um simulacro, porque não compartilha fidedignamente da ideia essencial. Deleuze considera esta distinção mais fundamental porque ela mantém o pensamento no espaço da representação, de modo que a oposição essência/aparência se dissolve. O que ocorre é um deslocamento da discussão para o “aparecimento” da coisa, em que as condições de aparecer é que são debatidas.

Diante disso, Machado (Ibid., p. 33) chama a atenção para um aspecto positivo presente na leitura deleuzeana de Platão, a saber, que “[...] subverter a filosofia da representação significa afirmar os direitos dos simulacros reconhecendo neles uma potência positiva, dionisíaca, capaz de destruir as categorias de original e cópia”. Percebemos, portanto, que, para Deleuze, os simulacros não são meras cópias imperfeitas da realidade, mas sim, adquirem uma espécie de estatuto ontológico, tornando-se a própria coisa.

2.3 A FILOSOFIA PENSADA A PARTIR DE DELEUZE E GUATTARI

Na subseção anterior, mencionei o interesse de Deleuze pela problemática da reversão do platonismo, mas não explicitarei o modo como ele articula a arte com a filosofia em seu pensamento. Tal discussão se faz importante justamente porque é a partir dela que vislumbro uma forma de relacionar, e mesmo de dar sustentação à problemática entre filosofia e literatura. Ou, dizendo de outra forma, permito-me pensar: que outros autores, que outras discussões também nos convocam a pensar o entrecruzamento filosofia e literatura e, sobretudo, a partir de que bases, de quais pressupostos o fazem?

Deleuze e Guattari (2010, p. 8, grifo meu) afirmam que “filosofia é a arte de formar, de inventar, de fabricar conceitos”. Esta declaração sugere certo grau de identidade entre os domínios, à medida que a filosofia corresponderia a um tipo particular de arte, a saber, aquela que se ocupa de conceitos. Mas “[...] a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos” (Ibid., p. 11). Com esta observação, os filósofos delimitam sua definição de filosofia, que passa a ser entendida como “[...] a *disciplina* que consiste em criar conceitos” (Ibid., p. 11, grifo meu). Mas o que isto significa?

Dizer que um conceito não é um “achado” significa que ele não é algo pronto, terminado, que simplesmente espera ser descoberto. O que sustenta um conceito é, antes, uma potência inventiva, criadora, sem a qual ele não poderia se constituir. Para Deleuze e Guattari (Ibid.), a potência de criar conceitos está presente apenas no filósofo e somente por meio da filosofia um conceito vem à luz, o que não exclui a possibilidade de outros domínios apresentarem potência criativa - a arte e a ciência, como destacam eles, também se definem por seu poder criador. Ao encontro disso, Frédéric Cossutta (2001, p. 40) afirma que “[...] os conceitos não são dados como preexistentes à própria filosofia [...]”. Segundo ele, todo conceito é, por natureza, filosófico, ainda que se faça presente em outros contextos não restritos à filosofia.

Posto isso, uma nova questão se instaura: qual a necessidade que a filosofia tem de criar conceitos? Numa perspectiva nietzschiana, poderíamos responder do seguinte modo: para conhecer. Mas o que isso quer dizer? Ora, como seria possível conhecer alguma coisa

por meio de conceitos com os quais não temos a menor intimidade, conceitos construídos a partir de um plano que nos é totalmente alheio? Consideremos, por exemplo, o “cogito” cartesiano. Será que estaríamos autorizados a dizer que sabemos o que Descartes pretendia com a afirmação “penso, logo existo” por meio de uma simples leitura – que de simples tem pouco – de seus escritos? Os conceitos criados por ele para dar conta de uma observação que lhe era particular (ao menos num primeiro momento), são igualmente representativos nos dias atuais? Poderíamos dissociar o conceito de cogito do uso que Descartes fazia dele? Creio que não:

Os conceitos cartesianos não podem ser avaliados a não ser em função dos problemas aos quais eles respondem e do plano sobre o qual eles ocorrem. Em geral, se os conceitos anteriores puderam preparar um conceito, sem por isso constituir-lo, é que seu problema estava ainda enlaçado com outros, e o plano não tinha ainda a curvatura ou os movimentos indispensáveis. E se os conceitos podem ser substituídos por outros, é sob a condição de novos problemas e de um outro plano [...] Um conceito tem sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação. (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 36)

O que isto significa? Significa que cada conceito é produzido a partir de um conjunto específico de circunstâncias, o qual determina e, mais do que isso, sustenta sua compreensão. Assim, podemos dizer que um conceito só faz sentido mediante seu contexto de instauração, o que implica uma inseparabilidade entre o conceito criado e o problema ou questão filosófica à qual ele se propõe a responder. Obviamente que isso não impede, de forma alguma, que os conceitos estejam (e permaneçam) “amarrados” ao tempo histórico em que foram pensados.

Daí a pensarmos: seria possível nos situarmos para além da "origem" dos conceitos e as circunstâncias imediatas em que eles foram criados? Tomemos como exemplo a presente pesquisa: os conceitos de filosofia e literatura estão circunscritos em um contexto específico de criação, distinto, evidentemente, do momento atual. Não obstante, quando incorporo tais conceitos em meu trabalho, tenho como ponto de partida questões atualizadas e, portanto, não busco as mesmas respostas dadas àquelas precedentes. É justamente porque os problemas são passíveis de reformulação que eles se deixam reinventar. Assim, quando articulo “filosofia” e “literatura” em meu trabalho, não separo os conceitos de sua origem, mas sim os coloco em conformidade com um outro problema.

Em sua tese de doutorado, ao falar do encontro entre cinema e educação, Fabiana Marcello (2008) afirma que a intenção de efetuar um cruzamento entre campos não é, nunca,

a de buscar respostas, mas sim de arriscar-se, à medida que os problemas lançados por um campo e/ou por outro podem “se relançar a outros problemas”, tal como pensava Deleuze. Creio que a afirmação da autora aplica-se também à minha pesquisa: a defesa de um encontro entre a filosofia e a literatura é permeada por uma ideia de vertigem, entendida aqui não como o medo da queda, mas sim como “[...] a voz do vazio embaixo de nós, que nos atrai e nos envolve [...]” (KUNDERA, 1985, p. 65). O que isso quer dizer? Quer dizer que filosofia e literatura se encontram aqui para pensar questões outras, não mais circunscritas (ou limitadas) à primeira ou à segunda. É, pois, no encontro entre ambas que novas problematizações podem emergir.

Mas voltemos à questão da gênese conceitual. O que queria dizer Nietzsche ao justificar a criação de conceitos como uma requisição do conhecimento? Penso que se trata muito mais de uma crítica direcionada à maneira como nos relacionamos com os conceitos, do que à impossibilidade de conhecermos algo por meio de conceitos. Os antigos conceitos, aqueles que emergiram do pensamento de outras pessoas, que foram concebidos em diferentes períodos, com o intuito de responder a problemas filosóficos de outrora, podem, apesar disso, ser mobilizados, dinamizados, reativados no tempo presente, fazendo nascer em nós o entusiasmo criador. Desse modo, não nos limitamos a uma repetição de ideias, mas sim nos arriscamos tanto quanto os grandes filósofos, à medida que tentamos criar conceitos que possam atender às urgências da atualidade, aos questionamentos de nossa época (DELEUZE e GUATTARI, 2010).

Nietzsche criou uma escrita original, trouxe à luz seus próprios conceitos, ainda que esses sejam, em certa medida, uma releitura dos antigos. Não se ateve, portanto, à repetição daquilo que fora dito anteriormente. Mas ao criar seus próprios conceitos (ou releituras conceituais), o filósofo não ignorou a história atrelada àqueles antigos. Isso porque em cada novo conceito que se cria, há sempre fragmentos, murmúrios de outros conceitos e marcas dos velhos problemas em função dos quais eles foram concebidos. Nesse sentido, Deleuze e Guattari entendem o conceito como algo fragmentário, resultante de um processo do tipo “recorta” e “cola” (Ibid.). A filosofia cria um conceito e desenha uma história para cada problema ou questão filosófica que se formula, não sem antes percorrer as histórias passadas. Em suma, todo conceito é, além de filosófico por natureza, também histórico.

Convém ainda mencionar que o caráter “construtivista” da filosofia não se refere apenas aos conceitos, como também ao que Deleuze e Guattari entendem como plano de imanência dos conceitos, uma espécie de invólucro que, paradoxalmente, exerce a função de

desvelador conceitual: “Os conceitos são como vagas múltiplas que se erguem e que se abaixam, mas o plano de imanência é a vaga única que os enrola e os desenrola” (Ibid. p. 51). Dito de outra maneira, a filosofia, além de criar conceitos, é responsável ainda pela instauração do plano no qual se dá essa criação conceitual: o “planômeno”, o “Uno-Todo ilimitado”, o plano de imanência que compreende todos os conceitos, mas que não se confunde com eles, tampouco se coloca como a “mãe” ou o “pai” de todos os conceitos.

Uma vez mais, retornemos à questão anteriormente levantada: afinal, por que é necessário que a filosofia crie conceitos? Porque ao criar conceitos, a filosofia dá movimento ao pensamento, retira-o do estado de inércia. Quando a filosofia cria um conceito, ela não apenas fornece uma resposta a determinado problema filosófico, como também permite que esse conceito estabeleça alianças com domínios extra filosóficos, tais como a ciência e a arte. Esse encontro com o não-filosófico, essa relação entre domínios caracteriza-se por um tensionamento mútuo de forças e é, sobretudo, um arrombamento, uma ação violenta sobre o pensamento, no sentido de que ele é forçado a mover-se, a abandonar sua condição de inatividade (DELEUZE, 1988).

Em *O que é a filosofia?*, Deleuze e Guattari falam sobre o lugar da filosofia frente a outros domínios. Segundo eles: “a exclusividade da criação de conceitos assegura à filosofia uma função, *mas não lhe dá nenhuma proeminência, nenhum privilégio* [sobre outros domínios]” (DELEUZE e GUATTARI, 2010, p. 15, grifo meu). Machado (2009, p. 14)¹, por sua vez, reinterpreta a questão da seguinte maneira:

Por um lado, há interferência, repercussão, ressonâncias entre atividades criadoras sem que haja prioridade de umas sobre as outras, e, especialmente, sem que a filosofia tenha qualquer primado de reflexão e inferioridade de criação [...]. Por outro lado, há especificidade dos saberes, no sentido em que cada um responde a suas próprias questões ou procura resolver por conta própria e com seus próprios meios problemas semelhantes aos colocados pelos outros saberes. Por isso, uma ideia filosófica é diferente de uma ideia científica ou artística.

Se, em termos de relevância, a filosofia ocupa um mesmo nível de atividades como a arte ou a ciência, disso não se segue que tais domínios compartilhem dos mesmos objetos.

¹ A mesma ideia aparece no livro *Deleuze e a filosofia* (1990, p. 5), sendo *Deleuze, a arte e a filosofia* uma versão ampliada e atualizada dessa obra. Nesta dissertação, optei por adotar como referência ambos os materiais.

Enquanto a filosofia se ocupa dos conceitos, como visto anteriormente, a ciência tem por objeto *funções*, que correspondem às proposições nos sistemas discursivos. Além disso, a filosofia não determina a comunicabilidade da ciência, o que revela independência entre os domínios. Por outro lado, o conceito não é dado na função, o que nos faz recorrer, inevitavelmente, à filosofia, já que cabe a ela a produção conceitual. (DELEUZE e GUATTARI, 2010). Assim também ocorre com a arte: ela não apenas cria obras artísticas, como também *perceptos* e *afectos*, isto é, descrições (de situações vividas ou imaginadas) e modos de sentir e existir.

Ora, se a filosofia é criação de conceitos, é incorreto afirmar que ela esteja a serviço da mera contemplação, da reflexão ou mesmo da comunicação – práticas violentamente questionadas por Deleuze e Guattari. Isto porque “[...] as contemplações são as coisas elas mesmas vistas na criação de seus próprios conceitos” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 14). Além disso, por um lado, as pessoas pensam sobre as mais variadas coisas sem precisar recorrer à filosofia; por outro, a comunicação visa criar opiniões acerca daquilo que é comunicado, não inventar conceitos. Para Deleuze e Guattari, a contemplação, a reflexão e a comunicação são, mais do que isso, “[...] máquinas de produzir Universais em todas as disciplinas” (Ibid., p. 15). Já o conceito se opõe a estas ideias gerais justamente por ser singular em sua criação. Como poderia um universal explicar algo se ele próprio precisaria ser desmembrado para se fazer inteligível? Machado (1990; 2009) observa, nesta crítica aos universais, uma forte inspiração nietzschiana, que acaba por marcar um divisor de águas entre o pensamento deleuzeano e o de muitos filósofos da tradição. Se o conceito é sempre singularidade com relação a um tempo, estritamente falando, não há criação de conceitos universais, mesmo que se diga o contrário.

Um último ponto merece destaque: quando Deleuze identifica na arte uma potência criadora, uma vez mais nos deparamos com a herança do pensamento nietzschiano. Para Nietzsche, a arte é criação: ela tem o poder de criar um mundo de aparências e esta criação é sustentada por uma vontade artística que é, em certa medida, uma vontade de enganar. No entanto, a aparência criada pela arte não se opõe à verdade, nem nega o real, pelo contrário, ela os potencializa (DELEUZE, 1976).

Ora, mas não é o próprio Nietzsche quem afirma que “é pela arte que podemos escapar à verdade”? Precisamente, o que, todavia, não o coloca em contradição, pois ele considera a aparência uma reduplicação do real, em que a faceta do erro é enaltecida e as mentiras do mundo são evidenciadas. Assim, metaforicamente falando, escapamos à verdade do mundo

pela arte porque ela é território propício à concretização de possibilidades de vida – tanto novas quanto reprimidas.

2.4 CONCLUSÃO

Ao contrapor o pensamento de Nietzsche ao de Platão, creio ter sido possível mostrar o quão equivocada é a concepção segundo a qual filosofia e arte não se misturam. Tomada junto ao problema da verdade, a relação entre estes dois campos, à primeira vista, parece inviável. Todavia, se considerarmos que, no caso de Platão, a crítica de arte tem como alvo uma forma artística específica (a hedonista), e não a arte de maneira geral e que a divisão platônica dos dois mundos (ideias perfeitas x cópias) é parte fundamental da metodologia adotada pelo filósofo em sua teoria do conhecimento, mas provisória, pois é sucedida por outra divisão ainda mais profunda, que ocorre no âmbito da sensibilidade (cópias boas x cópias ruins), veremos que não há incompatibilidade entre filosofia e arte.

Ademais, a arte carrega em si os princípios apolíneo e dionisíaco, indispensáveis à vida humana, e não opostos a ela, como demonstra Nietzsche, e tanto na arte quanto na filosofia há uma potência inventiva, como defendem Deleuze e Guattari. Portanto, parece-me plausível que a filosofia e a arte se comuniquem.

No entanto, não defendo aqui uma implicação necessária entre as atividades – a história nos mostra que nem sempre razão e sensibilidade andaram juntas, a exemplo da dúvida cartesiana, método segundo o qual Descartes decidiu apartar-se de todo o conhecimento obtido por meio dos sentidos a fim de encontrar uma certeza indubitável, o famoso *cogito* –, mas sim um trabalho em parceria.

3 FILOSOFIA E LITERATURA

– *As coisas não são o que são, mas também não são o que não são – disse o professor suíço ao estudante brasileiro.*

– *Então, que são as coisas? – inquiriu o estudante.*

– *As coisas simplesmente não.*

– *Sem verbo?*

– *Claro que sem verbo. O verbo não é coisa.*

– *E que quer dizer coisas não?*

– *Quer dizer o não das coisas, se você for suficientemente atilado para percebê-lo.*

– *Então as coisas não têm um sim?*

– *O sim das coisas é o não. E o não é sem coisa. Portanto, coisa e não são a mesma coisa, ou o mesmo não.*

O professor tirou do bolso uma não-barra de chocolate e comeu um pedacinho, sem oferecer outro ao aluno, porque o chocolate era não.

(ANDRADE, 1992, p. 1261)

Será que é possível aproximar a filosofia de algo que ordinariamente tomamos como não-filosófico, a saber, a literatura? O que ou quem nos tornaria aptos a relacionar o pensamento filosófico com a linguagem de um gênero literário como o romance, por exemplo? Ou então, uma vez resistentes em colocar a filosofia e a literatura lado a lado, de onde viria esse bloqueio?

Nesta seção, busco pensar uma possível aproximação entre filosofia e literatura, considerando, em primeiro lugar, os limites de cada discurso. Também aqui problematizo o (sub) gênero romance filosófico, expondo sua fragilidade por meio de um processo de desconstrução da ideia. Em vista disso, examino alguns argumentos de importantes personalidades que se posicionam de maneira contrária à inter-relação dos domínios, como é o caso de Milan Kundera e Iris Murdoch, e outros argumentos favoráveis, a exemplo de Frédéric Cossutta e Robert Nozick.

Isto posto, introduzo ao texto a noção do “Fora”, pensada a partir de Maurice Blanchot e Michel Foucault, com o intuito de desprender-me da dura categorização que aparta filosofia e literatura e vicia nosso juízo valorativo. Ou seja, se, num primeiro momento, dedico-me a pensar a filosofia como arte de criar conceitos (baseada em Deleuze e Guattari), nesta seção,

em especial, busco descrever o espaço, digamos assim, em que este encontro se faz visível – e, acima de tudo, o que se cria e se produz a partir dele.

3.1 OS LIMITES DO DISCURSO

De acordo com Jayme Paviani (2003), a definição que atribuímos tanto à filosofia, quanto à literatura é precisamente aquilo que determina as possibilidades de aproximação ou distanciamento entre um domínio e o outro. Se reduzirmos a filosofia à análise de argumentos, por exemplo, dificilmente poderemos associá-la a uma poesia, já que o gênero lírico, ou mesmo a literatura, de modo mais amplo, não se apoia em premissas e conclusões, elementos que são básicos para a argumentação.

No meio acadêmico, a filosofia possui uma forma dominante de escrita, a saber, o ensaio filosófico. Peter Horban afirma que

[...] um ensaio filosófico é bem diferente de um ensaio na maioria das outras disciplinas. Isso porque ele não é nem um trabalho de pesquisa, nem um exercício de autoexpressão literária. Não é um relatório do que vários estudiosos já disseram sobre um determinado tema. Não apresenta as últimas descobertas de testes ou experiências. E não apresenta seus sentimentos e impressões pessoais. Pelo contrário, é uma defesa fundamentada de uma tese. (HORBAN, 1993, p. 1, tradução minha).

Defender uma tese significa estabelecer um ponto específico a partir de uma cadeia de raciocínios. Em outras palavras, é a tentativa de provar alguma coisa, de convencer alguém a aceitar determinado ponto, partindo-se de um conjunto de justificativas (premissas). Como aponta Horban (1993), no ensaio filosófico adota-se uma espécie de “método de persuasão racional”.

De modo geral, os textos filosóficos são identificados pela presença da argumentação no desenvolvimento de teses, assim como pela análise de conceitos. Trata-se de um aspecto

essencial do discurso filosófico, porém não único. Segundo Cossutta (2001, p. 5), “a filosofia argumenta, mas não se reduz à argumentação. Aliás, essa dimensão nem sempre é visível: ela pode ser trabalhada por outros modos de expressão tais como a ironia, o sarcasmo em Nietzsche, ou a exortação e a edificação em Epiteto.”

James Pryor (2012) aponta algumas características próprias do ensaio de filosofia. Em primeiro lugar, o texto deve apresentar uma estrutura básica, com começo, meio e fim, em que se desenvolva, como já dito, uma defesa argumentada de uma afirmação. Em segundo lugar, o ensaio de filosofia deve ser claro e objetivo. Para tanto, Pryor sugere que ao escrevê-lo, o autor seja cauteloso e modesto, isto é, não ambicione resultados extraordinários, pois quanto maior a ambição, mais difícil é a tarefa de se fazer entender. Em terceiro lugar, o ensaio filosófico deve apresentar algum traço de originalidade. Sobre este tópico, podemos afirmar que o ensaio, de maneira geral, é uma forma de escrita que se alimenta de ideias pré-concebidas, e não da novidade, além do que os esforços do ensaísta “espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2003, p. 16). No entanto, a originalidade do ensaísta torna-se perceptível por meio dos arranjos de ideias adotados por ele na confecção de seu ensaio. Se, por exemplo, decido escrever um ensaio acerca da definição de filosofia, inevitavelmente terei de recorrer à história da filosofia para coletar diferentes perspectivas. No entanto, eu não poderia simplesmente reproduzir todas as posições assumidas sobre o tema, pois trata-se de uma questão secular e que ainda hoje permanece em aberto. Desse modo, precisaria selecionar algumas dessas teorias e confrontá-las, a fim de obter uma conclusão, mesmo que provisória.

Obviamente que falo aqui de acepções demasiadamente genéricas e mesmo muito particulares. Sobre cada um destes tipos de textos, há uma bibliografia não apenas extensa como pouco homogênea e consensual em termos de definições e limites. Se considerarmos apenas a forma “ensaio” já veremos o quão reduzida é aqui a discussão que estabeleço. No entanto, afirmo que, de um lado, meu objetivo não é discorrer sobre cada um dos gêneros e, de outro, importa-me, sim, indicar que, como referido, só é possível falar (ou não) de um encontro entre filosofia e literatura quando, pelo menos, tensionamos as modalidades enunciativas a que cada um presta (ou deveria se prestar).

Assumindo, então, as máximas mais recorrentes – tal como descrevi –, é possível afirmar que as tentativas de aproximação entre literatura e filosofia geram um certo desconforto, sobretudo nos filósofos. Para muitos destes, a literatura é sinônimo de

prolixidade, obscurantismo e imprecisão, opondo-se à filosofia, que se propõe concisa, clara e objetiva. Por isso mesmo, nem sempre é considerado filosofia algo que foi escrito em forma de poesia, por exemplo. Sob essa perspectiva, o discurso filosófico e o literário são colocados em confronto, de modo que a linguagem é assumida não apenas como elemento de diferenciação entre filosofia e literatura, mas também de incompatibilização. Por outro lado, filósofos e literatos menos radicais acreditam que a linguagem seja um elemento de relação entre as duas áreas, à medida que a literatura, através de suas narrativas e metáforas, dá corpo a ideias abstratas tipicamente filosóficas, ao passo que a filosofia acrescenta à literatura certo rigor analítico.

Apesar das discrepâncias, podemos identificar um ponto em comum entre o discurso literário e o filosófico, que talvez seja o mais expressivo: a metáfora. Ainda que muitos filósofos prefiram evitar a aplicação da linguagem metafórica em seus textos, uma vez que essa figura possui um caráter dual (para não dizer múltiplo) que, à primeira vista, parece se contrapor à objetividade e clareza pretendidas pela filosofia, sua presença no discurso filosófico não pode ser ignorada. Segundo Cossutta (2001, p. 99),

A metáfora, genericamente falando, exemplifica um fenômeno mais restrito tanto pelo uso que dela é feito (os textos onde ela domina são pouco numerosos se considerarmos a história da filosofia) como pelo valor que lhe é atribuído. Podemos no entanto nos perguntar se seu alcance é tão marginal quanto a discricção de seu emprego. De fato, não mantém ela um laço mais estreito com o conceito do que a simples oposição entre abstrato e concreto? Não contribui ela para a construção ontológica da doutrina com seus exemplos e descrições?

Se considerarmos que, de certa maneira, a linguagem metafórica procede por meio de imagens, à medida que a metáfora é empregada no texto em substituição a um conceito abstrato para torná-lo “visível”, compreenderemos melhor a cautela – ou em casos extremos, a aversão – dos filósofos para com ela. Sobre a metáfora pesa o estigma da ilusão, em oposição à verdade, como se ao metaforizar conceitos, estivéssemos criando imagens ao acaso. Em termos platônicos, diríamos que a metáfora é um simulacro, uma cópia imperfeita, descomprometida com a verdade objetiva do mundo.

No entanto, “[...] *o recurso metafórico está profundamente engajado na elaboração filosófica*, não apenas nos textos que a utilizam com largueza, mas também nos que restringem seu uso.” (Ibid., p. 103, grifos do autor). Se, por um lado, a metáfora apresenta-se

como risco para o texto, no sentido de que, se mal-empregada, pode nos conduzir à incoerência, por outro, ela revela-se como um aspecto criativo do texto, que não o restringe à mera expressão.

Retomando a discussão mais ampla sobre os limites do discurso, pergunto então: como rotular os diálogos platônicos? São obras filosóficas porque constituem-se de argumentos e abordam problemas típicos da filosofia? Ou seriam apenas textos literários, uma vez que abusam de metáforas, criando um espaço de multissignificação? O que diria Platão sobre isso? Se por um lado, em *A República*, o filósofo se opunha à poesia, que é uma forma de arte literária, por outro, frequentemente o chamavam – e ainda hoje o fazem – de artista literário.

Dentre os exemplos de filósofos que diversificaram sua escrita filosófica por meio de tratados, aforismos, diálogos, dramatizações, romances e poesia, podemos citar Jean-Paul Sartre. O filósofo fugiu à regra ao recorrer à dramatização, por meio de peças teatrais como *As Moscas* (1943) e *Entre Quatro Paredes* (1945), ou ainda, ao escrever romances como *A Náusea* (1938) e *A Idade da Razão* (1945). Martin Heidegger é outro nome importante nessa lista, considerando-se o fato de que ele compreendeu a poesia e, em especial, a do poeta Friedrich Hölderlin, como o lugar privilegiado de manifestação do Ser, isto é, um lugar de abertura, de revelação de verdades veladas (HEIDEGGER, 2014).

Voltando no tempo, à Europa do século XVIII, particularmente na França, o casamento entre filosofia e literatura já se mostrava muito profícuo. É desse período que provém o chamado “romance filosófico”. Mas o que seria ele? Quais seriam as principais obras literárias historicamente reconhecidas por essa nomenclatura? E por quê? O que as distinguiria de outros romances? Julgo que tais apontamentos merecem atenção nesta pesquisa, dado que, por meio dela, busco pensar justamente o encontro entre o filosófico e o literário.

Segundo David Cunningham (2011, tradução minha), o primeiro romance filosófico de que se tem conhecimento é uma narrativa ficcional árabe chamada *O Filósofo Autodidata* (*Hayy ibn Yaqzān*)², de Ibn Tufail, escrita no século XII e que teria influenciado um importante romance posterior: *Robinson Crusoe* (1719-1722), de Daniel Defoe. O romance de Tufail narra a história de Hayy, um menino que nasce em uma ilha do hemisfério sul e

² Devido ao seu caráter explicitamente didático, a obra tem sido comparada à *Emile* (1762), de Jean-Jacques Rousseau, e referenciada também como uma antecipadora de elementos fundamentais presentes no romance de formação (*Bildungsroman*).

desenvolve sozinho suas faculdades intelectuais, tornando-se um filósofo autodidata. Ao longo da narrativa são exploradas questões filosóficas acerca da origem do mal, da essência da matéria, da origem do universo, da existência divina, entre outras. No entanto, como mencionado em linhas anteriores, o romance filosófico teria se estabelecido supostamente enquanto forma literária somente séculos depois. Sua história, evidentemente, é indissociável da história do gênero literário de maior destaque na época, qual seja, o romance moderno.

Mas afinal, o que se entende por romance filosófico? Ainda de acordo com Cunningham (2011, p. 606, tradução minha), “o romance filosófico pode ser minimamente definido como um gênero em que elementos característicos do romance são usados como um veículo para a exploração de questões filosóficas e de conceitos.” Quanto a isso, Brian Norton (2006, tradução minha) acrescenta uma observação importante à definição: trata-se de um romance que se ocupa *conscientemente* de tradicionais preocupações e problemas filosóficos. Dito de outro modo, o romancista, ao compor sua obra, estaria assinando uma espécie de pacto com a filosofia, um compromisso deliberado com o filosofar.

Marilena Chauí (2004, p. 9), por sua vez, oferece-nos outra pista: ela se refere ao romance filosófico como “um gênero literário paradoxal, inventado pelos filósofos da Ilustração.” O caráter paradoxal apontado por Chauí deve-se, em parte, ao fato de o romance filosófico servir de espaço para a conciliação de opostos tais como razão e emoção, verdade e ilusão, mas também “[...] porque o romancista, enquanto filósofo, quer ser acreditado como verdadeiro, mas, enquanto poeta-dramaturgo, quer interessar, comover, persuadir, ‘entrar furtivamente na alma’ do leitor.” (Ibid., p. 9).

Segundo Martha Nussbaum (2000), há certas questões na vida que escapam à linguagem filosófica. O romance, por outro lado, é atento às incertezas, às contingências, às particularidades, à esfera emocional da vida, normalmente rechaçada pelos filósofos convencionais. Assim, quando o tratado filosófico não consegue dar conta de responder a determinados problemas conceituais e, em especial, morais – como observa Nussbaum –, o romance reivindica para si este desafio e oferece-nos um modo novo de explorar as questões filosóficas, uma forma única e valiosa de reflexão.

Ao encontro disso, Marcelo Backes (2010, p. 1) define o romance filosófico de maneira um tanto poética: “[...] é a filosofia com caráter lúdico, a metafísica com jogo de cintura, o tratado que sabe dançar.” O romance é, portanto, entendido aqui como algo mais “livre”, mais “aberto”, tem caráter provisório e, por isso, mesmo permite que o escritor-

filósofo vá além, arrisque-se sem necessariamente estar comprometido com uma verdade universal.

Há certo consenso acerca das obras consideradas romances filosóficos. Entre as principais, Cunningham destaca: *Cândido, ou O Otimismo* (1759), de Voltaire; *Julie, ou A Nova Heloísa* (1761), de Jean-Jacques Rousseau; *Sartor Resartus* (1833–34), de Thomas Carlyle; *Os Irmãos Karamázov* (1880), de Fiódor Dostoiévsky; e o já citado *A Náusea* (1938), de Jean-Paul Sartre. Mas insisto: por que tais romances são classificados como filosóficos? O que há de semelhante nas cinco obras citadas e nas tantas outras aqui omitidas? Para tentar dar conta desses questionamentos, faz-se necessário dispensarmos um pouco mais de atenção a tais romances. No entanto, cabe aqui uma ressalva: neste trabalho, não tenho a pretensão de analisar em toda sua complexidade os títulos mencionados. Ao evocá-las conjuntamente e de maneira breve, busco apenas uma coisa: identificar um ponto de contato entre ambos, isto é, um elemento mínimo que me permita compreender a razão pela qual tais romances são rotulados como filosóficos, enquanto outros – contemporâneos a estes, inclusive – não recebem o mesmo tratamento. Vejamos:

Cândido, ou o Otimismo é um retrato do século XVIII. Mas não se trata de um simples retrato: é, pois, uma caricatura. Voltaire apresenta elementos históricos em seu romance, como o violento terremoto de 1755 que arrasou Lisboa e a região sul de Portugal e a Guerra dos Sete Anos (1756-63), uma série de conflitos internacionais que envolveu países como França e Inglaterra, entre tantos outros. Ao mesmo tempo, o autor lança mão do bom-humor para criticar a nobreza e a Igreja Católica daquela época. Para além disso – e este parece ser o ponto mais relevante à esta discussão –, Voltaire utiliza-se de um personagem bastante caricato (mestre Pangloss, para quem todos os acontecimentos estão encadeados no “melhor dos mundos possíveis”) para representar a filosofia otimista – um otimismo exacerbado – de um famoso pensador alemão, a saber, Gottfried Leibniz (1646-1716).

Julie, ou A Nova Heloísa é um romance epistolar marcado pela sensibilidade, mas também por uma abordagem com forte apelo político, social, filosófico e, porque não dizer, pedagógico. Consiste, basicamente, na correspondência entre um jovem professor e sua aluna, esposa de um aristocrata. A história se passa no século XVIII e expressa o pensamento real do autor frente à sociedade de seu tempo. No romance de Rousseau, o ideal de comunidade é regido, sobretudo, pela busca da verdade e pela transparência nas ações e relações humanas.

Sartor Resartus, de Carlyle, consiste na história do filósofo alemão Diógenes Teufelsdröckh, personagem ficcional que escreve um livro intitulado *Roupa: sua origem e influência* e envia-o a um revisor inglês para que este se dedique à tradução de sua obra e, mais do que isso, à divulgação de suas ideias filosóficas. Há quem diga que o romance é, na verdade, uma paródia do idealismo alemão, por outro lado, tudo indica que Teufelsdröckh tenha traços autobiográficos, isto é, Carlyle teria se utilizado da personagem para expressar seu próprio pensamento.

Os Irmãos Karamázov, de Dostoiévsky, trata-se de um romance policial, mas é também um romance com forte apelo filosófico. A obra apresenta a conturbada relação entre os membros da família Karamázov (Fiódor, o pai, e seus três filhos, Aliócha, Ivan e Dmitri). Entre outras questões filosóficas polêmicas, figuram o embate entre pai e filhos, a existência de Deus, a própria fé e a morte.

Por fim, *A Náusea*, de Jean-Paul Sartre, apresenta o protagonista Antoine Roquentin, um historiador que tem como missão escrever a biografia de um famoso marquês de Bouville. Ao chegar na cidade, porém, Roquentin desencanta-se, não apenas com a tarefa que assumiu, mas sobretudo com a sociedade e suas condições de vida. Mais do que isso: Roquentin é acometido por uma violenta repulsa acerca da existência humana, uma vez que constata não haver sentido nela. O romance é, assim, invadido por uma forte atmosfera niilista (pois nada mais faz sentido).

Pensemos então: qual é ou quais são os pontos de contato das cinco obras? Em primeiro lugar, em todas as narrativas citadas, há explicitamente a veiculação de questões e conceitos que, de algum modo, nos remetem a determinadas teses ou doutrinas filosóficas historicamente reconhecidas. Nos casos mencionados, a filosofia não é contingente, nem está sutilmente inserida. Muito pelo contrário: ela reivindica seu espaço constantemente, se impõe na história e, às vezes, se sobrepõe à própria narrativa. Mais do que isso: em todos os exemplos, me parece que os autores fazem abertamente da literatura um meio de difusão de seu pensamento, de suas próprias convicções, tirando proveito do destaque e popularidade adquiridos pelo romance. Eis aqui um segundo ponto que gostaria de destacar: dos cinco autores, três eram filósofos – Voltaire, Rousseau e Sartre –, ao passo que os outros dois – Carlyle e Dostoiévsky –, embora não fossem reconhecidos como tais, flertavam com a filosofia. Voltaire e Rousseau foram grandes nomes do Iluminismo e destacaram-se, em especial, por sua filosofia moral. Carlyle, por sua vez, era um homem de espírito muito crítico, porém atormentado – não é à toa que em *Sartor Resartus* ora nos deparamos com uma

escrita bem humorada, ora repleta de amargura. Já Dostoiévsky e Sartre foram seguidores e difusores do existencialismo, uma tendência filosófica que invadiu a Europa entre os séculos XIX e XX, marcada, sobretudo, pelo desencanto e pelo sentimento do absurdo diante da vida humana.

Por definição e ao que indicam os livros anteriores, para ser filosófico um romance pressupõe a exploração de questões filosóficas. Mas o que isso quer dizer? O que são questões filosóficas? Como distinguir uma questão filosófica de outra não-filosófica? Penso que, antes de serem literalmente respondidas, tais perguntas nos abrem caminhos para possibilidades de pensamento e de investigação acerca de um cruzamento essencial aqui – no caso, aquele entre literatura e filosofia.

Acredito que as questões filosóficas não nos levam a respostas definitivas, fechadas, completamente satisfatórias; permitem, no máximo, que façamos considerações “plausíveis”, “lógicas”, “racionalmente argumentadas”. Assim, por mais que tenhamos a pretensão de substituir o ponto de interrogação pelo ponto final, só conseguimos uma pausa, pois trata-se de indagações para as quais efetivamente não há uma resposta silenciadora. Em certa medida, podemos até chamá-las de perguntas tolas – por que fazê-las, se nunca chegaremos “à” resposta?! Por outro lado, são perguntas pertinentes, pois nos colocam frente a nossas limitações e, talvez, igualmente, potencialidades existenciais. Ao mesmo tempo, elas nos provocam, nos desafiam, impõem seu “poder de esfinge”, como se colocassem o dedo indicador à nossa frente e, em tom de ameaça e deboche, dissessem: “– Ei, decifra-nos ou te devoramos! ”

Tomemos como exemplo as seguintes perguntas: a) “Quanto tempo você leva no deslocamento de sua casa ao trabalho?”; b) “Como estava o tempo ontem, quando você saiu de casa?”; c) “Como era a sua rotina no tempo de criança?”; e d) “O que é o tempo?”. Evidentemente, percebe-se que todas essas questões trazem a palavra “tempo”³. Mas além disso, o que há em comum entre as três primeiras perguntas? Respondo: elas são conhecidas como “questões de fato”, ou seja, podem ser respondidas empiricamente, por meio do senso comum, já que dizem respeito a estados de coisas. Por outro lado, a pergunta “o que é o tempo?” exige mais do que a observação corrente – trata-se de uma questão filosófica, pois forçosamente implica uma resposta conceitual.

³ Meu objetivo aqui não é tratar da polissemia da palavra “tempo”, mas tão somente contrastar uma pergunta tipicamente filosófica com perguntas corriqueiras.

Mas justamente neste ponto sobre as questões filosóficas me parece residir um sério problema que revela a fragilidade do conceito de romance filosófico: só é filosófico aquele romance que aborda declaradamente uma questão dessa natureza, apresentando respostas conceituais de maneira pontual? Será que as indagações filosóficas estão sempre postas no texto? Será que os conceitos já “vêm prontos”, são criados tão somente por aquele que compõe a obra? E mais: nos dias atuais, o romance filosófico se sustenta como gênero ou categoria literária?

Nos últimos trinta anos, pouquíssimos romances foram declarados filosóficos, seja por seus autores ou pela crítica literária. É o caso de *O Mundo de Sofia* (1991), do norueguês Jostein Gaarder, *Ismael* (1992), do americano Daniel Quinn e *A elegância do ouriço* (2006), da francesa Muriel Barbery. Além disso, os exemplos citados diferem muito dos romances filosóficos que eclodiram no século XVIII, o que me leva a duvidar da persistência do gênero ou, o que é ainda pior, colocar em xeque a própria existência do romance filosófico enquanto gênero literário – efetivamente, será que alguma vez eles compuseram uma categoria em literatura?

De minha parte, acredito que o romance filosófico não se sustentou (e talvez não se sustente) efetivamente como um “gênero” da literatura. Talvez se possa dizer que aquilo que foi chamado de romance filosófico é, antes, um fenômeno⁴ atrelado a um período sócio-histórico-cultural específico – e um fenômeno que, nos dias atuais, praticamente desapareceu. Apesar disso, defendo que seja possível pensarmos filosoficamente *com* obras literárias, independente de rótulos. Dito de outro modo, podemos pensar filosoficamente com uma obra literária ainda que ela não seja oficialmente categorizada como “filosófica”. Um romance, mesmo não sendo chamado de “romance filosófico”, em certo sentido, pode ser entendido assim. Um conto, da mesma maneira, pode ser pensado junto à filosofia. A condição de possibilidade da filosofia, nestes casos, reside precisamente no encontro do pensamento com a linguagem e do leitor com a obra literária.

Ao introduzir os exemplos de obras literárias que, de algum modo, conversam com a filosofia, minha intenção é pontuar que o formato do texto, por si só, não nos serve de elemento decisivo para a definição do que é, afinal, filosofia. Penso que, menos do que representar um limite, a ideia de ir além das acepções ligadas à forma do (de um) texto, abre

⁴ Este uso do termo “fenômeno” não está comprometido com nenhuma teoria ou método em particular (ver fenomenologia em: Kant, Hegel, Husserl, Merleau-Ponty). Fenômeno é aqui compreendido simplesmente como “algo que se mostra, revela ou manifesta na experiência.” (BLACKBURN, 1997, p. 146).

espaço para que o debate possa ser desdobrado e para que possamos pensar nos tantos modos de fazer filosofia hoje – algo que vai ao encontro do desejo mais amplo da pesquisa e do que a mobilizou.

A questão sobre os limites do discurso é, com efeito, bastante complexa. Não raro, nos dias atuais, nos deparamos com as imprecisões acerca da categorização dos textos. Há casos em que nem mesmo os autores sabem ao certo como classificar sua própria produção (e talvez nem o queiram), uma vez que circulam pelas diferentes áreas do saber, num movimento de idas e vindas constantes. Em outras ocasiões, ainda que o autor se proponha estritamente à produção de um determinado tipo de texto, como o filosófico, por exemplo, aquele que lê pode acabar identificando aspectos que o levam a tomar tal produto como literário. O literato Milan Kundera, para citar um exemplo, afirma que escreve romances sem a pretensão de fazer filosofia. Aliás, segundo ele, não seria correto atribuir o termo “filosófico” à sua obra, uma vez que “[...] a filosofia desenvolve seu pensamento num espaço abstrato, sem personagens, sem situações” (KUNDERA, 1988, p. 31), ao passo que, em dada concepção, o romance seria uma narrativa geralmente de ordem ficcional, com personagens envoltos em dramas particulares. Apesar disso, muitos leitores – dentre os quais me incluo – e críticos literários compreendem suas narrativas como pertencentes, em certa medida, à ordem do discurso filosófico.

Dado que não há resposta exclusiva para a pergunta “o que é filosofia?” (basta uma simples consulta à história da filosofia para comprovar tal afirmação), assim como não há apenas uma definição para a literatura, de fato, é pouco provável que cheguemos a um consenso acerca da classificação de obras em filosóficas ou literárias (e, sobretudo, o que determina uma e outra). Essa dificuldade de classificar uma obra como filosófica ou literária desperta em mim alguns questionamentos. Afinal, quem ou o que determina as regras de circulação de um discurso? Seria o autor, o leitor ou contexto do qual emergem? Quais são os limites do discurso? Quem pode apropriar-se deles? Aquilo que é proferido por um filósofo, por exemplo, só pode circular entre seus pares, isto é, entre filósofos? De que forma se instauram os regimes de validade, veracidade ou até mesmo de inscrição de certos discursos? Ou, em outras palavras, o que se quer ao dizer que um romance é (ou não) *filosófico*? Assim, posso afirmar que, nesta pesquisa, e como movimento de pensamento, menos do que definir o que é um romance filosófico, optei por investigar, ali mesmo, na materialidade literária da enunciação, a emergência de certas formas de ver e dizer o filosófico. Ou, quem sabe, e no

jogo mesmo de operar sobre os discursos de nosso tempo, optei por investigar, na materialidade filosófica de enunciação, a emergência de certas formas de ver e fazer literatura.

Foucault, ao analisar os regimes de legitimidade de certos discursos, afirma que para pertencer a uma disciplina específica – digamos à filosofia –, uma proposição deve responder a determinadas condições, preencher “exigências complexas e pesadas”, “inscrever-se em certo horizonte teórico” (FOUCAULT, 2011, p. 31-34). Nessa direção, penso que as obras que não sabemos ao certo a que campo (disciplina) pertencem – se à filosofia ou à literatura – são, na verdade, produtoras de novos discursos e, justamente por isso, não se enquadram nos horizontes teóricos pré-estabelecidos – ao mesmo tempo em que, para serem elevadas aqui à discussão, estão, de algum modo, situadas às margens de um ou outro campo (ou dos dois). Mais do que isso: talvez se possa dizer que tais obras exigem a instauração de um novo plano teórico que, porventura, englobe características de ambos os campos.

Por mais que estas assertivas sejam imediatamente compreensíveis, o entrecruzamento entre filosofia e literatura, no entanto, não é, de todo, facilmente recebido. James Ryerson, em artigo publicado no *The New York Times* no ano de 2011, manifesta uma ideia negativa acerca da possibilidade de aproximação entre os dois campos. Segundo ele, há três pontos nevrálgicos que dificultam a relação: o público para o qual cada texto se direciona, o caráter das questões elaboradas e as implicações dos discursos. Sob essa ótica, a filosofia destinar-se-ia a poucas pessoas, pois trataria de questões gerais e abstratas e, ainda, dissiparia ilusões, ao passo que a literatura seria destinada às multidões, abordaria temas específicos e particulares e criaria mundos ilusórios.

Iris Murdoch, filósofa irlandesa, aprofunda, mais acentuadamente, não apenas a distinção, como também a impossibilidade de relação entre filosofia e literatura. Para ela, a filosofia caracterizar-se-ia por recorrer à racionalidade a fim de resolver problemas conceituais numa prosa “austera”, “altruísta” e “sincera” (sic), enquanto a literatura recorreria à imaginação para nos mostrar algo “misterioso”, “ambíguo”, “em particular” (sic) sobre o mundo (RYERSON, 2011, tradução minha).

Contudo, encontramos algumas discussões que convergem para a abertura de possibilidades derivadas, justamente, do encontro chave desta pesquisa. Para Cossutta (2001, p. 6), independente da forma textual como a filosofia se apresenta, isto é, seja por meio de um “tratado dedutivo” ou de “aforismos brilhantes”, a obra filosófica “[...] é um todo que se

engendra e se desfaz, aberta ao mundo e ao sentido, mas igualmente redobrada sobre o universo que ela gera”. Não diz respeito, portanto, a algo estanque.

Nessa direção, Robert Nozick (1991, p. 13) afirma que sempre “há espaço para palavras que não sejam as últimas” e manifesta sua perplexidade diante do fato de que muitos escritores de filosofia, principalmente aqueles que se utilizam da maneira recorrente de escrita filosófica (o ensaio), ao finalizar seu texto, mostram-se convencidos de que esgotaram as palavras e, conseqüentemente, a possibilidade de discussão sobre o assunto abordado, como se isto fosse possível.

Reconheço que a oposição entre filosofia e literatura defendida por Murdoch coincide com a opinião predominante entre a maioria dos filósofos. Tal concepção pressupõe uma conhecida dicotomia, a saber, a divisão do mundo em realidade e não-realidade. A filosofia pertenceria ao mundo real, ao passo que a literatura estaria em um espaço além ou aquém desse mundo. No entanto, a posição que assumo aqui é outra. Sigo o pensamento de nomes como Maurice Blanchot e Michel Foucault para tratar a literatura como um desdobramento do mundo, uma versão que não se descola completamente da realidade tal qual a conhecemos, tampouco se resume a uma simples cópia dela.

Nesse sentido, podemos nos perguntar: se a literatura é um desdobramento do real, como ela haveria de ser desprovida de realidade? E sendo também realidade, por que a filosofia não se aproximaria dela? Quando afirmo isso, tenho em mente a noção do “Fora”, originalmente concebida por Blanchot. É a partir dessa noção que tento pensar uma possível relação entre filosofia e literatura.

3.2 A LITERATURA COMO “FORA”

Na chamada “concepção clássica” da literatura, o texto literário era assumido como um tipo de representação do mundo, onde o autor retratava, a partir de seu olhar particular, uma realidade à imagem daquela na qual estava inserido. Neste caso, a linguagem literária

comunicaria ao receptor (leitor) o ponto de vista do emissor (autor), bem como o seu posicionamento no mundo.

Ainda que dizer isto nos dias de hoje pareça simplório demais, sob a perspectiva clássica, “a linguagem é vista como mero veículo de comunicação” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 9). Mas se a linguagem está para a comunicação, segue-se daí uma falta de atrativo ou mesmo uma ausência de importância da obra literária? Proença Filho, retomando as palavras de Maurice-Jean Lefebvre (1980), diria que não, pois tanto a originalidade da visão do autor, quanto à adequação da linguagem ao conteúdo expresso tornam a obra bela.

Por outro lado, na literatura moderna, escritores como Kafka, Proust e Mallarmé, estudados por Blanchot em *O espaço literário* (1955) e *O livro por vir* (1959), subverteram a tradicional utilização da palavra e, desse modo, romperam com a literatura clássica. Há aqui, de maneira mais evidente, uma relação singular entre a literatura e a realidade: a primeira passou a não mais ser compreendida como correspondente à segunda, nem como via de acesso ao conhecimento do mundo ou à perspectiva do autor. Atento a essa mudança de paradigma, Blanchot investe na noção do Fora.

Mas o que significa o termo “Fora”? De maneira mais imediata, poderíamos afirmar que o Fora é a literatura propriamente dita. No entanto, tal definição não dá conta de toda a complexidade envolvida nessa discussão, pois a literatura, numa perspectiva blanchotiana,

[...] não está presente em uma obra específica, ou seja, não é uma coisa ou uma ideia. O que Blanchot chama de “espaço literário” não surge como um espaço visível, mensurável, mas se apresenta como o lugar mesmo da experiência, ou seja, um lugar onde escritor, livro e leitor se confundem. [...] O que aparece na obra não é o sujeito (leitor ou autor), mas a linguagem. (MENEZES, 2013, p. 202)

Para além disso, o Fora pode ser compreendido como “[...] uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico” (LEVY, 2003, p. 14), justamente porque coloca à prova as noções de autor, leitor, linguagem, realidade, entre outros conceitos caros à teoria literária e à filosofia. Nessa direção, surgem questionamentos como: se a palavra literária não designa o mundo, qual é a sua função? O que exprime a obra literária? Encontramos a resposta para tais perguntas nos próprios escritos de Blanchot: “A obra – a obra de arte, a obra literária – não é acabada, nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir

algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.” (BLANCHOT, 2011, p. 12). A obra literária, portanto, não está “a serviço de alguma coisa”, nem precisa “servir para”, ela simplesmente *é*.

Tatiana Levy (2003) nos lembra que, desde seus primeiros escritos sobre literatura, Blanchot salientava uma distinção fundamental entre a palavra cotidiana e a literária. Para ele, a palavra literária não se opõe à realidade, nem a representa, mas sim cria a sua própria. Na linguagem comum, isto é, aquela que usamos cotidianamente, as palavras correspondem a algo que é exterior a elas, a saber, o mundo. Mais precisamente, remetem às coisas que existem no mundo. Essa linguagem corriqueira é, portanto, instrumental; ela é um signo que está subordinado ao mundo. Por outro lado, na linguagem literária, as palavras têm um fim em si mesmas, uma vez que não se referem a um mundo exterior a elas. Mais do que isso: a linguagem literária funda a própria realidade, dá concretude às coisas no exato momento em que as nomeia, em que as enuncia.

Para Blanchot, a palavra literária está condicionada a dois movimentos essenciais, quais sejam: a negação e a realização. E nisso reside um paradoxo: é preciso negar para poder realizar. Mas o que exatamente deve ser negado e em benefício de quê? Devemos negar a palavra que liga o receptor ao objeto evocado por ela, a palavra em seu uso corriqueiro, cuja função é representar a realidade que nos é familiar. Precisamos colocar à prova a realidade tal qual a conhecemos, abandonar nossas certezas, abrir mão de preceitos para que a realidade – ou “irrealidade”, em contraposição ao que chamamos “real” – da literatura possa emergir. A literatura abarca, deste modo, e ao mesmo tempo, um desaparecer e um aparecimento. Nela desaparece a palavra cotidiana, ao passo que se revela tudo aquilo que a linguagem comum costuma recusar.

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão. (BLANCHOT, 2011, p. 37).

Notemos que a ambiguidade se mostra como uma característica essencial da literatura; “[...] é a ruptura com toda e possível linearidade (presente no discurso), pois inaugura um espaço outro, aonde a obra não vem nem complementar nem substituir o mundo, mas se apresenta como outro no mundo.” (MENEZES, 2013, p. 202). A realidade própria da

literatura é um “outro mundo”, ou seja, uma variante do nosso mundo, que funciona como uma imagem invertida dele. Neste outro mundo, aquilo que estava escondido e silenciado, aparece, e o que estava à mostra, desaparece e se cala: “Tudo se passa como se na literatura o espaço, o tempo e a linguagem se constituíssem num devir-imagem, em que o mundo se encontra desvirado, refletido” (LEVY, 2003, p. 26). Diante desta outra realidade, criada pela literatura, nos sentimos estranhos, irreconhecíveis, desarmados, dado que “a ficção aparece como o inabitual, o insólito” (Ibid., p.25).

Seria, então, a experiência da literatura algo negativo? Creio que não, pois essa outra realidade, de um certo modo, nos retira do mundo e, ao fazê-lo, permite-nos ampliar nosso olhar e “agitar” nosso pensamento, justamente porque nos coloca diante do ignorado, daquilo que não vemos por falta de interesse, mero descuido ou porque era, de fato, inexistente. No entanto, pode-se dizer que a literatura funciona como uma espécie de deserto: “O deserto é o fora, onde não se pode permanecer, já que estar nele é sempre já estar fora.” (BLANCHOT, 2005, p. 115).

De modo similar, podemos pensar a literatura como um lugar de exílio, mas não como morada definitiva. Isso porque, segundo Blanchot, o verdadeiro sentido da literatura se revela somente no mundo real. Quando nos movimentamos para fora da realidade habitual, isto é, quando nos voltamos à literatura, vivenciamos a (estranha) realidade do mundo desdobrado, que até então permanecia oculto. Porém, tal experiência só se completa com o intercâmbio ou, melhor dizendo, com o contínuo retorno àquela realidade. É preciso, pois, colocar-se do lado de fora, externar-se – de si, da linguagem e do mundo –, a fim de mobilizar o pensamento, mas também é necessário retornar, para agir efetivamente no e sobre o lugar de onde saímos, metaforicamente falando.

Segundo Roberto Machado (2000), Foucault, em certo momento de sua vida, mostrou-se um tanto insatisfeito diante do rumo que a filosofia havia tomado. Para ele, o que antes seria uma “atividade autônoma” e disseminada por diversos domínios – dentre eles, a literatura –, agora estaria resumida a uma disciplina universitária, tão-somente. O que teria acontecido com a dimensão crítica da filosofia? E a necessidade de criação, teria se dissolvido?

Esforçando-se para escapar a uma “filosofia do sujeito”, isto é, uma filosofia que toma o sujeito como soberano, Foucault, também mobilizado pelos escritos de Blanchot, entre outros, passou a ver a literatura como um lugar de escape. Na linguagem literária, o

pensamento não estaria preso nem a uma espécie de “sono dogmático”, nem ao “sonho antropológico” e com isso as ideias filosóficas transitariam a partir de outras regras. A linguagem literária teria assim um poder de resistência, de contestação e de transgressão com relação às filosofias modernas e ao humanismo das ciências do homem. Isso porque, ao contrário da linguagem não-literária, a literatura não necessita de normas reguladoras, manuais de conduta para garantir uma boa comunicação, já que “[...] é a própria obra que traz em si suas próprias regras” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 47).

Penso que, em alguma medida, aquilo que incomodava Foucault é o mesmo que hoje me causa desconforto, a saber, o academicismo. Poder-se-ia pensar que, tanto no caso de Foucault, quanto no meu, há certa incoerência, uma vez que criticamos o academicismo, ao passo que nos inserimos na academia (*Akadémeia*)⁵, isto é, em instituições de ensino superior. Por “academicismo” entendo precisamente isto: uma postura, ou melhor, o movimento de “fechar-se” no universo acadêmico e, neste caso, de restringir a filosofia à investigação universitária. Mas não só: também a linguagem adquire um caráter hermético, como se os filósofos (ou os pesquisadores, no contexto mais amplo) fizessem parte de uma seita secreta e, por isso mesmo, estivessem aptos a ocupar um lugar privilegiado frente às outras pessoas.

Machado (2000) destaca, ainda, que o interesse de Foucault pela literatura não foi algo passageiro, como se por conta de sua inquietação frente ao rumo que a filosofia tomava e diante da supremacia do sujeito ele decidisse olhar de relance para outro campo, no intuito de buscar, talvez, outras alternativas para a produção do pensamento e, logo em seguida, abandonar esse horizonte. Na verdade, seu interesse pela linguagem literária pode ser percebido em várias de suas pesquisas histórico-filosóficas, seja no que diz respeito à loucura, à morte e outros tantos problemas ligados ao homem.

A fim de melhor compreender a apropriação foucaultiana do conceito do Fora – cara a esta pesquisa na medida em que nos permite pensar a relação entre literatura e filosofia para além dos binômios saber/não saber, realidade/ficção –, convém aqui retomar outro aspecto importante do pensamento de Blanchot. O escritor via na literatura moderna um campo de absoluta alteridade: é o lugar do “ele”, em oposição ao “eu”. Trata-se do neutro, isto é, o outro, mas um outro estrangeiro, que não se pode identificar. Não é uma versão de nós mesmos, um “outro de mim”.

⁵ Termo proveniente da antiga Grécia, originalmente adotado para se referir à escola de filosofia fundada por Platão.

A passagem do eu ao ele tem, em Blanchot, um nome: o neutro. A relação neutra é aquela em que o sujeito não mais se encontra. É no movimento de sairmos de nós mesmos que alcançamos a experiência do que é inteiramente fora de nós e alteridade absoluta: o próprio Fora. Como trânsito ao fora da linguagem, a subjetividade do escritor passa para fora de si, tornando-se estrangeira a ela mesma. (LEVY, 2003, p. 39 - 40).

É na noção do Fora de Blanchot que Foucault se apoia para combater o humanismo, ainda que tal noção se modifique dentro de sua obra. Foucault se apropria do Fora para se referir à fragmentação da unidade subjetiva, à dispersão do sujeito na ordem dos discursos. Para ser mais precisa, ele parte da ideia de enfraquecimento do “eu” mencionada nas linhas anteriores, da ausência de intimidade, do estranhamento do outro, da impessoalidade da linguagem literária para analisar a experiência do Fora.

Nessa direção, o que Foucault chama de pensamento do exterior corresponde a todo pensamento que se coloca fora da subjetividade. Assim, quando a linguagem deixa de se voltar para o “eu” e a figura do homem se torna enfraquecida, ela pode então voltar-se para si mesma, dando a ver o seu próprio ser. Desse modo, quem fala não é mais o sujeito, o autor, o “eu”, mas sim a própria palavra, o “ser da linguagem”.

3.3 CONCLUSÃO

A partir do que foi exposto, podemos perceber que, se quisermos delimitar o espaço literário e o espaço filosófico, necessitaremos adotar como critério algo que ultrapasse a questão do formato do texto – e, igualmente, do *status* do enunciador. Não há consenso acerca da classificação de obras, nem por parte dos filósofos, nem dos literatos. Semelhante divergência ocorre entre os leitores. Creio que isto seja um sintoma, um indicativo de que os limites do discurso não podem ser impostos de maneira objetiva, ao menos não inteiramente. Não são apenas os elementos objetivos do texto, tais como o formato ou a linguagem que fazem dele uma coisa ou outra, nem mesmo aquilo que o autor anuncia acerca de sua obra –

embora sejam aspectos importantes, que não devem ser ignorados –, mas muito mais o olhar lançado pelo leitor, a experiência de leitura que constitui, ela própria, um duplo: diante do texto, o leitor desubjetiva-se para constituir-se novamente.

Nesta direção, a dúvida que se coloca é: será que precisamos efetivamente atermo-nos à limitação dos discursos? Parece-me que a dificuldade (ou seria impossibilidade?) de delimitação nos leva a considerar as margens daquilo que está posto, das categorias que já conhecemos e, mais do que isso, nos impulsiona à criação de novos planos, de novos espaços discursivos e, conseqüentemente, de discursos.

Mas afinal, por que tratei do Fora nesta pesquisa? E o que a filosofia tem a ver com tal discussão? Introduzi a noção do Fora justamente para compreender a literatura não como oposição ao domínio do real, no sentido de ser apenas uma fantasia ou fingimento, já que isto faria dela algo incompatível com a filosofia, que busca a verdade. Apesar disso, meu intuito não foi estabelecer uma correspondência entre literatura e filosofia, ao menos não em termos de significado, como se uma e outra fossem a mesma coisa. Pretendi, sim, sustentar uma equivalência de importância, mas sobretudo, a possibilidade de encontro e atravessamento dos campos.

4 POSSÍVEIS ENCONTROS

Como podemos pensar o encontro entre filosofia e literatura de maneira mais “concreta”, por assim dizer? É com o intuito de apresentar uma alternativa a esta indagação que proponho agora uma leitura filosófica de três obras literárias, quais sejam: *A ignorância* (2000), de Milan Kundera⁶, *A elegância do ouriço* (2006), de Muriel Barbery⁷, e *Desonra* (1999), de J. M. Coetzee⁸.

A escolha dos referidos títulos baseia-se em meu gosto pessoal para a literatura, mas obviamente não se restringe a este aspecto. Estabeleci como critérios de seleção dos objetos de análise o seguinte: 1) analisar apenas romances, tendo em vista os questionamentos das minhas alunas, apresentados na introdução deste trabalho, em especial, o que diz respeito à presença quase nula deste gênero literário nas aulas de filosofia; 2) optar por livros contemporâneos, mais especificamente, títulos publicados nos últimos vinte anos, supondo-se que haja menos análises acerca destes, conferindo, assim, em alguma medida, um ineditismo às minhas escolhas; 3) selecionar narrativas literárias que não se prestam à transmissão de teorias filosóficas, dado que isto restringiria sobremaneira a ideia de encontro entre filosofia e literatura; e 4) adotar livros que convirjam à potencialização de um mesmo conceito.

Nesta proposta, assumo como chave de leitura aquilo que chamo de “palavra-silêncio”, conceito pensado em duas relações distintas, porém complementares, a saber: na relação do sujeito com o outro e na relação do sujeito consigo mesmo. Mas o que seria esta “palavra-silêncio”? Trata-se de uma palavra repleta de não-ditos, que comporta uma espécie de vida secreta, de ideias que, por algum motivo, não adquirem voz. Diria também que a palavra-silêncio tem algo de enigmático: seu sentido está sempre encoberto, mas à espera de resolução. Por isso mesmo, ela não se reduz à ausência de som; o silêncio que repousa na palavra é, antes de tudo, compreendido como potência.

⁶ Nascido na Tchecoslováquia, radicado francês, estudou musicologia, literatura, estética e cinema. Atualmente possui cerca de vinte obras publicadas, incluindo poesia, teatro, contos, romances e ensaios.

⁷ Nascida no Marrocos, estudou filosofia na *École Normale Supérieure*, em Paris, e lecionou na *Saint-Lô*, na Normandia. Possui três romances publicados.

⁸ Premiado escritor sul-africano, autor de ficções, traduções, ensaios de crítica literária e memórias, com mais de vinte livros lançados. Possui formação acadêmica em língua inglesa e matemática, com doutoramento em linguística das línguas germânicas. Leciona na *The University of Adelaide*, na Austrália.

4.1 PALAVRA-SILÊNCIO EM *A IGNORÂNCIA*, DE MILAN KUNDERA

Desde 1969⁹, expulsa de Praga, capital da Tchecoslováquia¹⁰, Irena vive exilada na França, especificamente em Paris. Passados vinte anos, com a deposição do governo comunista¹¹, ela se vê impelida a voltar ao país de origem. É neste “grande retorno”, como define Sylvie, sua amiga parisiense, que o conceito de palavra-silêncio desponta no romance *A ignorância*, de Milan Kundera.

Na verdade, pouco antes do regresso de Irena à Praga, já podemos identificar uma primeira ocorrência da palavra-silêncio na relação do sujeito com o outro. Refiro-me à passagem do livro que retrata uma visita feita pela mãe de Irena à filha, em Paris. Comovida com a possibilidade do reencontro depois de tantos anos, Irena prepara-se para receber afetosamente sua visita. Mas, assim que esta chega e emite as primeiras palavras, Irena constata que qualquer esforço de sua parte é nulo, dado que a mãe preserva ainda a falta de delicadeza e a arrogância que habitam suas memórias juvenis (as quais Irena, inclusive, prefere evitar): “Você não está com a aparência tão má [...] Aliás, eu também não. Quando na fronteira, o policial olhou meu passaporte, disse: é um passaporte falso, madame! Esta não é sua data de nascimento!” (KUNDERA, 2002, p. 19). Não obstante, Irena mobiliza-se ao máximo para cumprir com o papel de “boa filha”. Acompanha a mãe em passeios turísticos pela cidade, restaurantes e museus. Mas a mãe não demonstra interesse algum pelas coisas que ela mostra: “Tenho uma amiga que é pintora, ela me deu dois quadros de presente. Você

⁹ No ano anterior, isto é, em 1968, teve início o período conhecido como Primavera de Praga, caracterizado por reformas que previam a descentralização parcial da economia e a democratização da Tchecoslováquia. Porém, tais mudanças não foram bem recebidas pelos soviéticos. Após as falhas nas negociações, milhares de tropas militares dos membros do Pacto de Varsóvia ocuparam o país. Como consequência, a Tchecoslováquia foi tomada por uma grande onda de emigração.

¹⁰ Em 1992, diante da dissolução dos laços que uniam tchecos e eslovacos numa federação única, Praga deixou de ser a capital da Tchecoslováquia e passou a ser capital da República Tcheca.

¹¹ Em 1989, realizou-se uma série de manifestações populares de caráter não agressivo, com o intuito de pressionar o Partido Comunista a deixar o governo da Tchecoslováquia. Tais acontecimentos caracterizam a chamada Revolução de Veludo.

não pode imaginar como são bonitos! [...] Em Florença, vi Davi de Michelangelo! Fiquei sem voz!” (Ibid., p. 20). Irena, então, perde a paciência: “você está em Paris comigo, estou lhe mostrando Rodin. Rodin! Você nunca o viu antes, por que então, diante de Rodin, você fica pensando em Michelangelo?” (Ibid., p. 20).

Se, por um lado, Irena não consegue compartilhar com a mãe nenhuma de suas experiências vividas durante o período de exílio, nem mesmo ter sucesso ao tentar mostrar a ela um pouco da cultura francesa (que é agora a *sua* cultura), por outro, a mãe parece estar ali unicamente com o intuito de bombardeá-la com as próprias histórias e com notícias de pessoas localizadas em um passado que não lhe diz respeito. A comunicação com a mãe mostra-se, portanto, inviável, não apenas porque seu falatório parece não ter fim, mas também e, sobretudo, porque se trata de um discurso que não se deixa penetrar. Não há pausas na fala da mãe, não há espaço para o silêncio, para a respiração e, por conseguinte, não há escuta.

Mas qual a importância da escuta? Talvez se possa dizer que a escuta se encontra na base de todos os processos de aprendizagem; mais do que isso, ela é condição necessária à formação do sujeito. Já na Antiguidade, os estoicos compreendiam a audição como o sentido primordial, localizado acima de qualquer outro (visão, olfato, tato, paladar). Isto porque, para eles, a escuta seria a etapa inicial da ascese filosófica, como aponta Michel Foucault:

Pode-se dizer que escutar é [...] o primeiro passo, o primeiro procedimento na ascese e na subjetivação do discurso verdadeiro, uma vez que escutar, em uma cultura que sabemos bem ter sido fundamentalmente oral, é o que permitirá recolher o *lógos*, recolher o que se diz de verdadeiro. Mas, conduzida como convém, a escuta é também o que levará o indivíduo a persuadir-se da verdade que se lhe diz, da verdade que ele encontra no *lógos*. E enfim a escuta será o primeiro momento deste procedimento pelo qual a verdade ouvida, a verdade escutada e recolhida como se deve, irá de algum modo entranhar-se no sujeito, incrustar-se nele e começar a tornar-se *suus* (a tornar-se sua) e a constituir assim a matriz do *êthos*. A passagem da *alétheia* ao *êthos* (do discurso verdadeiro ao que será regra fundamental de conduta) começa seguramente com a escuta. (FOUCAULT, 2006, p. 402).

Diferentemente da ascese cristã, que submete o indivíduo às leis divinas, a ascese filosófica assume como princípio a ligação do sujeito com a verdade. É sabido que para os estoicos somente a razão teria o poder de julgar aquilo que fosse bom ou mau para os indivíduos, controlar as paixões da alma e permitir o acesso à verdade. Para eles, o sentido da audição estaria mais próximo da razão e distante das paixões (e, por conseguinte, afastado dos vícios). Nesta direção, saber escutar configurar-se-ia como condição primeira (mas também

permanente) para que o sujeito pudesse encontrar a verdade. A partir da afirmação de Foucault, descrita acima, podemos notar que, para os estoicos, a escuta não só teria a capacidade de acessar a razão, como também de reter a verdade na alma do sujeito, permitindo, de algum modo e em alguma medida, a transformação, ou melhor, a constituição de si. Dessa forma, a relação do sujeito com a verdade, ou, mais precisamente, o processo de subjetivação do discurso verdadeiro passaria, inevitavelmente, pela prática da escuta.

Ao encontro disso, penso que escutar é, em certa medida, experienciar a alteridade, no sentido de se colocar à disposição do outro, numa relação com o outro, ou, mais precisamente, com a verdade deste. Ao mesmo tempo, escutar é também estabelecer uma relação consigo mesmo, uma relação de cuidado próprio e, forçosamente, de autoconstituição, à medida que indica uma possibilidade de nos deixamos tocar e transformar por aquilo que, eventualmente, ouvimos, seja a partir do outro ou de nós mesmos.

Mas voltemos ao romance. Para Irena, o ritmo frenético com que a mãe lhe dirige a palavra é desconcertante, desorientador. Ela tenta ouvir o que está sendo dito, mas sua escuta não parece dar acesso sequer a uma fagulha de verdade. Como se não bastasse, Irena não encontra na mãe abrigo para sua fala, nem ao menos um indício de que ela [a mãe] seja capaz de dar ouvidos ao que sai de sua própria boca. É exatamente disso, pois, que trata uma fala “tagarela”: paradoxalmente, nem mesmo aquele que fala parece conseguir ouvir os próprios enunciados.

Observa-se assim que a “tagarelice” estabelece uma íntima relação com a incomunicabilidade. Quanto a isso, Foucault nos lembra de uma passagem curiosa presente no *Tratado sobre a tagarelice*, de Plutarco, que resume bem este ponto. Diz ele:

Plutarco imagina [...], para se divertir, que existe no tagarela uma curiosa anomalia fisiológica. [...] o ouvido não se comunica diretamente com a alma: o ouvido se comunica diretamente com a língua. De modo que, assim que uma coisa acaba de ser dita, ela passa imediatamente para a língua, e então se perde. Tudo o que o tagarela recebe pelo ouvido escoar, derrama-se de imediato no que ele diz e, derramando-se no que ele diz, a coisa ouvida não pode produzir nenhum efeito sobre a própria alma. O tagarela é sempre um recipiente vazio. O tagarela é incurável, pois só se pode curar esta paixão da tagarelice, assim como as outras paixões, pelo *lógos*. Ora, o tagarela é alguém que não retém o *lógos*, que o deixa derramar-se de imediato no seu próprio discurso. Consequentemente, não se pode curar o tagarela, a menos que ele queira se calar. (Ibid., p. 411-412).

Plutarco define o tagarela como um recipiente vazio, uma vez que este não sabe escutar, nem aos outros, nem a si próprio e, por conseguinte, nada retém. O tagarela ouve de

maneira leviana, sem meditar sobre aquilo que acabou de ouvir e, imediatamente, se põe a falar. Para que se possa discernir o útil do inútil, o verdadeiro do falso e para que se possa reter a verdade de um discurso, é imprescindível estar disposto a ouvi-lo e fazê-lo com atenção. Neste sentido, tal como referido, a ascese filosófica requer não uma audição apressada, mas sim uma escuta cuidadosa; ela demanda silêncio para que se dê o encontro do sujeito com a verdade. Além disso, “ouvir com boa vontade [...]”, diria Plutarco, “[...] denota um apreço pelo saber e sociabilidade” (PLUTARCO, 2003, p. 38). Portanto, falar irrefletidamente não apenas descaracteriza a escuta e a própria fala como práticas ascéticas, como também é um grande desrespeito com o pensamento.

Nesta perspectiva, pode-se dizer que a mãe de Irena não respeita o pensamento, ou melhor, o tempo necessário para que se faça a “digestão” deste. Ela é, pois, um recipiente vazio, como ironiza Plutarco. Seu ouvido não estabelece comunicação com a alma, já que tudo o que diz se perde pela própria língua. E se ela não escuta a si própria, como haveria de escutar o que a filha tem a dizer?

É somente quando a mãe vai embora que Irena pode desfrutar a liberdade de ficar só. E, pela primeira vez, sente-se feliz por ter sido obrigada a deixar a terra de origem, ao contrário do que se costuma esperar de um exilado. Do exilado espera-se que ele mantenha vivo o desejo de voltar e, mais do que isto, que tal desejo se sobreponha aos demais, ainda que não se possa vislumbrar sua realização. Em certo sentido, espera-se que o exilado sofra com sua condição, justamente por ter sido privado de algo que lhe era caro. Mas Irena não sofre; não agora que refez sua vida em Paris. No entanto, semanas depois da partida da mãe, diante da extinção do comunismo e encorajada por Sylvie, ela decide regressar à Praga para uma rápida passagem.

Ao chegar na cidade, Irena precisa comprar uma roupa mais leve para enfrentar o calor – quando saiu de Paris, fazia muito frio e, por conta disso, não colocou na mala roupas para dias quentes. Para sua surpresa, encontra “[...] de novo os mesmos tecidos, as mesmas cores, os mesmos cortes que conhecera na era comunista.” (KUNDERA, 2002, p. 29). Compra um vestido que lembra a moda da época de sua juventude; veste-o e sai à rua.

Depois, passando na frente de uma grande loja, viu-se repentinamente diante de uma vitrine recoberta por um imenso espelho e ficou estupefata: aquela que via não era ela, era uma outra ou, quando olhou mais demoradamente, era ela, mas vivendo outra vida, a vida que teria vivido se tivesse ficado no país. Aquela mulher não era antipática, era até comovente, comovente demais, comovente de chorar, lamentável, pobre, fraca, submissa. (Ibid., p. 29).

A Irena do presente, exilada, parisiense, vê a Irena do passado, provinciana, ultrapassada. E mais: a Irena do presente vê também a Irena em potencial, a Irena que ela poderia ter sido, a “não-Irena”, mas tal imagem lhe assombra de tal modo que ela sente como se estivesse presa a uma camisa de força. Tudo que Irena deseja neste momento é despir-se; como se, ao tirar a roupa, ela pudesse apagar o passado. O vestido não é apenas um pedaço de pano ou uma peça de vestuário fora de moda, mas um vestígio de um período conturbado. Irena não quer que as experiências daquele tempo pré-exílio ganhem voz, tampouco as experiências que ela poderia ter vivido se tivesse permanecido em Praga, daí o seu pânico diante da própria imagem.

Tal como descrita, Irena permite-nos recordar dos ex-combatentes mencionados por Walter Benjamin, no texto *Experiência e pobreza*, escrito em 1933. Na ocasião, o filósofo questionava sobre a possibilidade de contar histórias e invocar a experiência, levando em conta a situação de ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que retornavam calados dos campos de batalha. Àqueles homens restava apenas apagar os rastros do passado, libertar-se de toda experiência e seguir em frente, tentar um recomeço, continuar existindo, sem grandes pretensões. De algum modo, a ida para o exílio fora para Irena uma espécie de campo de batalha. Ao deixar Praga, ela era jovem, tinha uma filha pequena e ainda por cima estava grávida. Em território estrangeiro, enfrentara uma série de adversidades – aprender uma nova língua, trabalhar duro, viver em péssimas condições –, sobretudo, após a morte do marido. Por vezes, ao longo dos vinte anos que estivera exilada e, mesmo depois de já ter se estabelecido em Paris, Irena fora acometida por “sonhos-pesadelos” aterrorizantes, em que se via perseguida pela polícia tcheca. Em decorrência disso, é de se esperar que a volta de Irena à Praga seja marcada pelo silêncio, tal como acontecia com os combatentes de guerra ao retornar às suas casas.

Obviamente, se o silêncio se faz presente no regresso de Irena, não é do mesmo modo como ocorria com os ex-combatentes evocados por Benjamin. Não são as lembranças do exílio – ou melhor, do combate, para manter o paralelismo – que Irena deseja esquecer, mas sim os rastros do período pré-exílio. Irena deseja sim narrar as experiências de seus últimos vinte anos, isto é, do tempo de exílio na França, o problema é que, para sua surpresa e decepção, ela não encontra interessados em ouvi-la e, por isso, se cala.

Para tornar mais compreensível o que acabo de afirmar, retomo outra passagem do romance. De volta à Praga, Irena convida velhas amigas tchecas para uma confraternização. No entanto, esquecida dos hábitos locais, ela decide recepcionar suas convidadas com algumas garrafas de vinho, pensando ser esta uma boa maneira de retomar os laços de amizade. Em meio a um clima de constrangimento, umas das convidadas confessa sua preferência por cerveja, o que é também a preferência das demais e, de maneira geral, a preferência dos moradores da região da Boêmia.

Este equívoco, que pode parecer irrelevante, é suficiente para que Irena tome consciência da distância que a separa de suas concidadãs. Em silêncio, Irena reprova seu próprio ato, pois acredita que para retomar sua vida em Praga – por que não? –, precisa sentir-se em casa, e uma gafe como esta pode colocar tudo a perder. Ainda assim, tenta seguir em frente com o ritual de reintegração. Mas seu pensamento é então acometido por uma dúvida: “E se fosse Gustaf que lhes oferecesse vinho? Elas teriam recusado?” (KUNDERA, 2002, p. 33). Gustaf é seu atual companheiro, um sueco que, tal como ela, vive exilado em Paris. “Claro que não”, pensa Irena, pois “Ao recusar o vinho era a ela que estavam recusando.” (Ibid., p. 34). Ela, a Irena do presente, estrangeira, que substituíra os hábitos daquela cidade por outros, que se acostumara com outras paisagens, que enfrentara muitas dificuldades para criar suas duas filhas em território desconhecido. Eis o grande desafio: ser aceita como “a Irena do presente”.

Porém, aos olhos das outras mulheres que compõem a mesa, Irena não é uma estrangeira, mas sim uma delas, pertencente àquela terra, como se tivesse estado sempre ali e, justamente por essa (suposta) proximidade, não lhes ocorre perguntar sobre sua vida. Assim também ocorre com o herói Ulisses, em *Odisseia*, de Homero, como nos lembra Kundera:

Depois de deixar Calipso, em sua viagem de volta, ele [Ulisses] naufragara na Feácia, onde o rei o havia acolhido em sua corte. Ali, ele era um estrangeiro, um desconhecido misterioso. A um desconhecido perguntamos: ‘Quem é você? De onde você vem? Conta!’. E ele tinha contado. Durante quatro longos cantos da *Odisseia*, diante de atônitos feácios, relembrou os pormenores de suas aventuras. Mas em Ítaca ele não era um estrangeiro, era um deles, e por isso a ninguém ocorria dizer: ‘Conta!’. (Ibid., p. 32).

O estrangeiro não compartilha de uma mesma nacionalidade, não pertence a determinada nação (KRISTEVA, 1994). Ora, se Irena tem a mesma nacionalidade que as demais mulheres sentadas à mesa e se Ulisses pertence à Ítaca tanto quanto aqueles que dela

nunca saíram, com efeito, podemos afirmar que Irena e Ulisses não são estrangeiros, ao menos não do ponto de vista de seus concidadãos. Apesar disso (e por isso mesmo), ambos parecem preferir a estrangeiridade, já que, sob este rótulo, exercem uma espécie de fascínio sobre os outros. Se você é um estrangeiro, “[...] é observado, falam de você, odeiam-no ou admiram-no, ou as duas coisas ao mesmo tempo [...] você não é uma presença banal e negligenciável, um fulano ou sicrano. Você é um problema, um desejo positivo ou negativo, jamais neutro.” (Ibid., p. 45).

Por fim, Irena não encontra nas amigas tchecas a escuta pela qual tanto anseia, não apenas porque estas não param de falar, mas também porque em Praga sua presença é indiferente. Ademais, como observa Milanda (a única das mulheres da mesa que se compadece de Irena), “não faz nenhum sentido contar tudo isso [o que aconteceu durante o período de exílio na França] a elas”, pois “ainda há pouco todo mundo estava brigando, cada uma querendo mostrar que tinha sofrido mais do que a outra durante o regime. Todas queriam ser reconhecidas como vítimas.” (KUNDERA, 2002, p. 36-37). A verdade é que todas ali presentes querem ser ouvidas, mas nenhuma está disposta a escutar de fato.

4.2 PALAVRA-SILÊNCIO EM *A ELEGÂNCIA DO OURIÇO*, DE MURIEL BARBERY

No próximo dezesseis de junho, Paloma completará treze anos. Nesse mesmo dia, porém, ela morrerá. Ao menos é este seu plano. Um suicídio discreto e sem sofrimento. Uma “delicada passagem”, como ela própria define. Porém, enquanto não chega o dia derradeiro, Paloma decide criar um diário. Mas por que ela faz isso? Seria a escrita um esforço de livrar-se de qualquer dúvida ou arrependimento capaz de atrapalhar a execução de seu plano (de morte)? Ou seria justamente o oposto, isto é, uma tentativa desesperada de encontrar um motivo para dar sentido à vida e, por conseguinte, abortar a ideia do suicídio? Haveria ainda significado outro no seu ato de escrita?

Proponho-me aqui a pensar sobre tais questionamentos, assumindo como ideia principal a palavra-silêncio na relação do sujeito consigo mesmo, no caso específico, Paloma,

uma das protagonistas do romance *A elegância do ouriço*, de Muriel Barbery. A narrativa de Barbery é composta de duas protagonistas, Paloma e Renée. No livro, embora haja atravessamento das histórias, as falas e os pensamentos de cada protagonista são apresentados em capítulos, de forma intercalada. Apesar disso, para a realização deste trabalho, concentrei-me apenas nos capítulos correspondentes à Paloma, em especial, os que tratam do conteúdo de seu diário.

No entanto, antes de focar na escrita da personagem, é preciso esclarecer algo: por que Paloma decide morrer? O que levaria uma menina a agendar sua morte justamente para o dia em que completaria o décimo terceiro ano de vida? Acontece que Paloma, apesar da pouca idade, vê o mundo de maneira crítica e um tanto pessimista: trata-se de um território de frustrações, ignorância e mentiras ou, quando muito, de falsa lucidez, o que dá no mesmo. Para ela, “As pessoas creem perseguir estrelas e acabam como peixes-vermelhos num aquário.” (BARBERY, 2008, p. 20). Dito de outro modo, ela pensa que os indivíduos agem como se a vida tivesse algum sentido, mas, no fundo, tudo não passaria de um embuste.

Além disso, completar treze anos é, para Paloma, adentrar na vida adulta e, metaforicamente falando, aproximar-se do “trauma do aquário”. Nessa direção, a morte surge como uma forma de evitar o sofrimento e não compactuar com o absurdo da vida. Não se trata, portanto, de uma simples fuga: morrer é, neste contexto, uma espécie de posicionamento político. Este caráter “político” torna-se evidente quando, por exemplo, Paloma diz que, em primeiro lugar, no dia de seu aniversário, quando todos estiverem ausentes, colocará fogo no apartamento, a fim de “refrescar a memória de sardinha” dos pais e da irmã, sempre tão alheios aos problemas do mundo (e a ela própria), tão desprovidos de consciência; e só depois, já na casa da avó, tomará calmantes para “dormir tranquilamente” (Ibid., p. 25).

Mas, enquanto aguarda pela data planejada, Paloma lança a si mesma um desafio: certificar-se de sua decisão. Ela está disposta a conferir se não deixou passar nada de realmente importante, algo capaz de dissuadi-la, de fazê-la perceber que a vida tem sim algum sentido. Para tanto, Paloma recorre à escrita, mas não uma escrita qualquer. Ela passa a compor um diário duplo: uma parte dele é dedicada ao registro dos “movimentos da mente”, sobretudo, aos pensamentos mais “profundos”, advindos de discursos alheios ou de si mesma; a outra é destinada aos “movimentos do mundo”, isto é, às questões ligadas ao movimento das pessoas, dos corpos, à estética, ou ainda, aos objetos tangíveis (Ibid., p.37).

Embora Paloma utilize o termo “diário” para referir-se às próprias anotações, penso que tal escrita identifica-se muito mais com os *hupomnêmatas*, expressão resgatada por Foucault em *A Escrita de Si* (1983). Explico-me: os diários surgiram na época cristã e sua finalidade era, basicamente, a confissão, a libertação da alma, a revelação do indizível, do condenável. Quando Paloma escreve, ainda que supostamente esteja prestes a morrer, ela não o faz com o intuito de confessar-se (diante da morte). Portanto, não se trata de uma escrita diarística ou confessional, ao menos não no sentido convencional das palavras.

A escrita de Paloma remete-nos a uma prática de um período histórico ainda mais antigo, a saber, o greco-romano. Os *hupomnêmatas* eram cadernetas de notas que constituíam uma espécie de memória material das coisas lidas, ouvidas e pensadas. Neles, registravam-se citações, fragmentos de obras, testemunhos, máximas, pensamentos próprios ou de outrem, enfim, ideias que, por alguma razão, merecessem ser revisitadas. Mas, ao contrário do que poder-se-ia pensar, tais cadernos não tinham a mera função de dar suporte à memória imaterial, no sentido de preencher suas lacunas, encobrir suas falhas. Escrever um *hupomnêmata* era, acima de tudo, um meio de apropriação das verdades dos discursos, uma forma de incorporar pequenos fragmentos de verdade à própria vida. Em outras palavras, a escrita de um *hupomnêmata* funcionava como um mecanismo de mobilização do pensamento, posto a serviço da verdade e da constituição de si (FOUCAULT, 2004).

De modo semelhante ao que acontecia no período greco-romano, a escrita de Paloma é também uma companheira, uma aliada indispensável à sua meditação. Refiro-me especificamente à escrita dos ascetas¹². Ao tomar nota de suas ações e pensamentos, o asceta sentia-se menos isolado, como se estivesse na companhia de outros praticantes do ascetismo e, mais do que isso, sob a vigília destes. A escrita trazia, portanto, segurança ao asceta, na medida em que funcionava como uma espécie de arma no combate entre o espírito e as sombras (Ibid.). Para os gregos, escrever sobre si, quer dizer, acerca de seus atos e pensamento era, pois, escrever sobre a própria alma e, ao mesmo tempo, protegê-la. Dado que a proteção é uma forma de cuidado, neste contexto, a escrita pode ser compreendida como uma maneira de cuidar de si próprio.

Na década de 1980, a expressão *cuidado de si* ganha visibilidade no vocabulário de Foucault. Trata-se do resgate de uma noção bem mais antiga, a saber, o *epimeleia heautou*

¹² Os ascetas buscavam a elevação do intelecto e a purificação espiritual por meio de práticas como autodisciplina, abstinência dos prazeres mundanos e austeridade rigorosa.

socrático-platônico, presente na obra *Primeiro Alcebiades*. Foucault adota tal expressão para referir-se ao conjunto de práticas e técnicas desenvolvidas pelo sujeito que, de alguma maneira, acabam por transformá-lo. O *epimeleia heautou* envolve o clássico aforismo do oráculo de Delfos, “conhece-te a ti mesmo” (*gnôthi seauton*), mas, ao contrário do que poder-se-ia pensar, ele diz respeito muito mais a um ideal ético do que ao conhecimento, no sentido estrito da palavra (REVEL, 2005).

Mas qual seria este ideal? Precisamente este: fazer da própria vida uma obra de arte. Na cultura greco-romana, cuidar de si implica cuidar do outro. Logo, não se trata de uma prática solitária, muito pelo contrário: ela é decididamente solidária. Com efeito, podemos dizer que não há oposição entre o cuidado de si e o cuidado dos outros, mas, sim, uma justa medida entre eles: “O *ethos* do cuidado de si é, portanto, igualmente uma arte de governar os outros e, por isso, é essencial saber tomar cuidado de si para poder bem governar a cidade” (Ibid., p. 34). Notemos que há aqui uma conexão entre a dimensão ética – não no sentido moralizante, mas *eudaimônico*, isto é, relativo à felicidade – e estética, à medida que as práticas éticas, ou melhor, o conjunto de práticas pelas quais o sujeito age sobre si mesmo e sobre os outros torna a vida mais bela.

Mas, afinal, que relação é esta que Paloma estabelece com a palavra que ela escreve na iminência de sua morte? Ou ainda, pensando de maneira mais ampla, “[...] que verdade é essa que amarra o sujeito à sua palavra [...], que regime de palavra e de silêncio, de (se) dizer e ser dito, se estabelece nas práticas do sujeito consigo mesmo [?]” (MARCELLO e FISCHER, 2014, p. 159). Para Foucault, os discursos não são apenas subjetivos, mas subjetivantes. O que isto quer dizer? Significa que a linguagem é assumida por ele não como um instrumento de ligação entre a faculdade de pensar e aquilo que é pensado, mas sim como algo que constitui o próprio pensamento (VEIGA-NETO, 2005). Ora, se a linguagem é constitutiva do pensamento, segue-se que também os sentidos que atribuímos às nossas experiências e as coisas do mundo sejam constituídos por ela. Assumindo-se isto como premissa, podemos afirmar que, ao escrever em seu diário, Paloma realiza não simplesmente uma narrativa de si, mas sim um treinamento pessoal ou, em termos foucaultianos, uma *prática de si*, na qual o pensamento se volta para ele próprio. Ela estabelece, portanto, uma relação de subjetivação com a própria escrita, isto é, se constitui como sujeito no ato mesmo de escrever. Isto significa que Paloma não está a produzir saberes; pelo contrário, ela é um objeto de si mesma, do conhecimento, enfim, um produto dos saberes.

É importante destacar que o termo subjetividade, presente nos estudos foucaultianos, diz respeito a processos diversificados de subjetivação, que são passíveis de mudança, e não a um sujeito essencial, invariável. Ao encontro disso, Guattari e Rolnik (1996), ainda que operando com um referencial não totalmente coerente com aquele com o qual se opera aqui, qual seja, o foucaultiano, afirmam que o conceito de subjetividade não está ligado à ideia de posse. Trata-se de uma produção incessante desencadeada pela alteridade, que pode ser um outro indivíduo, um coletivo, um lugar, um acontecimento, – no caso de Paloma, a escrita –, enfim, tudo aquilo que, em alguma medida, produz efeito sobre nós, sobre nosso modo de conduzir a vida. Portanto, sob esta perspectiva, a subjetividade remete-nos à ideia de processo, de algo que se encontra em constante realização e que envolve diversos elementos, logo, uma heterogeneidade.

Frente a isso, podemos identificar, no romance de Barbery, uma situação paradoxal: por meio da escrita, Paloma busca uma espécie de certificação para sua morte, o que não deixa de ser uma tentativa de anular-se enquanto sujeito. Porém, é por meio dessa mesma escrita que ela se constitui como tal, produz-se no jogo da própria palavra. Além disso, há outro aspecto aparentemente conflitante: as anotações da menina estão ligadas tanto a uma meditação sobre a vida, quanto sobre a morte. Em dado momento, por exemplo, ao observar o comportamento da irmã, Paloma se questiona: “Será que nós todos não encaramos a vida como quem faz seu serviço militar? Fazendo o possível, à espera de ter baixa ou de ir para o combate?” (BARBERY, 2008, p. 89 – 90). Em outra situação, o pensamento da menina, desencadeado pela fala do namorado da irmã, transita explicitamente entre os dois “opostos”, vida e morte:

Um dos mais bonitos lances do jogo go¹³ é que está provado que, para ganhar, é preciso viver, mas também deixar o outro viver. Quem é ávido demais, perde a partida: é um sutil jogo de equilíbrio em que é preciso ganhar vantagem sem esmagar o outro. Afinal, a vida e a morte são apenas a consequência de uma construção bem ou mal edificada. (Ibid., p. 121).

Pensar a morte como elemento de transformação ao invés de subsumi-la ao aniquilamento do ser é um grande desafio, o que não quer dizer que seja algo impossível. Ocorre que, de modo geral, o sentido negativo da morte propagou-se e estabeleceu-se culturalmente pelo mundo. Apesar disso, a convivência com a ideia da morte pode ser

¹³ Jogo estratégico de tabuleiro, originário da China. Tem por objetivo a construção de um território.

compreendida como um modo de existência, a exemplo do que fazem os mexicanos, que, inclusive, reservam dois dias do ano à celebração dos mortos. Na ocasião, as pessoas preparam suas casas para receber aqueles que já morreram, enfeitam as ruas e visitam cemitérios munidas de presentes destinados aos mortos. Trata-se, pois, de uma forma de manter viva a memória dos entes queridos que, fisicamente, partiram. Portanto, neste contexto, a morte é concebida como uma continuidade à vida e, por que não dizer, como uma forma de pensar e escrever a própria vida.

Por fim, podemos dizer que meditar sobre a morte é central para orientar-se no mundo, uma vez que ela pode nos fornecer elementos importantes à correção de certos hábitos nocivos à preservação da vida. Não é à toa que a medicina moderna compreende a morte como condição de possibilidade para o conhecimento da vida e das mais variadas doenças. Ter a morte em mente permite-nos viver conscientes de nossa finitude enquanto ser. Portanto, a ambivalência da escrita (e do pensamento) de Paloma não é efetivamente problemática. Pelo contrário: eis aí sua principal função, presente ao longo de toda a narrativa de *Barbery*.

4.3 PALAVRA-SILÊNCIO EM *DESONRA*, DE J. M. COETZEE

Se a sociedade espera de um professor que mantenha sempre uma postura correta, uma vez que sua conduta (supõe-se) deve servir de exemplo não apenas dentro da sala de aula, mas também (e, talvez, mais ainda) fora dela, definitivamente, David Lurie, protagonista do romance *Desonra*, de John Maxwell Coetzee, não atende a tal expectativa, pois não consegue agir de acordo com as normas de conduta impostas pela sociedade.

David é professor adjunto de comunicações na Universidade Técnica do Cabo, antiga Faculdade da Universidade da Cidade do Cabo, na África do Sul. Aos cinquenta e dois anos, ele acumula dois divórcios, sendo que, com a primeira esposa, teve uma filha. David não é o tipo de profissional que se preocupa com a preservação de sua imagem; ao contrário, está muito mais para um professor “politicamente incorreto”. Na verdade, “nunca foi um grande professor; nessa instituição de ensino transformada e, em sua opinião, emasculada, ele está

mais deslocado do que nunca.” (COETZEE, 2000, p. 11). A despeito da falta de interesse pelo que leciona, David “[...] continua ensinando porque é assim que ganha a vida; e também porque aprende a ser humilde, faz com que perceba o seu papel no mundo.” (Ibid., p. 11).

Não refiro-me a David como um professor “politicamente incorreto” em virtude de seu desinteresse pelo que ensina – afinal, quantos outros professores se encontram em situação semelhante e nem por isso são tachados de tal forma? Digo isto porque David é dado à promiscuidade e suas aventuras sexuais não se restringem a prostitutas. Não raro, ele se envolve afetiva e sexualmente com uma de suas alunas. Por certo, “[...] não há semestre em que não se apaixone por uma ou outra de suas crias.” (Ibid., p. 19). Seria, então, um perverso sexual? Um contraventor tardio? Não exatamente. Eu diria que David está mais para um homem de meia idade com sérios problemas de comunicação – com seus alunos, com os colegas de profissão, com a filha, enfim, com a própria realidade na qual está inserido.

A inadequação de David pode ser percebida, por exemplo, na seguinte situação: é sexta-feira, término do expediente, quando o professor repara em uma de suas alunas no pátio da universidade. Trata-se de Melanie Isaacs, vinte anos, estudante do curso de Teatro. Ele aproxima-se dela, inicia uma conversa banal e convida-a para tomar alguma coisa em sua casa. Após certa resistência, ela cede, até fica para o jantar. Mas, nesta noite, David não rompe com a atmosfera de tensão sexual que se forma entre ambos. Melanie vai embora antes que o desejo se concretize. Ele, por seu turno, pensa que deve parar por aí, que deve esquecê-la, manter distância, mas não consegue. Se antes Melanie era “só uma carinha bonita na classe”, “agora é uma presença na vida dele, uma presença pulsante.” (Ibid., p. 31).

O que ocorre depois não é difícil de imaginar: ele volta a procurá-la e os dois acabam ficando juntos. No entanto, passado certo tempo, chega à universidade uma notificação de queixa contra o professor: Melanie denuncia David por assédio. Ainda assim, David não alimenta sentimentos ruins pela menina. Pelo contrário: “é inocente demais” para fazer uma coisa dessas sozinha, pensa ele; “ignorante demais do próprio poder” (Ibid., p. 48).

Como se não bastasse, outra irregularidade é identificada; dessa vez, David é acusado por forjar as presenças da aluna em classe, bem como a nota da prova parcial:

Tem um problema de comparecimento da senhorita Isaacs, David. Segundo ela, [...] disse que só compareceu a duas aulas no mês passado. Se for verdade, você devia ter informado. Ela disse também que perdeu a prova parcial. Mesmo assim [...], de

acordo com a sua ficha, o comparecimento dela não está comprometido e tirou sete na prova parcial. (Ibid., p. 50)

Diante disso, uma comissão disciplinar é instaurada para apurar os fatos e ponderar sobre a punição do professor. Mas David não está disposto a se justificar, não quer saber de conversa: “Tenho certeza de que os membros desta comissão têm mais o que fazer do que perder tempo com uma história que não vai ser contestada. Eu me declaro culpado em ambos os casos.” (Ibid., p. 58). Alguns até tentam dissuadi-lo, pedem-lhe que pense melhor, que procure um representante legal, mas tudo é em vão, uma vez que David mostra-se inflexível. Aliás, “é assim seu temperamento” (Ibid., p. 8), antes mesmo de tudo acontecer. “Seu temperamento não vai mudar, está velho demais para isso. Está fixo, estabelecido.” (Ibid., p. 8). Por fim, o professor é exonerado de seu cargo na universidade.

Mas, afinal, o que a palavra-silêncio tem a ver com este episódio infeliz da vida do protagonista de *Desonra*? A inflexibilidade de David durante o inquérito não é apenas uma questão de temperamento, mas também um indício de sua dificuldade de comunicação. David prefere a punição disciplinar mais severa (a exoneração) que a universidade possa lhe aplicar, a prolongar o inquérito – não por realmente acreditar que mereça tamanha penalidade, mas sim porque tal ideia lhe parece menos incômoda do que a de ter que dirigir a palavra aos membros da comissão por muito mais tempo.

Neste caso específico, podemos dizer que a comunicação é atravessada pela ideia de *confissão*. Confessar é clamar pelo perdão, seja de um deus ou de um juiz, como aponta Michel Foucault (2006). É também uma forma de “manifestar [...] o progresso que se está fazendo.” (Ibid., p. 438). Todos esperam que David conte o que aconteceu, que forneça detalhes sobre o ocorrido: “a comunidade tem o direito de saber” (COETZEE, 2000, p. 61), afirma um dos membros da comissão. Mais do que isso: todos anseiam por uma confissão honesta de sua culpa, por uma demonstração verdadeira de arrependimento e, portanto, de “progresso espiritual”, e não apenas uma declaração técnica, formal, que apenas cumpra com o protocolo. Mas David não está disposto a fazê-la: “[...] não vou confessar nada. Já me declarei, como é de meu direito. Culpado, conforme as queixas. É o que tenho a dizer. É só até aí que estou disposto a chegar.” (Ibid., p. 61).

David não pode confessar francamente ter cometido abuso sexual com Melanie, pois não é essa a leitura que faz dos fatos: ele acredita ter havido envolvimento de ambas as partes e, por isso, não se julga um infrator. Mas, então, por que ele não tenta se defender? Por que

David não conta, por exemplo, sobre o jantar no dia do primeiro encontro, ou sobre as outras vezes em que esteve com Melanie? Primeiro, porque sua defesa estenderia o inquérito e, por conseguinte, a comunicação, como já mencionado. E segundo, porque ele pensa ser difícil de provar sua versão. Diante das circunstâncias, quem acreditaria que uma jovem bela e frágil se envolveria com um homem como ele? “Melanie, que mal chega até o seu ombro. Desiguais, como negar?” (Ibid., p. 64).

Além disso, o silêncio de David durante o inquérito dá a ver, de maneira mais ampla, sua perda da capacidade para relações sociais. Acostumado com a indiferença das pessoas – como os próprios alunos, que mal olham para ele durante as aulas, tampouco lembram seu nome –, David sente-se confortável em abrir mão da “obrigatoriedade” de interações e constrói uma espécie de “micromundo” – um micromundo que às vezes se abre para algumas conquistas, mas cuja abertura não deixa de ser passageira. Neste contexto, a universidade se configura não como simples pano de fundo, mas como um cenário determinante para o desenrolar da história de Coetzee. Ela representa o social, o coletivo, em oposição ao particular, ao indivíduo. Decididamente, David não parece fazer parte da universidade, uma vez que não há compatibilidade entre suas convicções pessoais e os valores da instituição.

Assim como a universidade, também a fazenda da filha de David tem papel fundamental na trama. Lucy, a filha, leva uma vida simples em uma pequena propriedade na cidade de Salem, no Cabo Leste, África do Sul e é justamente para este território remoto que David se muda após seu desligamento do emprego. Se antes, quando vivia em um centro urbano, o professor já enfrentava problemas de comunicação, agora que está apartado da cidade, a incomunicabilidade torna-se senão ainda maior, pelo menos mais evidente.

No campo, David depara-se com uma figura irreconhecível: “Lucy sai da sombra da varanda para a luz do sol. Por um momento, ele não a reconhece. Passou-se um ano, e ela ganhou peso. Seus lábios e seios estão agora (ele procura a melhor palavra) amplos.” (Ibid., p. 71-72). Para além do choque de aparência, David encontra Lucy inserida em uma realidade que até então lhe era desconhecida, ou melhor, ignorada: ela mantém um hotel para cães, sobrevive com o dinheiro da venda de flores e produtos de jardim numa feira local e trabalha como voluntária em uma clínica para animais. A vida campesina (que é agora a vida da filha)

revela-se brutal, precária, incerta e hostil, sobretudo, porque a trama desenrola-se no pós-*apartheid*¹⁴.

Os abusos exercidos pelo regime segregacionista deixaram inúmeras sequelas na população sul-africana, como, por exemplo, a dificuldade de comunicação entre negros e brancos. Nesta direção, podemos identificar uma fala de David carregada de preconceito. O pai quer se ocupar de alguma atividade na fazenda e pede à filha uma sugestão, ao que ela responde: “[...] tem o Petrus. Ele está bem ocupado cuidando da terra dele. Você podia ajudar.” David então dispara: “Ajudar Petrus. Gostei disso. *Tem um tempero histórico. E ele vai me pagar pelo meu trabalho, você acha?*” (Ibid., p. 90, grifos meus). Petrus é o antigo assistente de Lucy, atual sócio dela nos negócios da fazenda. David ironiza Petrus, uma vez que ainda está fortemente vinculado às ideias separatistas.

Embora os problemas de comunicação ligados ao *apartheid* se façam presentes em distintas passagens do romance, não pretendo aqui me aprofundar em sua análise. Por outro lado, retomo a relação específica entre David e Lucy. Como já havia sugerido, o reencontro de pai e filha é marcado pelo estranhamento. David não reconhece Lucy por sua aparência desleixada, mas estranha ainda mais o novo estilo de vida da filha. Apesar disso, inicialmente, David é cauteloso, pois não quer atrapalhar a rotina de Lucy, muito menos magoá-la. Inclusive, talvez se possa dizer que, nos primeiros dias de convivência, cria-se uma espécie de cumplicidade entre ambos: David compartilha com a filha alguns detalhes de sua vida íntima (conta-lhe sobre o caso com Melanie), ao passo que Lucy ouve o que ele tem a dizer e, mesmo discordando de sua postura, respeita sua decisão: “Bom, acho uma pena. [Mas] Fique o tempo que quiser. Pela razão que for.” (Ibid., p. 79). Também Lucy tenta compartilhar com o pai sua íntima conexão com as plantas e animais, “[...] mostrando-lhe este outro mundo, desconhecido”. (Ibid., p. 83).

Porém, à medida que o tempo avança, a convivência entre pai e filha complica-se. David não compreende Lucy, não se coloca no lugar dela, nem abre mão, ainda que por instantes, de seus pré-julgamentos:

¹⁴ O termo *apartheid* diz respeito a um regime de segregação racial adotado pelos sucessivos governos do Partido Nacional na África do Sul, de 1948 a 1994. Neste regime, os direitos da grande maioria dos habitantes foram cerceados pelo governo formado pela minoria branca.

[...] Desculpe, filha, mas acho difícil me interessar pelo assunto [o cuidado de animais]. É admirável o que você faz [...], mas para mim quem cuida do bem-estar dos animais é um pouco como um certo tipo de cristão. É todo mundo tão alegre e bem-intencionado que depois de algum tempo você fica com vontade de sair por aí *estuprando e pilhando* um pouco. Ou *chutando gatos*. (Ibid., p. 86, grifos meus).

Por meio desta passagem, fica evidente que David não atribui importância ao trabalho da filha, pois pensa ser um desperdício de tempo. E o que é ainda pior: ele parece não realizar esforços para enxergar a questão a partir do ponto de vista dela.

A situação se torna ainda mais difícil após um grave incidente. Três homens estranhos invadem a propriedade de Lucy, estupram-na, matam os cachorros, espancam seu pai, ateam fogo nele e fogem em seu carro. Com dificuldade, David consegue se livrar das chamas, mas não a tempo de evitar que sua filha sofra. No entanto, ao final deste terrível episódio, Lucy aparenta estar melhor do que seu pai: “Ela é toda força, determinação, enquanto ele parece dominado pelo tremor que tomou conta de seu corpo.” (Ibid., p. 117).

Em termos de comunicação, o que leva David a distanciar-se ainda mais de sua filha é, precisamente, o fato de que ela, ao prestar queixa junto à polícia, acaba por omitir o triplo estupro sofrido. Lucy faz um boletim de ocorrência apenas para o roubo do carro e pede ao pai que, caso seja questionado, fale somente sobre o que os invasores fizeram com ele.

Mas por que Lucy não conta toda a verdade para a polícia? E como pode ela querer continuar na fazenda depois de tamanha barbárie? Afinal, “[...] as coisas mudaram. Não dá para continuar de onde paramos” (Ibid., p. 122), afirma David. A filha, no entanto, não lhe dá ouvidos. Para ela, trata-se de uma questão absolutamente particular. Lucy sente como se tivesse contraído uma dívida pessoal com os homens que a estupraram, embora não os conhecesse até então. Como se, para viver naquela terra, ela precisasse pagar com o próprio corpo. Mais do que isso: o estupro representa uma vingança, uma forma de diminuí-la, de colocá-la numa posição de submissão, de sujeitá-la aos desejos de homens que, durante tantos anos, foram explorados por conta de sua cor.

Ademais, perpetuando esta espécie de “vingança”, do múltiplo estupro resulta uma gravidez, a qual Lucy decide levar adiante, sem nem ao menos consultar a opinião de David. Não bastasse tamanha humilhação, ela propõe a Petrus um negócio: transfere a terra para seu nome, desde que ele assuma a paternidade de seu filho e os deixe ficar com a casa e o hotel para cães.

Diante do exposto, o que resta é tão somente a palavra-silêncio: Lucy encerra-se em si mesma, agarra-se à mudez das próprias palavras, enquanto David não vê outra alternativa senão conformar-se com a ausência de som. Ele, que durante tantos anos trabalhou como professor de comunicações, irônica e tragicamente, não sabe agora como dialogar com a própria filha.

4.4 CONCLUSÃO

Quais verdades são produzidas nas ou a partir das artes dos autores escolhidos para esta leitura? Que realidades são desdobradas nos referidos romances? Enfim, o que podemos constatar a partir das obras anteriores, tomadas conjuntamente?

Nos três romances analisados, a palavra conduz as personagens à verdade. O outro é a palavra, mas também a ausência do outro é. Por meio das particulares relações que estabelecem com a palavra, as personagens relacionam-se também com a verdade, tanto a sua quanto a do outro. Porém, em todos os casos, a palavra que está em questão não é pronunciada, mas antes, uma palavra que repousa no silêncio. Daí surge o conceito de palavra-silêncio. Portanto, ainda que Irena, Paloma, David e Lucy pertençam a contextos distintos – não apenas porque protagonizam romances diferentes, mas sobretudo porque são figuras muito particulares –, é comum a todos eles o fato de que estão essencialmente ligados à palavra-silêncio. É por meio dela que ambos vivem e morrem, constituem-se e, paradoxalmente, desconstroem-se, reconfiguram suas próprias vidas e ensaiam novos modos de existir no mundo.

Irena morre a cada vez que sua palavra é sufocada pela fala da mãe e a cada tentativa frustrada de se fazer ouvir pelas velhas amigas. Ela morre porque suas experiências de exílio encontram-se amarradas a uma palavra que não adquire voz, uma palavra-silêncio. Por outro lado, Irena vive porque sabe que há nesta mesma palavra uma potência, porque acredita que a verdade que se encontra presa à palavra possa desvelar-se aos outros a qualquer momento.

Paloma, por seu turno, aproxima-se da morte – literal e metafórica – à medida que converte em palavras suas suspeitas acerca da absurdidade da vida. Mas, quanto mais palavras-silêncio ela acumula, menos se reconhece, pois, a verdade que tais palavras comportam não corresponde àquilo que ela pensava ser efetivamente o verdadeiro. Também pela palavra, Paloma enfrenta uma relação de estranhamento e, mais do que isso, de abandono de si mesma, ao passo que se constitui como um sujeito outro, isto é, uma nova Paloma, carregada de razões para viver.

Finalmente, a ambivalência da palavra, isto é, o duplo movimento (de vida e morte) que dela emana, ganha mais força nas personagens David e Lucy. Ambos compartilham de uma palavra-silêncio, cada qual a seu modo. De um lado, há uma palavra que esconde anos de incomunicabilidade e frustrações acumuladas, uma falência gradativa do sujeito; de outro, há uma palavra que abriga um desapontamento súbito e recente, porém não menos importante. Eu diria mais: pai e filha encontram-se (um ao outro e a si mesmos) justamente naquilo ou por meio daquilo que parece afastá-los: a palavra-silêncio. É neste sentido que ela se revela como uma potência positiva. Assim, pode-se concluir que a palavra-silêncio está presente no romance de Coetzee tanto na relação do sujeito com o outro, quanto na relação consigo mesmo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, meu objetivo foi problematizar a rigidez da categorização de obras como sendo ou de ordem filosófica, ou literária, tendo em vista inquietações que emergiram da minha prática docente no Ensino Fundamental e Médio, mais especificamente, questionamentos que partiram de alguns dos meus educandos sobre a atribuição do adjetivo “filosófico” a determinadas obras popularmente conhecidas como literárias.

Sob uma perspectiva mais ampla, busquei desmistificar a ideia de que a filosofia se limita ou que deveria se limitar a poucas pessoas, sobretudo, ao meio acadêmico. Procurei mostrar, por meio da revisão teórica e da proposta de leitura das obras *A ignorância* (2000), de Milan Kundera, *A elegância do ouriço* (2006), de Muriel Barbery, e *Desonra* (1999), de J. M. Coetzee que a filosofia se faz presente também em outros contextos, tal como o literário e, mais do que isso, que ampliar o campo de circulação do discurso filosófico não o enfraquece, muito pelo contrário, tende a deixá-lo ainda mais potente.

Dado que a literatura foi assumida aqui, nesta dissertação, como um tipo específico de arte, qual seja, a arte da palavra, e tendo em vista que a verdade é um conceito intimamente ligado à filosofia – pois diz-se que o filósofo está sempre em busca do conhecimento verdadeiro –, segue-se que a discussão sobre as bases que sustentam uma aparente dificuldade em pensar o casamento entre filosofia e arte, ou mesmo, em pensar a arte como produtora de conhecimento, foi fundamental a esta pesquisa.

Nesta direção, procurei identificar o lugar da arte e da verdade na filosofia platônica da representação. Ao fazer isso, percebi que Platão erroneamente é tomado como opositor a toda e qualquer manifestação artística. Ocorre que, ao criticar, por exemplo, a tragédia grega, o filósofo opõe-se não à arte de maneira geral, mas sim àquela que ele considera enganosa porque lança mão de técnicas exageradas. Portanto, numa perspectiva platônica pode-se dizer que nem todas as formas artísticas afastam-nos da verdade, ao menos não em proporção igual.

Além disso, ao introduzir a esta discussão a teoria nietzschiana da tragédia, foi possível perceber que a arte é necessária à vida, já que se baseia nos princípios do *apolíneo* e *dionisíaco*, responsáveis por uma espécie de equilíbrio do mundo. Mais do que isso: a arte produz um tipo de saber que é limítrofe, no sentido de que nos permite experienciar outros

modos de vida sem, no entanto, abandonar a realidade. Pode-se dizer que é pela arte, ou ainda, pela vontade artística que suportamos a aspereza da verdade.

Ao término da discussão sobre filosofia, arte e verdade, pude concluir que a arte não está subjugada à filosofia, nem esta àquela, como sinalizam Deleuze e Guattari, uma vez que há em cada domínio uma potência criativa que acaba por equacionar o problema acerca da valoração dos campos. Se tal potência se faz notar na arte por meio das descrições e modos de sentir e existir que ela produz, no caso da filosofia ela se faz visível pela concepção e arranjos conceituais.

Quando examinei as condições de possibilidade de aproximação entre a filosofia e a literatura, tema central desta pesquisa, procurei pensar os limites de cada discurso, considerando argumentos que sustentam o encontro entre os domínios, mas também argumentos que defendem a separação dos mesmos. E ao problematizar o conceito de “romance filosófico”, procurei revelar o processo de desconstrução da ideia segundo a qual o encontro entre filosofia e literatura, quando possível, dar-se-ia somente neste suposto (sub) gênero literário. Assim, pude perceber que a classificação de obras em filosóficas ou literárias está longe de ser uma questão consensual, dado que o formato do texto não é condição suficiente para a delimitação do tipo de discurso. Uma prova disso é que há na história da filosofia muitos exemplos de filósofos que fizeram uso da linguagem literária para compartilhar suas ideias de cunho filosófico.

Ademais, a introdução da noção blanchotiana do Fora nesta pesquisa permitiu-me compreender a literatura não como oposição ao domínio do real, no sentido de ser apenas uma fantasia ou fingimento, já que isto faria dela algo incompatível com a filosofia. Tratar a literatura como Fora possibilitou-me interpretá-la como um desdobramento daquilo que conhecemos como realidade, de modo que o encontro da literatura com a filosofia revelou-se plausível e, mais ainda, enriquecedor.

Ao encontro disso, propus uma leitura filosófica das já citadas obras literárias *A ignorância*, *A elegância do ouriço* e *Desonra*. Assumi como fio condutor aquilo que chamei de “palavra-silêncio”, isto é, uma palavra sem som, mas carregada de potencialidade. Pensei tal conceito em duas instâncias: na relação do sujeito com o outro, observada com maior intensidade no romance de Kundera, e na relação do sujeito consigo mesmo, concebida a partir do romance de Barbery. Já no romance de Coetzee, as relações entre sujeitos e palavra

mostraram-se entrecruzadas. O que ficou evidente nesta leitura é o quanto as personagens dos romances estão presas à própria palavra, numa relação vital e, paradoxalmente, mortal.

Ao final deste trabalho, destaco que é possível pensar o encontro da filosofia com as mais variadas formas da literatura. Diria que o filósofo tende a direcionar o seu olhar para trás, para o que já foi estabelecido, ao passo que os literatos são mais proféticos, no sentido de que olham para frente, para o que está por vir, ainda que não saibam ao certo para onde estão olhando. E justamente na interface entre a filosofia e a literatura cria-se uma nova noção de tempo e de espaço, resultando numa espécie de equilíbrio entre o que passou e o que ainda não aconteceu, mas que pode vir a ser.

Por fim, no que se refere à pergunta que desponta já no título desta dissertação, qual seja, *como pensar o encontro?*, sugiro: para que o encontro entre filosofia e literatura se torne possível, devemos compreender a filosofia como um exercício rigoroso do pensar, uma atividade que se aplica, inclusive, ao próprio pensamento, mas não como algo encerrado em si mesmo. De igual modo, compreender a literatura como um “outro do mundo” e não como seu oposto é condição fundamental para que ocorra o encontro.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Contos plausíveis: Diálogo filosófico. In: _____ *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992, p. 1261.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. *NBR 6023: informação e documentação: referências: elaboração*. Rio de Janeiro, 2002.

_____. *NBR 6024: informação e documentação: numeração progressiva das seções de um documento escrito: apresentação*. Rio de Janeiro, 2003.

_____. *NBR 6027: informação e documentação: sumário: apresentação*. Rio de Janeiro, 2003.

_____. *NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação*. Rio de Janeiro, 2002.

BACKES, Marcelo. A literatura e a filosofia no altar. *Portal Ciência & Vida: Revista Filosofia*. São Paulo, edição 43, 2010. Disponível em: <<http://psiquecienciaevida.uol.com.br/ESFI/Edicoes/43/artigo162087-1.asp>>. Acesso em: 07 abr. 2014.

BARBERY, Muriel. *A elegância do ouriço*. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 350 p.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114 - 119. – (Obras escolhidas; v. I).

BLACKBURN, Simon. Fenômeno (verbeta). In: *Dicionário Oxford de filosofia*. Tradução Desidério Murcho et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. p.146.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. 303 p.

_____. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 385 p.

CAPES. *Banco de teses da Capes*. Brasília, 2006.

CARLYLE, Thomas. *Sartor Resartus*. EUA: Book Jungle, 2010.

CHAUÍ, Marilena. Prefácio. In: MATTOS, Franklin de. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 9 - 12.

COETZEE, J.M. *Desonra*. Tradução José Rubens Siqueira. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 246 p.

COSSUTTA, Frédéric. *Elementos para a leitura dos textos filosóficos*. Tradução Angela de Noronha Bergnami [et al.]. 2.^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Col. leitura e crítica).

CUNNINGHAM, David. Philosophical Novel. In: LOGAN, Peter Melville (Org.). *The Encyclopedia of the Novel*. USA: Blackwell Publishing, 2011. p. 606 - 611.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Tradução Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 408 p.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Lógica dos sentidos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

_____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976. 170 p.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 3ª. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. 272 p. Col. TRANS.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karámazov*. Vol. 1 e 2. São Paulo: Editora 34, 2008. 1040 p.

FAUST, Daiane C. *Romance filosófico: margens da escrita, da literatura e do pensamento*. 2014, 47 p. Projeto de Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *Ditos e Escritos V. Ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 143 – 162.

_____. *A ordem do discurso* – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 21ª. ed. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2011. 79 p.

_____. Aula de 3 de março de 1982 - Primeira hora. In: _____. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca; Salma Tannus Muchail. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 399 - 426.

_____. Aula de 3 de março de 1982 - Segunda hora. In: _____. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução Márcio Alves da Fonseca Salma Tannus Muchail. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 427 - 444.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8ª. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998. 232 p.

GAARDER, Jostein. *O mundo de Sofia: romance da história da filosofia*. Tradução Leonardo Pinto Slva. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 568 p.

GREEN, John. *A culpa é das estrelas*. Tradução Renata Pettengill. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012. 255 p.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Brasília: Ed. UNB, 2014. 224p.

HORBAN, Peter. Writing A Philosophy Paper. In: *Simon Fraser University* [internet]. 1993. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/philosophy/resources/writing.html>>. Acesso em: 20 jan. 2014. Tradução minha.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. 208 p.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 145 p.

_____. *A ignorância*. Tradução Teresa Bulhões C. da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 156 p.

_____. *A insustentável leveza do ser*. Tradução de Tereza B. Carvalho da Fonseca. 44ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 314 p.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. São Paulo: Ed. Almedina, 1980. 300 p.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 132 p. Col. Conexões.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 340 p.

_____. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal, 1990. 242 p.

_____. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 187 p.

_____. *Nietzsche e a polêmica sobre o nascimento da tragédia: textos de Rohde, Wagner e Wilamowitz-Möllendorff*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005. 166 p.

_____. *Nietzsche e a verdade*. 2ª. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 110 p.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de Moura. *Dicionário Grego-português (DGP) [K-O]: volume 3*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. 280 p.

MARCELLO, Fabiana de Amorim. *Criança e imagem no olhar sem corpo do cinema*. 2008. 220 f + Anexos. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MARCELLO, Fabiana de Amorim; FISCHER, Rosa Maria Bueno. Cuidar de si, dizer a verdade: arte, pensamento e ética do sujeito. *Pro-Posições*, Campinas, v. 25, n. 2 (74), p. 157-175, maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072014000200009&lng=en&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 20 fev. 2015.

MATTOS, Franklin de. *A cadeia secreta: Diderot e o romance filosófico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MENEZES, Magali Mendes de. Educação e experiência: veredas possíveis entre Guimarães Rosa, M. Blanchot e W. Benjamin. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 2, p. 199-205, abr./jun. 2013. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/12950/9165>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 362 p.

_____. *Introdução à tragédia de Sófocles*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. 94 p.

_____. *O nascimento da tragédia, ou, Helenismo e pessimismo*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 177 p.

NORTON, Brian Michael. *The Art of Life: Ethics, Happiness and the Philosophical Novel in Eighteenth-Century Britain and France*. 2006. 221 p. Dissertation (Doctor in Philosophy) – New York University, New York, 2006.

NOZICK, Robert. *Anarquia, Estado e Utopia*. Tradução de Ruy Jugmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. 395 p.

NUSSBAUM, Martha. *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990. 403 p.

PAVIANI, Jayme. O texto filosófico-literário e o texto literário-filosófico. *Veritas*, Porto Alegre, v. 48, n. 192, 2003. p. 549 - 558.

PLATÃO. *A República (ou Da Justiça)*. 2ª. ed. Tradução Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2012. 432 p.

_____. Hípias Maior (ou Do Belo). In: _____. *Diálogos II*. Tradução Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 2007. p. 231 – 270.

PLUTARCO. *Como ouvir*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 63 p. Col. Encontros.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 8ª. ed. São Paulo: Ática, 2007. 95 p. Série Princípios.

PRYOR, James. *Guidelines on Writing a Philosophy Paper*. [Internet] 6 set. 2012. Disponível em: <<http://www.jimpryor.net/teaching/guidelines/writing.html>>. Acesso em: 20 jan.2014.

Tradução minha.

QUINN, Daniel. *Ismael* – Um romance da condição humana. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis, 1998. 216 p.

REVEL, Judith. Cuidado de si/ Técnicas de si. In: _____. *Michel Foucault: conceitos essenciais*. Tradução Maria do Rosário Gregolin; Nilton Milanez; Carlo Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005. p. 33 – 34.

ROSENFELD, Kathrin. *Estética*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006. 62 p.

ROTH, Verônica. *Convergente: uma escolha vai te destruir*. Tradução Lucas Peterson. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 526 p.

_____. *Divergente*. Tradução Lucas Peterson. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 504 p.

_____. *Insurgente: uma escolha pode te destruir*. Tradução Lucas Peterson. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. 511 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou la nouvelle Heloise*. França: Ed. GF, 1967. 614 p.

RYERSON, James. The Philosophical Novel. *The New York Times*, Nova Iorque, 20 jan. 2011. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2011/01/23/books/review/Ryerson-t.html?_r=0>. Acesso em: 20 abr. 2014.

SARTRE, Jean-Paul. *A idade da razão*. 4ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2005. 342 p.

_____. *A náusea*. Tradução Rita Braga. São Paulo: Nova Fronteira, 2006. 226 p.

_____. *As moscas*. São Paulo: Nova Fronteira - Sinergia, 2005. 144 p.

_____. *Entre quatro paredes*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. 130 p.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à Estética*. 9ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 396 p.

TUFAYL, Ibn. *O filósofo autodidata*. São Paulo: Editora UNESP, 2005. 200 p.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault & a Educação*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

VOLTAIRE, François. *Cândido ou o Otimismo*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1998. 144 p.