

Filosofia e Literatura

Ursa menor: notas sobre ficção científica e fantasia

Marco Antonio Valentim **O realismo: mente, história, texto.**

Pedro Dolabela Chagas **Máquina viva, máquina inteligente**

Arte, magia e ciência para além do monstro. Walter Romero

Menon Jr. **Auerbach e a literatura de cada tempo:**

o romance do século XX no entreguerras Eduardo Antonio

da Silva Lacerda **Século XIX Francês: a realização e**

confluência da representação do realismo moderno na

literatura ocidental segundo o Mimeses, de Erich Auerbach

Gabriel Villatore Bigardi **O Radicalismo de Sade**

à luz da Filosofia Marginal de E. de Condillac e La Mettrie

Rodrigo Grobe Navarro Luiz **A crítica de Jacobi ao *Aufklärung*:**

da querela do panteísmo ao conceito de *coisa-em-si*

Maria Clara Fonseca Fanaya

cadernospetfilosofia

2018 **17**

Filosofia e Letteratura

cadernos**pet**filosofia é uma publicação do Departamento de
Filosofia da Universidade Federal do Paraná

editores

Betina Dal Molin Juglair, Caroline Feltz Pajewsky, Cleópatra Steffane Melisinas Citron, Lucas Batista Axt, Maria Adriana Camargo Cappello, Matheus Vitorino da Silva, Philipe Hugo Fransozi, Walter Romero Menon Junior

grupo pet

Maria Adriana Camargo Cappello (professora-tutora), Walter Romero Menon Junior (professor-tutor), Betina Dal Molin Juglair, Caroline Feltz Pajewsky, Cleópatra Steffane Melisinas Citron, Everton Carvalho de Souza, Coniã Costa Trevisan, Eduardo Antonio da Silva Lacerda, Gabriel Henrique Lazof Mota, Guilherme Rafael Ramos da Quinta, Isabela Simões Bueno, Jaqueline Silva Custódio, Juliane Gonçalves, Jussara Petranski, Lucas Batista Axt, Matheus Vitorino da Silva, Philipe Hugo Fransozi, Tiago de Almeida Zarowny

pareceristas desta edição

Alice Ferreira Rodrigues Dias, Clara Carnicero de Castro, Daniel Ferreira, Gabriel Herkenhoff, Izilda Johanson, Joãozinho Beckenkamp, Maria Adriana Camargo Cappello, Maria Isabel Limongi, Pedro Dolabela Chagas, Romano Zattoni, Sandra Stroparo, Tiago Falkenbach. Vinicius Berlendis de Figueiredo, Walter Romero Menon Junior

Reitor **Ricardo Marcelo Fonseca**

Vice-Reitor **Graciela Inês Bolzón de Muniz**

Pró-Reitor de Graduação **Eduardo Salles de Oliveira Barra**

Diretor do Setor de CHLA **Lígia Negri**

Chefe do Departamento de Filosofia **Maria Isabel Limongi**

Coord. do Curso de Graduação em Filosofia **Paulo Vieira Neto**

Departamento Filosofia UFPR

Rua Doutor Faivre 405 6° andar

80060-150 Curitiba Brasil / Telefone [41] 3360-5098

cadernos**pet**@gmail.com.br / petfilosofiaufpr.wordpress.com

ISSN 1517-5529

O cadernos**pet**filosofia é uma publicação do grupo PET do curso de Filosofia da Universidade Federal do Paraná, de periodicidade anual, dedicado à divulgação de pesquisa realizada por estudantes de graduação e pós-graduação em Filosofia. Trata-se, assim, de uma revista de estudantes, editada por estudantes, sob a supervisão de professores-tutores, e endereçada aos estudantes de filosofia, visando oferecer-lhes um modelo e padrão de pesquisa desenvolvida por seus pares no Brasil.

O cadernos**pet**filosofia recebe textos de filosofia em geral, porém sempre procura reunir trabalhos que estejam de acordo com o núcleo temático que norteou os seminários e o ciclo de conferências realizado pelo grupo PET-Filosofia no decorrer do ano anterior. A revista, portanto, divide-se em duas seções: a primeira seção trata especificamente do tema da revista, e conta com artigos de professores convidados, além dos artigos de estudantes; a segunda seção, com artigos de tema livre.

O número 17 do cadernos**pet**filosofia, referente aos trabalhos realizados no ano de 2015, tem como tema Filosofia e Literatura. O número que se publica agora em 2018 deveria, portanto, ter sido publicado em 2016. Que fique registrado aqui nossas desculpas aos autores dos artigos pelo atraso da publicação.

O ciclo de seminários discutiu a relação entre filosofia e literatura a partir do livro *Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental*, de Erich Auerbach. Abarcando um período que vai de Homero e do Antigo Testamento, até Proust e Virgínia Woolf, Auerbach procura mostrar como o realismo, definido por ele como a representação séria do cotidiano de pessoas comuns, cristaliza uma série de transformações no plano da cultura e da sociedade que tornaram possível, a partir do século XIX, esse gênero, sobretudo em autores como Stendhal, Balzac, Flaubert, e Zola.

Como o leitor poderá atestar, os artigos que se seguem abordam os temas do realismo e da mimese por vias distintas, se não opostas, a de Auerbach. Marco Antônio Valentim, no artigo *Ursa Menor – notas sobre ficção científica e fantasia*, parte da ficção científica e da literatura fantástica para propor uma outra cosmopolítica, divergente daquela que sustentaria, simultaneamente, realismo literário e etnocentrismo ocidental. Pedro Dolabela Chagas, por sua vez, em *O realismo: mente, história, texto* oferece um contraponto à pretensão de “realismo epistemológico” do romance moderno, evidenciando o quadro “metafísico” de valores e crenças subjacentes a ele. Walter Menon, também no campo da ficção científica, trata da noção de mimese a partir do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, discutindo as fronteiras, muitas vezes tênues, que separam as noções de “humano”, “monstro” e “máquina”.

No dossiê contamos com um artigo sobre Auerbach e uma resenha do livro *Mimesis*. Por fim, temos um artigo sobre Sade e outro sobre Jacobi. Boa leitura!

Os Editores

9 Ursa menor: notas sobre ficção científica e fantasia

Marco Antonio Valentim

36 O realismo: mente, história, texto

Pedro Dolabela Chagas

49 Máquina viva, máquina inteligente. Arte, magia e ciência para além do monstro

Walter Romero Menon Jr.

62 Auerbach e a literatura de cada tempo: o romance do século XX no entreguerras

Eduardo Antonio da Silva Lacerda

76 Século XIX Francês: A realização e confluência da representação do realismo moderno na literatura ocidental segundo o Mimesis, de Erich Auerbach

Gabriel Villatore Bigardi

99 O Radicalismo de Sade à Luz da Filosofia Marginal de E. De Condillac e La Mettrie

Rodrigo Grobe Navarro Luiz

121 A Crítica de Jacobi ao Aufklärung: da Querela do Panteísmo ao Conceito de coisa-em-si

Maria Clara Fonseca Fanaya

Filosofia e Letteratura

Ursa menor: notas sobre ficção científica e fantasia

Marco Antonio Valentim

Departamento de Filosofia – UFPR
Species – Núcleo de Antropologia Especulativa

Pensar é seguir sempre a linha de fuga do voo da bruxa.
 —Deleuze & Guattari

Pessoas que negam a existência de dragões são com frequência devoradas por dragões.
Desde dentro.
 —Le Guin

Pharmacia do Archer

Em um ensaio intitulado “O conceito de ficção”, o escritor argentino Juan José Saer a define como “antropologia especulativa”. Explicando a definição, diz:

Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas à uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma pouco menos rudimentar (2009: 16).

Aplicada à filosofia, essa ideia lhe devolve uma potência que se acha domesticada ou censurada pelos mais variados dogmatismos. De saída, ela implica que aquilo que chamamos de realidade não é senão uma ficção imposta como obrigatória, “universal e necessariamente válida”. Mas, sobretudo, restituir à filosofia a sua potência ficcional – contra o desígnio platônico de expulsão dos poetas da cidade, pelo fato de multiplicarem o real

– é, ademais, um propósito eminentemente político, que se ergue a partir do reconhecimento de que há um conflito insolúvel em torno a realidadeS (no plural). Ao reconhecer esse conflito, admite-se que a Realidade (no singular absoluto) seja uma conjunção “turbulenta” de realidades entrelaçadas – algo bastante diverso de afirmar, em sentido crítico, apenas a multiplicidade das ficções, pressupondo-se a realidade como única. Conceber a ficcionalidade do real não significa objetificar a realidade como fenômeno nem como coisa em si, mas experimentar a divergência como índice de realidade. Real é o que diverge.

Extraído do romance *Ubik*, de Philip K. Dick, eis um exemplo de superposição conflituosa de realidades divergentes. O protagonista está preso no passado (1939), e o mundo a seu redor oscila sem decisão entre o passado do passado (pré-1939) e o presente do qual ele procede (1992):

Pôde ver o prédio alto, amarelo descascado, na periferia do seu campo de visão. Mas algo nele lhe pareceu estranho. Uma luz vaga, uma vibração, como se o prédio fluísse em direção à estabilidade e, depois, recuasse para uma incerteza desprovida de substância. Uma oscilação, com cada uma das fases durando alguns segundos e depois dissolvendo-se em seu oposto, uma variabilidade bastante regular, como se uma pulsação orgânica sustentasse a estrutura. Como se, ele pensou, ela estivesse viva. Talvez, pensou, eu tenha chegado ao fim. Começou a andar na direção da farmácia abandonada, sem tirar os olhos dela. Observava sua pulsação, observava sua mudança entre os dois estados, e depois, ao se aproximar cada vez mais, discerniu a natureza dos estados alternados. Numa amplitude de maior estabilidade, ela se tornou uma loja de arte e decoração do seu próprio período temporal, de operação homeostática, uma empresa de autoatendimento que vendia os dez mil produtos para o condapto moderno. Ele tinha sido cliente desses pseudocomerciantes controlados por computador e altamente funcionais durante toda a vida adulta. E, na amplitude da insubstancialidade, ela se resumia a uma farmácia minúscula e anacrônica com decoração rococó. Nos mostruários reduzidos da vitrine, ele viu cintas para hérnia, fileiras de

lentes corretivas, um pilão, potes com comprimidos sortidos, um cartaz com letras de forma escritas a mão com a palavra SANGUESSUGAS, garrafas enormes com fecho de vidro que continham uma herança de Pandora de remédios patenteados e placebos... e, pintadas numa tábua plana de madeira acima das vitrines, as palavras PHARMACIA DO ARCHER. Nenhum sinal sequer de uma drogaria vazia, abandonada e fechada. Seu estágio de 1939 tinha sido, de alguma forma, excluído. Então, ele pensou, ao entrar nela, ou eu retrocedo ainda mais, ou volto de modo aproximado ao meu próprio tempo. E – evidentemente – o que preciso é da reversão adicional, a fase pré-1939. No momento presente, ele parou diante dela, experimentando fisicamente a atração da maré das amplitudes. Sentiu ser puxado para trás, depois para a frente, e novamente para trás. Os pedestres passavam com passos pesados, sem tomar conhecimento. Obviamente, ninguém via o que ele via: não percebiam nem a Pharmácia do Archer, nem a loja de arte e decoração de 1992. Isso era o que o deixava mais perplexo (2009: 182-183).

A oscilação descrita não se dá apenas entre espaço-tempos diferentes, mas também com a alternância entre distintos modos de configuração (“estados alternados”) do real: estabilidade e insubstancialidade. A estabilidade não é efeito de uma realidade única, mas polo de alternância entre realidades múltiplas, encarnadas, de um lado, por androides e, de outro, por sanguessugas. Se a estabilidade consiste no polo maquínico de realização, a insubstancialidade corresponde ao polo animal. A alternância entre os polos é comparada a uma “pulsção orgânica”, como se a “estrutura” do edifício estivesse “viva”: vida que habita a “zona de indiscernibilidade” (Deleuze & Guattari 1997: 11 e ss.) entre máquinas estáveis e animais insubstanciais. Por isso mesmo, sem limitar-se a uma espécie de anti-realismo, a fantasia de Dick é *multi*-realista, “hiperreal” (Danowski 2012).

“porque a realidade mesma muda”

Antes fantástico que estritamente científico, uma vez que provoca o colapso da própria objetividade (Morton 2013), esse hiperrealismo desafia a polêmica definição canônica de Darko Suvin para a ficção científica: “*literatura do estranhamento cognitivo*” (2016: 15). Segundo o crítico, o “*novum*” que causa estranhamento deve ser “validado pela lógica cognitiva”, isto é, pelo método científico postulado a partir de Bacon e Descartes (2016: 79-81). O estranhamento está a serviço da cognição (o que parece ser também o caso da definição de Saer, quando apela indiretamente a uma “ética da verdade”): se “o núcleo cognitivo da trama codetermina o estranhamento ficcional”, é porque ele constitui a principal “medida da qualidade estética” (2016: 27). A ficção científica pode então ser entendida “metodologicamente” como uma “crítica cognitiva” baseada nos “fundamentos filosóficos da ciência moderna” (2016: 22) e orientada ao propósito “humanizante”, progressista, da filosofia moderna da história (2016: 34). Assim explicada, a definição de Suvin revela uma assimetria interna que, dentre outras implicações, estabelece um distanciamento essencial da ficção científica frente ao gênero fantástico, tido pelo crítico como “subliteratura de mistificação” (2016: 21), logo, forma “protofascista” de alienação político-social (2016: 381 e ss.).

Se pode surpreender, à primeira vista, que Suvin atribua à ficção científica, “cognitiva”, uma virtude “pluridimensional”, tratando ao mesmo tempo o mito e a fantasia como “não-cognitivas” e “unidimensionais” (2016: 34), a surpresa desaparece ao atinarmos para o caráter (para dizer o mínimo) limitado, tanto especulativa quanto antropologicamente, de sua concepção de mito (“O mito absolutiza e mesmo personifica motivos aparentemente constantes de sociedades lentas [*sluggish*]”; 2016: 19), bem como para o sentido

restritivamente histórico da referida “pluridimensionalidade” (2016: 34), como se o estranhamento só se intensificasse com a subsunção moderna da geografia à história (2016: 107). Contudo, sabemos, graças à crítica antropológica das filosofias da história, que essa subsunção, fundada no sentimento de que “a diacronia cria um tipo de inteligibilidade, não apenas superior ao que traz a sincronia, mas, sobretudo de ordem mais especificamente humana” (Lévi-Strauss 1989: 284) não é senão “canibalismo intelectual” (1989: 286, n. 83), ao reduzir, por englobamento compulsório, culturas contemporâneas *alienígenas*, com suas respectivas realidades, a representações primitivas de uma só realidade universal, trans-histórica (2013: 367 e ss.). Assim, se o crítico admite, por um lado, que, em ficção científica, “a transgressão da norma cultural é significada pela transgressão de uma norma mais que meramente cultural, de uma norma ontológica” – “[...] *porque a realidade mesma muda* [...]” –, ele não tarda, por outro, a especificar que, “à diferença do conto fantástico ou mitológico, a FC não postula uma outra realidade supraordenada e ‘mais real’, *mas uma realidade alternativa no mesmo nível ontológico que a realidade empírica do autor*”: essa “realidade alternativa” consiste, redutivamente, apenas em um “tempo histórico diferente, que corresponde a diferentes relações humanas e normas socioculturais” (2016: 87-88; grifos meus). Longe de configurar equivocidade e pluralidade ontológicas, a ficção científica de Suvin é tão monorrealista (antropocêntrica) quanto potencialmente etnocida.

Nada mais “estranho”, inclusive porque a estranheza é aí experimentada como demasiado familiar – pois cognitiva, univocamente ontológica –, à vida hiperreal, extra-humana, da Pharmacia do Archer... Vida-

ciborgue, como propõe Haraway em alusão a *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (Dick 2015):

Não está claro quem faz e quem é feito na relação entre o humano e a máquina. Não está claro o que é mente e o que é corpo em máquinas que funcionam de acordo com práticas de codificação. Na medida em que nos conhecemos tanto no discurso formal (por exemplo, na biologia) quanto na prática cotidiana (por exemplo, na economia doméstica do circuito integrado), descobrimo-nos como sendo ciborgues, híbridos, mosaicos, quimeras. Os organismos biológicos tornaram-se sistemas bióticos – dispositivos de comunicação como qualquer outro. *Não existe, em nosso conhecimento formal, nenhuma separação fundamental, ontológica, entre máquina e organismo, entre técnico e orgânico.* A replicante Rachel no filme *Blade Runner*, de Ridley Scott, destaca-se como a imagem do medo, do amor e da confusão da cultura-ciborgue (2000: 91; grifo meu).

De que confusão se trata? Segundo a filósofa, o hibridismo do ciborgue exprime um conflito ontológico-político:

De uma certa perspectiva, um mundo de ciborgues significa a imposição final de uma grade de controle sobre o planeta; significa a abstração final corporificada no apocalipse da Guerra nas Estrelas – uma guerra travada em nome da defesa; significa a apropriação final dos corpos das mulheres numa orgia guerreira masculinista. De uma outra perspectiva, um mundo de ciborgues pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam sua estreita afinidade com animais e máquinas, que não temam identidades permanentemente parciais e posições contraditórias. A luta política consiste em ver a partir de ambas as perspectivas ao mesmo tempo, porque cada uma delas revela tanto dominações quanto possibilidades que seriam inimagináveis a partir do outro ponto de vista. Uma visão única produz ilusões piores do que uma visão dupla ou do que a visão de um monstro de múltiplas cabeças. As unidades ciborguianas são monstruosas e ilegítimas: em nossas presentes circunstâncias políticas, dificilmente podemos esperar ter mitos mais potentes de resistência e reacoplamento (2009: 46).

Ambiguidade unilateralmente insolúvel, o conflito em questão, simbolizado pelo drama de Rachel, *acontece* entre dominação – ciborgue como “subforma” (Dick 2015: 52) distópica do Homem (mulheres, animais e máquinas colocadas a serviço da antropia) – e transformação – ciborgue como monstro “heterotópico” (Foucault 2013) em que a forma-Homem se dissolve (aliança anti-antrópica entre mulheres, animais e máquinas). É, portanto, com a primeira forma ciborguiana – “abstração final corporificada no apocalipse da Guerra nas Estrelas” – que a FC de Suvin se compromete, ao pressupor sem questionamento possível que “a humanidade é o *télos* da vida” (2016: 25).

Spectrum

Ursula K. Le Guin comenta a distinção entre fantasia e ficção científica rompendo de saída com a possibilidade daquela exclusão assimétrica:

Ninguém – por uma boa razão – jamais foi capaz de dizer exatamente onde a “fantasia” começa e onde ela termina. [...] Ela não pode ser limitada ao “impossível”, ao “mágico” ou ao “sobrenatural”. As origens da literatura fantástica estão fora do alcance da visão, porque ela se encontra em toda parte, e se mito e lenda forem aí incluídas, ela precede em muito a história e a escrita. É permanente, próspera, porque infinitamente adaptável. O realismo mágico foi um uso moderno brilhante da fantasia para registrar uma realidade não acessível às técnicas do realismo. A ficção científica pode ser vista como um desenvolvimento moderno brilhante da fantasia para usar a imaginação dentro dos parâmetros da racionalidade possível ou, pelo menos, plausível (2014: VII).

Ao contrário de mutuamente excludentes, fantasia e ficção científica compõem um “*spectrum* [...] ao longo do qual uma assombra [*shades into*] a outra”: elas diferem “assim como o vermelho e o azul”, como “frequências

diferentes” (2016: 1011). Pensada como modo da fantasia, a cientificidade da ficção não qualifica uma recusa ou domesticação da alteridade radical, selvagem, sob a forma do controle da imaginação pela objetividade, e sim, em lugar disso, indica a aplicação da fantasia ao mundo objetivo, capaz de pôr à mostra e lhe restituir sua origem e consistência fantásticas, sobrenaturais enquanto altermundanas. Como sugere Lévi-Strauss a Viveiros de Castro, acerca da noção “esporádica” de sobrenatureza nas *Mitológicas*:

No fundo, a representação da física parece-se muito mais com o que, no caso indígena, chamaríamos de uma sobrenatureza. Nós consideramos que o mundo da física é mais verdadeiro que o mundo da experiência, mas ao mesmo tempo admitimos que não compreendemos nada dele. Nosso mundo físico é nossa sobrenatureza (1998: 126).

Essa resposta retoma a conclusão de *O pensamento selvagem*, onde o antropólogo aponta para o cruzamento entre esses “caminhos separados por tanto tempo”:

É ainda permanecer fiel à inspiração do pensamento selvagem reconhecer que o espírito científico em sua forma mais moderna contribuiu para legitimar seus princípios e restabelecê-los em seus direitos, por um encontro que somente aquele soube prever (1989: 298).

Talvez Le Guin pudesse concordar, no mesmíssimo sentido: a ficção científica é a “nossa”, moderna, fantasia (Roberts 2018: 40, 60-63).

De fato, é com uma “fantasia científica” (*science fantasy*) que a escritora ingressa no domínio da FC. Misturando as frequências vermelha e azul, seu primeiro romance de ficção científica – *O mundo de Rocannon* – é, diz ela, “definitivamente púrpura” (2016: 1011).

Iniciando com um inventário etnológico de “formas de vida altamente inteligentes” nativas do planeta Fomalhaut II, formas de vida que se assemelham a elfos (feudais, de cabelos loiros e pele escura), anões (urbanos e industriais) e hobbits (nômades, telepáticos e telecinéticos), o romance tem por prólogo a narrativa da viagem de Semley, princesa “élfica” (*Angyar*), à procura do colar lendário que simboliza a glória de sua estirpe e que fora roubado “antes de os Senhores das Estrelas terem chegado ao nosso reino” (Le Guin 1988: 10). Guiada pelos “hobbits” (*Fria*), ela vai à cidade subterrânea dos “anões” (*Gdemiar*) para em seguida, mediante um salto “relativístico” através do espaço-tempo, chegar ao laboratório de Rocannon, etnólogo da Liga de Todos os Mundos. A jóia mística achava-se exposta, como relíquia colonial, em uma vitrine do museu cosmopolita dos “Senhores das Estrelas”.

A busca de Semley desencadeia irresistivelmente a aventura de Rocannon, ao fim da qual ele abandona a história, sua pertença à Liga (isto é, sua própria humanidade), para exilar-se no “mito”, como Rokanan (deus de outro mundo). O destino de ambas as personagens configura o *regresso* da ficção científica à fantasia através de uma disjunção espectral (e não uma síntese transcendental) de mundos. Assim começa a estória:

Como se pode distinguir a lenda do fato nesses mundos que estão a tantos anos de distância? – planetas sem nome, a que sua gente chama apenas de O Mundo, planetas sem história, onde o passado é feito de mito e onde um explorador ao voltar descobre que suas ações de alguns anos atrás se tornaram os atos de deus. O irracional obscurece esse abismo do tempo atravessado pelas nossas naves que se deslocam à velocidade da luz, e nas trevas a incerteza e a desproporção crescem como ervas daninhas.

Ao termos de contar a história de um homem, um vulgar cientista de Liga, que foi a um desses mundos mal conhecidos e sem

nome não muitos anos atrás, sentimo-nos como um arqueólogo entre ruínas milenares, procurando abrir caminho entre maciços de folhas secas, flores, ramos e trepadeiras para alcançar a súbita e brilhante geometria de uma roda ou de um pilar polido, entrando agora numa porta vulgar e ensoleirada para encontrar no interior as trevas, o tremular impossível de uma chama, o refulgir de uma jóia, o movimento meio vislumbrado de um braço de mulher.

Como se pode distinguir o fato da lenda, a verdade da verdade?

Através da estória de Rocannon, a jóia, o refulgir azulado visto por um momento, regressa (1988: 5-6; grifo meu).

O Povo Pequeno

Por sua vez, J. R. R. Tolkien responde aos críticos da fantasia apelando à liberdade do pensamento através da imaginação, contra o cárcere “realista”:

Por que desdenhar um homem se, estando na prisão, ele tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não carcereiros e muros de prisão? O mundo exterior não se tornou menos real porque o prisioneiro não consegue vê-lo. Usando o escape dessa forma, os críticos escolheram a palavra errada, e, mais ainda, estão confundindo, nem sempre por erro sincero, o Escape do Prisioneiro com a Fuga do Desertor. Também um porta-voz do Partido poderia ter denominado traição o fato de alguém abandonar a miséria do Reich do Führer ou qualquer outro, e até criticá-lo (2013: 58-59).

Sua resposta demonstra que a imaginação fantástica, reputada “escapista”, pode ser intensamente política, uma vez que a própria divergência entre as realidades múltiplas o é. Poder-se-ia insistir em favor do realismo sustentando que a realidade é inescapável à própria fantasia, a qual não passa de uma alegoria da realidade dada. Tolkien oferece uma réplica cabal a essa objeção, ao recusar que *O senhor dos anéis* seja uma representação alegórica do conflito entre nações ocorrido na Segunda Guerra Mundial:

A verdadeira guerra não se assemelha à guerra lendária em seu processo ou em sua conclusão. Se ela houvesse inspirado ou conduzido o desenvolvimento da lenda, então certamente o Anel teria sido apreendido e usado contra Sauron; este não teria sido aniquilado, mas escravizado, e Baradûr não teria sido destruída, mas ocupada. Saruman, não conseguindo se apoderar do Anel, teria em meio à confusão e às traições da época encontrado em Mordor as conexões perdidas em suas próprias pesquisas sobre a Tradição do Anel, e logo teria feito um Grande Anel para si próprio, com o qual poderia desafiar o pretense soberano da Terra-média. Nesse conflito, ambos os lados teriam considerado os hobbits com ódio e desprezo: estes não teriam sobrevivido por muito tempo, nem mesmo como escravos. Outros arranjos poderiam ser criados de acordo com os gostos ou as visões daqueles que gostam de alegorias ou referências tópicas. Mas eu cordialmente desgosto de alegorias em todas as suas manifestações, e sempre foi assim desde que me tornei adulto e perspicaz o suficiente para detectar sua presença. Gosto muito mais de histórias, verdadeiras ou inventadas, com sua aplicabilidade variada ao pensamento e à experiência dos leitores. Acho que muitos confundem “aplicabilidade” com “alegoria”; mas a primeira reside na liberdade do leitor, e a segunda na dominação proposital do autor (2000: XIII-XIV).

Se a estória de *O senhor dos anéis* fosse uma alegoria da Segunda Guerra Mundial, ela teria de ser bastante outra. É curioso que, ao negar o teor alegórico da obra, Tolkien se refira à existência dos hobbits – o “Povo Pequeno” – como o seu elemento anti-alegórico, fantástico por excelência. Eles jamais existiriam em nosso mundo porque esse mundo, dominado pelo desejo de Grandeza, só faria odiá-los. Os hobbits – logo eles, que tenderíamos a associar a um passado idílico da Inglaterra (o que, porém, seria só mais uma possível “aplicação” da estória) – são o signo excedente perante o qual nosso mundo revela sua pobreza de imaginação, essencialmente ligada à sua perfídia política. A existência fantástica dos hobbits significa, pois, não só que “um

outro mundo é possível”, mas que “há muitos mundos no Mundo” (Danowski & Viveiros de Castro 2014: 155).

Sobretudo, o motivo que faz toda a diferença entre *O senhor dos anéis* e a Segunda Guerra Mundial, embora se trate de duas “histórias” de guerra, é que, enquanto a segunda foi um conflito *pele* poder, a primeira é, justamente da parte dos hobbits e seus aliados, uma guerra *contra* o poder: não uma guerra em que se pretende conquistá-lo, mesmo que seja para tirá-lo das piores mãos, mas uma guerra em que se busca, a qualquer custo, destruí-lo. Há essa crença de fundo na estória do Anel: a de que o Poder conduz inexoravelmente à ruína do cosmos enquanto complexo sociopolítico, do qual, a propósito, o povo dos homens faz parte apenas como minoria (Curry 1997: 48-53, 76-81).

Um episódio narrado no fim do capítulo “Viagem até a Encruzilhada” de *As duas torres* mostra isso muitíssimo bem:

A breve luz bateu num enorme vulto sentado, parado e solene como os grandes reis de pedra dos Argonath. Os anos o haviam corroído, e mãos violentas o tinham mutilado. A cabeça se fora, e em seu lugar estava colocada em arremedo uma pedra redonda e áspera, rudemente pintada por mãos selvagens à semelhança de um rosto sorridente com um grande olho vermelho no meio da testa. Sobre os joelhos e sobre a cadeira imponente, e ao redor de todo o pedestal, havia garranchos ociosos, misturados aos símbolos grosseiros usados pelos vermes que habitavam Mordor. De repente, capturado pelos raios horizontais do sol, Frodo viu a cabeça do velho rei: rolar e jazia ao lado da estrada.

– Olhe, Sam! – disse ele, falando impelido pelo espanto.
– Olhe! O rei está coroadado outra vez!

Os olhos estavam vazados e a barba esculpida quebrada, mas ao redor da fronte alta e austera havia uma grinalda de ouro e prata. Uma planta rasteira com flores semelhantes a pequenas estrelas brancas se enredara através da fronte, como se em reverência ao rei caído, e nas rachaduras de seu cabelo de pedra reluziam saíões amarelos.

– *Eles não podem conquistar para sempre!* – disse Frodo. Então, de repente, a breve luz desapareceu. O sol afundou e sumiu e, como quando se apaga uma lâmparina, caiu a noite negra (2002: 319-320; grifo meu).

“Eles não podem conquistar para sempre!” – ora, não se tem aí uma outra política, contrária à dominação (seja pelo Rei, pelo Estado ou pelo próprio Autor), propiciada pela fantasia? Não se trata de colocar a imaginação no poder, mas de dissolver o poder pela imaginação. Alguém pode negar a potência dessa ideia em nosso mundo, dominado pela Dominação? Longe de oferecer uma simples alegoria deste mundo, a imagem de Frodo permite sua colocação sob a perspectiva de outro mundo – ponto de partida para sua transformação.

Outro exemplo de oposição da fantasia ao poder encontra-se na seguinte passagem dos *Contos inacabados*, em que Tolkien descreve a divergência entre dois magos, Gandalf, aliado do Povo Pequeno, e Saruman, servo de Sauron, em torno ao sentido mesmo da política. Gandalf realiza nada menos que uma performance mágica de dissolução do poder pela imaginação:

O Conselho reuniu-se em Valfenda, e Gandalf ficou sentado à parte, em silêncio, mas fumando prodigiosamente (algo que nunca fizera até então em ocasiões semelhantes), enquanto Saruman falava contra ele, e insistia em que, contrariando o conselho de Gandalf, Dol Guldur ainda não fosse molestado. Tanto o silêncio quanto a fumaça pareciam incomodar Saruman enormemente; e, antes que o Conselho se dispersasse, ele disse a Gandalf: – Quando assuntos de peso estão em debate, Mithrandir, espanta-me um pouco que você se divirta com seus brinquedos de fogo e fumaça, enquanto outros debatem a sério.

Mas Gandalf riu e respondeu: – Não se espantaria se você mesmo usasse esta erva. Descobriria que a fumaça soprada limpa sua mente das sombras interiores. Seja como for, ela confere paciência, para escutar os desacertos sem se enraivecer. Mas não é um dos meus

brinquedos. É uma arte do Povo Pequeno lá no oeste: gente alegre e valorosa, apesar de ter pouca importância, quem sabe, nas suas altas políticas.

Saruman ficou pouco aplacado com esta resposta (pois odiava a zombaria, por muito comedida que fosse), e disse então com frieza: – Está brincando, Senhor Mithrandir, como costuma fazer. Sei muito bem que se tornou um curioso explorador do miúdo: plantinhas, criaturas selvagens e gente pueril. Gaste seu tempo como quiser, se não tem nada de mais valia para fazer; e pode fazer os amigos que bem entender. Mas a ocasião me parece demasiado sombria para história de viandantes, e não tenho tempo para as ervas dos camponeses.

Gandalf não riu outra vez e não respondeu, mas, olhando atentamente para Saruman, deu uma tragada no cachimbo e emitiu um grande anel de fumaça, com muitos anéis menores a segui-lo. Então ergueu como quem quisesse agarrá-los, e eles desapareceram. Com isso, levantou-se e deixou Saruman sem mais palavra; mas Saruman permaneceu em silêncio por algum tempo, e seu rosto estava carregado de dúvida e desagrado (2009: 387-388).

Por via do cachimbo de Mithrandir, o Povo Pequeno faz as “altas políticas” de Isengard virarem literalmente fumaça... Guardemos esse exemplo contra a tentação a reduzir as estórias de outros mundos aos fatos do nosso mundo, bem como os feitos dos outros às nossas histórias. Não que eles não estejam intrinsecamente relacionados, inclusive quanto às suas origens e consequências; mas, somente se evitarmos tal redução, deixamos aberta a chance de que outros mundos venham efetivamente a compor com o nosso.

Destreza élfica

Em *Árvore e folha*, Tolkien esboça uma epistemologia da fantasia, rejeitando a suposição segundo o qual as estórias fantásticas, para fazer sentido, requereriam a suspensão da “credulidade” – como se só fosse possível ou legítimo acreditar em uma realidade “comum”, independente de

como e por quem é percebida. Ele distingue entre duas espécies de configurações epistêmicas: a crença primária em um mundo primário – objetividade, cotidiana ou científica –, e a crença secundária em um mundo secundário – fantasia, humana ou extra-humana. A fantasia, ou “destreza élfica”, consiste em “subcriar” – criar não *ex nihilo*, mas, por assim dizer, *ex alieno* – “um Mundo Secundário no qual nossa mente possa entrar”: “*Acreditamos*, quando estamos, por assim dizer, do lado de dentro” (2013: 36). A crença secundária, “encantamento”, é de outra natureza, ou melhor, crença *em outra natureza*. A fantasia é “multinaturalista” (Viveiros de Castro 2015: 55 e ss.). Por sua vez, a incredulidade resulta da interrupção do encanto, quando a crença secundária termina por ceder à primária: “Então, estamos de novo no Mundo Primário, olhando de fora o pequeno Mundo Secundário malogrado” (2013: 36).

Mas a coisa não é tão simples. Para Tolkien, quando o encantamento se instala, o que sucede é uma coexistência tensa entre os mundos primário e secundário. Ou seja, não abandonamos de todo a crença primária, ao passar à secundária: “Pois a fantasia criativa se fundamenta no firme reconhecimento de que as coisas são no mundo assim como aparecem sob o sol; no reconhecimento do fato, mas não na escravização a ele. Se as pessoas não conseguissem distinguir sapos de homens, não teriam surgido contos sobre reis sapos” (2013: 53). Logo, o mais preciso seria dizer que a fantasia coloca a crença primária em função da secundária: ela não produz imediatamente um mundo secundário, e sim uma crença secundária (em outro mundo).

Contudo, essa precaução não implica, da parte de Tolkien, nenhum escrúpulo “realista”, como se o ingresso em outro mundo fosse tido por ele como impossível, ainda que admita como plenamente possível a passagem

entre aquelas formas de crença. Na verdade, quando afirma mais precavidamente que “a arte é o processo humano que produz crença secundária”, Tolkien está apontando para limites específicos da fantasia humana, pois defende a chance extra-humana de produção de um “mundo secundário em que podem entrar tanto o planejador quanto o espectador”, ou seja, de “ultrapassar a [própria] crença secundária”, “experimentar *diretamente* um mundo secundário”: “A poção é forte demais, e nós lhe conferimos a crença primária, por mais que os acontecimentos sejam maravilhosos” (2013: 50-51). *Conferir crença primária a um mundo secundário*: sob essa forma extrema do encantamento, propriamente élfico, a que “aspira” a fantasia humana, “estamos em um sonho que outra mente está tecendo, e o conhecimento desse fato alarmante pode escapar à nossa compreensão” (2013: 50). É assim que o mundo primário *muda*, sendo invadido por um mundo secundário, ao se conferir a este o tipo de crença que se costuma reservar somente àquele. Trata-se do reverso completo da incredulidade objetiva.

Como isso acontece? Segundo Tolkien, somente por agência extra-humana, *élfica*: “se é do desejo [humano, por uma arte subcriativa viva e realizada] que os elfos são feitos”, “é com eles que podemos aprender qual é o desejo e aspiração central da fantasia humana – mesmo que os elfos sejam, e mais ainda na medida em que são, somente um produto da própria fantasia” (2013: 51-52). Os produtos da fantasia, aos quais, na melhor das hipóteses, só conferimos crença secundária, podem assim transformar nosso mundo primário. Eles são verdadeiros espectros, capazes de assombrar nossas pessoas: não apenas feitos de fantasia mas dela dotados, não precisam ser mais do que personagens (no caso, elfos) para exercer tal efeito encantatório,

tornando nosso mundo subitamente objeto de crença secundária e fazendo assim com que nos experimentemos a nós mesmos como *sens* fantasmas. Fantasmas de espectros.

Reflexão e Sonho

O que é a fantasia para gerar o encantamento anti-antrópocêntrico, a saber, de colocar, através de um espelho invertido, o humano sob uma perspectiva extra-humana? Mais precisamente, que relação há entre imagem, *species*, como criação da fantasia e o conceito como regra imposta pelo entendimento humano? Se “a alma jamais pensa sem imagens” (Aristóteles 2006: 119), como seria pensar preferencialmente por elas, sem que as imagens estejam a serviço do conceito, e a imaginação submetida ao juízo (Kant 2001: B151-152)? De que modo a imagem, enquanto livre da regulação pelo entendimento, é uma abertura privilegiada ao *fora* da humanidade?

Dick oferece uma pista a respeito, ao descrever a passagem reversa, anti-cognitiva, do conceito à imagem, como de um pensamento morto à matéria viva (tal qual, aliás, a Pharmacia do Archer):

Um dia os conteúdos da minha mente começaram a mover-se cada vez mais rápido, até que cessaram de ser conceitos e se tornaram perceptos. Eu não tinha conceitos a respeito do mundo, mas o percebia sem preconceito ou mesmo sem compreensão intelectual. Assemelhava-se então ao mundo de UBIK. Como se todos os conteúdos da mente de alguém, se fundidos, se tornassem subitamente vivos, uma entidade vivente, que partia de dentro da sua cabeça, por si mesma, e enxergava de seu próprio modo superior, sem consideração a tudo o que você já aprendeu, viu ou soube. O princípio de emergência, como quando matéria inerte se torna viva. Como se informação (conceitos pensados), quando levada ao seu limite, se metamorfoseasse em alguma coisa viva (Jackson & Lethem 2011: Contracapa).

Mas, então, personagens são conceitos vivos – e conceitos, pessoas mortas?! Se assim for, a filosofia, enquanto apoteose idealista do realismo, se mostra uma forma sublime de pensamento-*zombie*, para a qual “a alteridade [pessoal] é aquilo que deve ser reduzido à identidade [conceitual]” (Nodari & Cera 2013: 1), ao passo que a fantasia, capaz de operar aquela metamorfose, dá vida aos mortos, fazendo os conceitos “retornarem” como pessoas. Se a vida é sempre existência *inter alia*, metamórfica – imagem –, a morte é existência absoluta, que tende à total estabilidade da forma – Ideia. Assim, por exemplo, o Homem é ao mesmo tempo uma Ideia, *noumenon* abiótico, para a filosofia, e um monstro, *fanged noumenon* (Land 2012), para a fantasia.

“O que é o Homem?” – é essa pergunta que Kant, cujo pensamento ainda domina em nossos dias, entende ser a questão filosófica por excelência. Na *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, o filósofo assume como tese fundamental a de que “o homem é o seu próprio fim último” (2006: 21), “um ser totalmente distinto das *coisas*, tais como os animais irracionais, dos quais se pode dispor à vontade” (2006: 27). Tratar dessa pergunta *especulativamente* significa tentar respondê-la por meio da fantasia, desde um ponto de vista diferentemente humano ou mesmo não-humano, e não da reflexão, desde um ponto de vista humano autorreferencial. Também Kant considera a ficção (“peças de teatro, romances, imagens de sonho”) como “meio auxiliar” para a determinação da natureza e do caráter humanos – objetivo de sua *Antropologia*, pragmática por recorrer à experiência e cultura dos “homens do mundo” (2006: 23). Apesar disso, se a antropologia pode ser especulativa, mas em sentido anti-pragmático, será por recurso a culturas extramundanas, portadoras de imagens da humanidade em que os homens do mundo não

admitem se reconhecer (Valentim 2018). Para tanto, a especulação deve consistir em algo radicalmente diferente do ato narcísico de “reflexão em si mesmo no ser-outro” (Hegel 1996: 303), no qual o Sujeito se autoconstitui mediante a superação de todo estranhamento, ou seja, por meio da sujeição de outrem a si.

Em sentido contrário, a especulação fantástica, seja no modo da destreza élfica ou da metamorfose conceitual, estaria bem mais próxima à experiência xamânica, “anti-narcísica” (Viveiros de Castro 2015), na qual um “sujeito” se constitui pela captura de sua imagem por Outrem: especulação como *sonho*. Davi Kopenawa descreve semelhante experiência ao relatar a aventura onírica com a “gente das águas” como sendo uma das origens de sua formação como xamã:

No dia seguinte, perguntava a meu padrastrô: “De quem é a casa debaixo do rio que eu vi no meu sono? Era tão bonita, gostaria de ter ficado admirando-a por mais tempo”. Ele então me explicava com gentileza: “Você foi à casa onde o sogro de Omama vive com os espíritos peixe, os espíritos jacaré e os espíritos sucuri. Os *xapiri* [espíritos xamânicos] estão começando a querê-lo de verdade. Mais tarde, quando você se tornar adolescente, se quiser conhecer o poder da *yãkoana*, abrirei de verdade os caminhos deles para você”. Esse sonho se repetia muito, pois quando eu era criança passava bastante tempo pescando nos rios. Por isso, a gente das águas não parava de capturar minha imagem, para me fazer sonhar (2015: 93).

É a captura da alma-imagem de Davi pelos espíritos aquáticos que perfaz a plena consistência de sua pessoa xamânica, “gente-espírito” (2015: 615, nota 11), ou seja, capaz de sonhar: uma humanidade intensamente mesclada a formas não-humanas de alteridade. Enquanto a especulação reflexiva projeta o humano como sujeito absoluto, o “onirismo especulativo”

(Viveiros de Castro *in* Kopenawa & Albert 2015: 40) o lança à exterioridade cósmica.

Com efeito, na conclusão escatológica do seu romance etnográfico, Lévi-Strauss escreve: “Assim como o indivíduo não está sozinho no grupo e cada sociedade não está sozinha entre as outras, *o homem não está só no universo*” (1996: 392; grifo meu). Dessa apercepção originária depende, segundo o antropólogo, a “oportunidade” de a humanidade “tomar o caminho contrário ao de [sua] escravidão”, ou seja, romper com seu papel aparentemente indeclinável junto ao processo entrópico de desintegração da vida e do cosmos (1996: 391). Tal ruptura exigiria, porém, que o homem se “*desprende[sse]*” da ordem cultural, ingressando em um domínio “aquém do pensamento e além da sociedade”, através da abertura a fontes e forças exteriores ao humano (“um mineral mais bonito do que todas as nossas obras”, “o perfume, mais precioso do que os nossos livros, aspirado na corola de um lírio”, “o piscar de olhos cheio de paciência [...] que um entendimento involuntário permite por vezes trocar com um gato”) (1996: 392). “Comunica[r-se] plenamente com um animal” – “falar com um pássaro” – equivale a nada menos que “descobrir do que é composta a matéria e a estrutura do universo” (*apud* Loyer 2018: 11). Trata-se, portanto, do sonho como “fronteira intransponível”, para Lévi-Strauss, mas, por outro lado, como espaço da política cósmica, para Kopenawa (2015: 390): “espaço da exterioridade e da verdade”, em que se torna possível “discernir a humanidade secreta dos existentes não-humanos” (Danowski & Viveiros de Castro 2014: 99-100) e onde, em contrapartida, se está sempre sujeito ao seu desejo e perspectiva.

É esse, precisamente, o caso de Ender Wiggin – protagonista dos romances xenológicos de Orson Scott Card –, que encontra, através do espelho onírico, uma humanidade de outra espécie (*raman*), a qual lhe coubera exterminar por imposição do desejo *xenocida* de sobrevivência dos homens (“Se um de nós tem que ser destruído, precisamos ter certeza de que somos os que vão sobreviver no fim”; Card 2013: 307). Ao aperceber-se de que seus “sonhos torturados” eram, na verdade, pensamentos enviados pelo povo que se tornaria vítima de uma vingança forçada (“Os seus filhos agora são os monstros de nossos pesadelos”), o menino desespera de sua própria ignorância, que fora empregada por “animais solitários”, incapazes de sonhar, como instrumento reflexivo de solução final:

Na agonia dos meus sonhos torturados, eles me conheceram, ao mesmo tempo em que eu passava os dias destruindo-os. Descobriram que tinha medo e que não sabia que os estava matando [...]. Sou o único que eles conheceram, por isso só podem falar comigo e através de mim. “Somos iguais a vocês”, o pensamento entrou em sua mente. “Não pretendíamos matar e, quando entendemos, nunca voltamos. Achávamos que éramos os únicos seres pensantes no universo, até que encontramos vocês. *Nunca sonhamos que o pensamento pudesse surgir em animais solitários que não podem sonhar os sonhos uns dos outros*” (2013: 379-380; grifo meu).

“O não-humano como essencial”

Em comentário a Tolkien, Le Guin procura demonstrar como a fantasia pode ser decisiva para o propósito *contra*-filosófico de suspender a predominância do ponto de vista do Homem sobre os diferentes povos e seus respectivos mundos. Em “Os críticos, os monstros e os fantasistas”, ela diz acerca do cenário mais amplo de *O senhor dos anéis*:

A Terra Média de Tolkien não é apenas pré-industrial. É também pré-humana e não-humana. Pode ser vista como o paralelo europeu tardio e trágico do mundo mítico americano no qual Coiote e Corvo e o resto deles estão preparando as coisas para “o povo que está vindo” – seres humanos. No fim de *O senhor dos anéis*, nós sabemos que os seres não-humanos da Terra Média estão “minguando” ou indo para o Oeste, deixando o mundo para a humanidade apenas. O tom do sentimento de fato é menos de nostalgia que de luto, o pesar daqueles exilados de sua querida comunidade, lágrimas nas águas da Babilônia (2009: 37-38).

A humanidade imaginada como povo tardio, cuja emergência pressupõe o abandono da Terra por populações extra-humanas... A estória de *O senhor dos anéis* seria, mais que a estória da destruição do poder, a da emergência da humanidade como novo poder cuja dominação devastará a Terra, eliminando o conjunto da vida. Não é à toa que Le Guin compara a mitologia da Terra Média às de povos ameríndios, nas quais a forma-Homem recebe um tratamento conceitual que diverge completamente do humanismo europeu, por ser concebida a partir da “aliança monstruosa com o não-humano” (Viveiros de Castro 2015).

O que, na visão de Le Guin, torna a fantasia capaz de colocar em questão aquilo que Lévi-Strauss chamou muito perspicazmente de “o mito da dignidade exclusiva da natureza humana” (2013: 53)? Eis sua resposta:

Aquilo que a fantasia frequentemente faz e que o romance realista geralmente não pode fazer é incluir o não-humano como essencial. O elemento de fantasia em *Moby Dick* é *Moby Dick*. Incluir um animal como um protagonista de mesmo porte que o humano é – em termos modernos – escrever uma fantasia. Incluir qualquer coisa no mesmo pé que o humano, como sendo igual em importância, é abandonar o realismo. A ficção realista é implacavelmente focada no comportamento e psicologia humanos. “O estudo próprio da humanidade é o Homem.” [Pope, *Ensaio sobre o homem*, 1733-34.] Quando a ficção começa a incluir o Outro, ela começa a se matizar

até a história de fantasma, a história de terror, a história de animais ou a ficção científica ou a fantasia; ela começa o movimento para fora, em direção ao não-inteiramente-humano [...]. Arrisco uma afirmação não-definidora: a ficção realista é atraída em direção ao antropocentrismo, a fantasia para fora. Mesmo que o país verdejante da fantasia pareça uma invenção inteiramente das imaginações humanas, ele beira e participa de territórios reais nos quais a humanidade não é a senhora e a mestra, não é central, não é sequer importante. Nesse sentido, a fantasia chega muito mais perto da visão panorâmica das ciências exatas que a ficção científica, em grande medida obcecada por um tipo de imperialismo do conhecimento e do controle humanos, uma atitude colonial em relação ao universo. Ao inventar o mundo do conhecimento local, irreproduzível, intenso, aparentemente por uma denegação ou evasão da realidade atual, os fantasistas talvez estejam tentando afirmar e explorar uma realidade mais ampla do que aquela que hoje nos permitimos. Eles estão tentando restaurar o sentido – recuperar o conhecimento – de que há outro lugar, em alguma parte, onde outras pessoas podem viver outro tipo de vida [...]. É de se espantar que as pessoas queiram olhar para outro lugar? Mas não há outro lugar exceto naquilo que é não-humano – e em nossa imaginação (2009: 38-41).

Podemos resumir essa passagem em um conjunto de teses: (i) o realismo – seja literário, científico ou filosófico – é ficção antropocêntrica; (ii) a fantasia afirma uma “realidade mais ampla” ao “incluir o não-humano como essencial”; (iii) cedendo ao antropocentrismo filosófico, a ficção científica adota uma “atitude colonial em relação ao universo”; (iv) filosofia, enquanto “estudo próprio da humanidade”, e fantasia, enquanto experiência do que escapa ao “conhecimento e controle humanos”, são modos radicalmente antagônicos da imaginação, entre os quais a ficção, científica ou não, oscila; (v) de um ponto de vista fantástico, o Homem não é um arquétipo sublime, mas uma aberração desastrosa.

Logo, para subverter a violência mortal do Homem contra pessoas e povos diferentemente humanos, a filosofia só poderia, a exemplo da ficção

especulativa inspirada pela fantasia, “abandonar o realismo” (bem como o idealismo, que não é senão sua outra face, explicitamente humana). Seguir “a linha de fuga do voo da bruxa”, em direção à *extra*-humanidade.

K.

Este ensaio foi composto a partir de notas de aula para a disciplina de Filosofia Geral I – “Introdução à xenologia” – ministrada no primeiro semestre de 2018 aos calouros do Curso de Graduação em Filosofia da UFPR, a quem muito agradeço o interesse colaborativo. Em especial, agradeço a Juliana Fausto, que por primeiro me mostrou as suas fontes principais. Dedico-o humildemente a Ursula K. Le Guin, falecida em janeiro de 2018, com 88 anos. Sua constelação menor surge a partir do encontro sobrenatural, hiperreal, de fantasia e ficção científica, antropologia e filosofia – bruxaria.

Que o seu espírito e os daqueles que vivem em suas estórias possam nos guiar em meio à guerra de todos contra todos instaurada magnamente pela ficção da realidade única.

Pois a Realidade é o Anel.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. 2006. *De anima*. Tradução de Maria Cecília Gomes do Reis. São Paulo: Editora 34.
- CARD, Orson Scott. 2013 [1991]. *Ender's game: o jogo do exterminador*. Tradução de Carlos Angelo. São Paulo: Devir.
- CURRY, Patrick. 1997. *Defending Middle-Earth. Tolkien: Myth & Modernity*. London: Harper Collins.

- DANOWSKI, Déborah. 2012. O hiperrealismo das mudanças climáticas e as várias faces do negacionismo. *Sopro*, 70: 2-11. Disponível em: <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n70scribd.pdf>.
- DANOWSKI, Déborah & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2014. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, Instituto Socioambiental.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. 1997 [1980]. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34.
- DICK, Philip K. 2009 [1969]. *Ubik*. Tradução de Ludimila Hashimoto. São Paulo: Aleph.
- _____. 2015 [1968]. *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*. Tradução de Ronaldo Bressane. São Paulo: Aleph.
- FOUCAULT, Michel. 2013. *O corpo utópico, as heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições.
- HARAWAY, Donna. 2009 [1985]. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. Tradução de Tomaz Tadeu. In: D. Haraway & H. Kunzru. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica.
- HEGEL, G. W. F. 1996 [1807]. “Fenomenologia do espírito: prefácio, introdução, capítulos 1 e 2”. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz. In: G. W. F. Hegel. *Obras escolhidas*. São Paulo: Nova Cultural (Os Pensadores), pp. 291-372.
- JACKSON, Pamela & LETHEM, Jonathan (eds.). 2011. *The Exegesis of Philip K. Dick*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- KANT, Immanuel. 2001 [1787]. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- _____. 2006 [1798]. *Antropologia de um ponto de vista pragmático*. Tradução de Clélia Aparecida Martins. São Paulo: Iluminuras.
- KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. 2015 [2010]. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras.
- LAND, Nick. 2012. *Fanged Noumena. Collected Writings: 1987-2007*. London: Urbanomic.
- LE GUIN, Ursula K. 1988 [1966]. *O mundo de Rocannon*. Tradução de Eurico Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil (Coleção Argonauta 370).
- _____. 2009. “The Critics, the Monsters, and the Fantasists”. In: U. K. Le Guin. *Cheek by Jowl*. Seattle: Aqueduct Press, pp. 25-41.
- _____. 2014. *The Unreal and the Real – Selected Stories Volume 2: Outer Space, Inner Lands*. London: Gollancz.
- _____. 2016 [1977]. “Introduction to *Rocannon’s World*”. In: U. K. Le Guin. *Hainish Novels & Stories, Volume One*. New York: Library of America, pp. 1011-1014.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1989 [1962]. *O pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus.
- _____. 2013 [1973]. *Antropologia estrutural dois*. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac Naify.
- LÉVI-STRAUSS, Claude & VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1998. Entrevista – Lévi-Strauss nos 90: a antropologia de cabeça para baixo. *Mana* 4(2): 119-126.
- LOYER, Emanuelle. 2018. *Lévi-Strauss*. Tradução de André Telles. São Paulo: Edições Sesc.
- MORTON, Timothy. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- NODARI, Alexandre & CERA, Flávia. 2013. A horda zumbi. *RaSTROS*, 6: 1-4. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/rastros/rastrosn6s.pdf>.
- ROBERTS, Adam. 2018 [2016]. *A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas*. Tradução de Mário Molina. São Paulo: Seoman.
- SAER, Juan José. 2009 [1991]. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 15: 1-4. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>.
- SUVIN, Darko. 2016 [1979]. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Edited by Gerry Canavan. Bern: Peter Lang.
- TOLKIEN, J. R. R. 2000 [1954, 1966]. *O senhor dos anéis. Primeira parte: A sociedade do anel*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2002 [1954, 1966]. *O senhor dos anéis. Segunda parte: As duas torres*. Tradução de Lenita Maria Rímoli Esteves e Almiro Pisetta. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2009 [1980]. *Contos inacabados*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2013 [1947]. *Árvore e folha*. Tradução de Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Martins Fontes.
- VALENTIM, Marco Antonio. 2018. *Extramundandade e sobrenatureza: ensaios de ontologia infundamental*. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2015 [2009]. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify.

O realismo: mente, história, texto

Pedro Dolabela Chagas

Professor Adjunto de Literatura Brasileira
e Teoria Literária da Universidade Federal do Paraná (UFPR)

Dizem que o romance, como gênero, é “realista”. É mesmo? O que esse termo significa? Desde Roland Barthes (1987) ele é associado à descrição de paisagens e cenários, e desde o século XIX ele evoca a verossimilhança na representação de comportamentos individuais pertinentes a contextos de vida socialmente tipificados. Ele não costuma, pois, ser diretamente associado àquilo que Monika Fludernik (1996) define como “narratividade”: a representação de uma experiência humana qualquer, à revelia de ações ou da remissão ao mundo social. Contra a tradição conceitual predominante, Fludernik identificaria “realismo” na representação da longa travessia dos protagonistas de *A mão esquerda da escuridão* pela paisagem glacial do planeta Gethen, em que Ursula Le Guin claramente quer produzir no leitor a sensação do frio, a visão do frio, a força e a persistência do frio, em seu impacto sobre a autoconfiança dos viajantes – há descrições, sim, e ações também, mas representar a condição de *estar no frio* é o que interessa; é sobre a relação entre a sensação física do ambiente e a vida mental dos personagens que incide a produção de realismo.

Outro exemplo da ficção científica é ainda mais sugestivo: a declarada ambição ao realismo de Stanley Kubrick na construção dos cenários de *2001: uma odisseia no espaço*. O objetivo era fazer o espectador acreditar naquela representação do futuro, para que a sua atenção se focasse no conteúdo representado, sem chamar atenção para a qualidade da representação – sem provocar os comentários tão comuns, e normalmente negativos, sobre a

qualidade dos cenários e do figurino dos filmes baratos de ficção científica dos anos 50 e 60. Ele queria produzir uma imagem confiável do futuro, que certamente – como em toda obra do gênero – deveria ser apresentada a um espectador não familiarizado com aquele universo – como acontece em todo romance naturalista: Zola se preocupava em *apresentar* ao leitor parisiense a rotina das minas de carvão da França contemporânea. Isso motivava – como em todo romance naturalista – as longas sequências em que os personagens são exibidos em suas rotinas: se alimentando, videofonando, cochilando durante a viagem a uma estação espacial... A naturalidade daquele mundo para os seus próprios habitantes era crucial para a sensação ambicionada de realismo; a credibilidade dos móveis, das roupas e das tecnologias era crucial para que a atenção que eles inevitavelmente despertariam não comportasse a crítica à (técnica, estética) e à verossimilhança (quanto à ideia sobre aquilo que o futuro poderia comportar) daquela representação. Era, pois, um exemplo de “realismo” que não se remetia à imagem de algum real existente, mas que produzia uma imagem plausível do futuro, baseada nas crenças do presente (lembramos da interlocução constante de Kubrick com físicos, paleoantropólogos e tecnólogos da informação).

Essas palavras iniciais pretendem colocar uma moldura para a discussão seguinte, que se concentrará no realismo como “estilo” – afinal, ela é a acepção mais consagrada do termo desde o século XIX. Ficções simulam mundos alternativos ao real, estimulando a nossa imaginação de várias maneiras, mas no século XIX o realismo prometia o contrário: mostrar a realidade como ela é. Ao mesmo tempo não é nada disso, pois ele também construía mundos alternativos, não raro fazendo um apelo à ação prática: desde aquela época um pressuposto comum no realismo tem sido que o

mundo precisa de alternativas, que ele deve ser mudado de alguma maneira – na modernidade a política é a nova teologia; tudo é político e o existente pode e deve ser mudado pela ação humana; é o mundo do cronotopo do tempo histórico, da flecha do tempo apontada para a frente; é a era da “crítica”...

O realismo como um “estilo”, então: Balzac, Dickens, rebentos no naturalismo, no regionalismo, no romance-reportagem, todos eles compartilhando certa pretensão ao realismo epistemológico. Sabemos que bem antes deles o romance já remetia à “realidade social contemporânea”: na pureza de Pamela, Richardson prometia orientação moral ao jovem leitor de uma sociedade em transformação acelerada; em geral, pode-se argumentar que toda moralização pressupõe uma visão realista do mundo, ao remeter a certo quadro estabilizado de hábitos, crenças e valores. Se isso faz sentido, mesmo em enredos inverossímeis a remissão ao real pode acontecer. Técnicas miméticas de representação não são necessárias; o que importa é que o real apareça, por implicação, nas imagens sugestionadas pelo texto sobre o funcionamento das coisas, das relações humanas, dos poderes e hierarquias, e assim por diante. Se “metafísica” é a imagem que um cientista tem de como a natureza funciona, um romance também pode sugerir como a sociedade funciona e é estruturada; quando essa imagem “metafísica” do real é articulada num texto de fortes pretensões ao realismo epistemológico, recorrendo a uma estética mimética como fonte de credibilidade – ou seja, uma estética preocupada em fazer com que o leitor perceba a representação como imagem confiável do real, aceitando-a sem criticá-la *como representação* –, estamos diante do realismo como “estilo”. À sua maneira, era o que Kubrick queria.

Um parêntese: não se deve esperar que um escritor tenha esse quadro “metafísico” conceitualmente articulado, essa expectativa pode valer para um

filósofo ou um cientista, mas nem sempre para um escritor, que muitas vezes fará aproximações mais tateantes e lacunares ao real. Outro ponto: se um romance dramatiza problemas atuais, para os quais não há solução (ou mesmo nomeação) à vista, pode ser que aquele quadro tenha rachaduras – que ele esteja em mudança, que ele seja contraditório, que ele esteja tensionado por problemas novos... Em *Capitães da areia*, de Jorge Amado, a identificação dos problemas confirmava certa metafísica genericamente “à esquerda” do espectro político contemporâneo; em *Romance da Pedra do Reino*, décadas mais tarde, para Ariano Suassuna o problema era delinear os problemas: não havia mais clareza sobre como o Brasil se organizava. Nesse caso, as ambiguidades e polissemias do texto não eram gratuitas: elas vinham da dificuldade de enquadrar o bloco e a sua rachadura, i.e. a descrição da estruturação do real e os problemas que colocavam aquela estruturação em crise.

Volto ao termo “realismo”. Se em Roland Barthes ele remetia à descrição textual do real, da sua perspectiva saussuriana, a conclusão não poderia ser outra: a linguagem escrita é incapaz de representá-lo fidedignamente, e por isso o realismo não passa de “efeito”. Isso é pedir da linguagem, porém, algo que ela nunca poderia fazer. A linguagem suscita imagens mentais, provoca comportamentos, sugere metáforas que ampliam o nosso conhecimento do mundo. A sua capacidade combinatória permite formular enunciados imprevistos para tratar de coisas novas, sofisticando a nossa relação com o real. Mas ela não consegue reproduzir o real: como Borges diria, a única maquete que reproduz a cidade é a própria cidade reconstruída em outro lugar do território. Para preservarmos a sensibilidade barthesiana para a condição de “construção” do texto ficcional, preservando igualmente o poder de remissão ao real da linguagem escrita, vale

complementá-la sob um viés cognitivo: para tudo aquilo que não é explicitamente destacado no texto, o leitor pressupõe que o mundo ficcional funciona como o real. A menos que o texto nos informe do contrário, durante a leitura imaginamos que os personagens andam sobre o chão, que eles precisam comer para sobreviver, e que o mundo físico, biológico, social, político e cultural funcionam na obra tal como no real compartilhado. Decerto a atualização dessa inferência na mente do leitor é histórica e culturalmente condicionada. Ainda assim, há um componente realista em toda produção ficcional: não existe mundo ficcional que seja integralmente diferente do mundo conhecido – sequer saberíamos imaginá-lo.

A isso deve-se somar uma compreensão do “realismo” como parâmetro descritivo e valorativo, firmado ao longo da história do romance. A origem da ambição mimética do texto realista remonta ao século XVIII inglês, quando ela foi instrumental para dignificar o romance: ao contrário dos gêneros “vulgares” – narrativas fantásticas, sentimentais, de aventura... –, ele oferecia elevação, seriedade, aprendizado. A ambição epistemológica do romance era sustentada por uma técnica de representação que pretendia mostrar as coisas “como elas eram”, mas “representar o real” não era uma finalidade em si mesma: interessava descrever como as ações e relações humanas adquiriam conteúdo moral sob as estruturas sociais em curso. Richardson encenava um conflito entre corrupção e virtude; *Moll Flanders* mostrava um conflito entre a injustiça da má fortuna e o imperativo da retidão moral, de difícil cumprimento; em Fielding, havia o conflito entre a inocência e a hipocrisia; em Sterne, a lacuna entre a atribuição de sentido à vida e a atuação do acaso e das idiossincrasias pessoais nas trajetórias de vida. Em

todos eles, atuava uma visão metafísica da constituição moral do mundo social, dramatizando-se situações que colocavam aquela ordem sob tensão.

Daí que a grande diferença do século XIX não veio de uma ênfase maior na descrição do real, mas da reconfiguração do quadro metafísico sob observação. Conteúdos políticos se tornaram mais frequentes, remetendo a ideais de validade universal num Ocidente cada vez mais fraturado em suas esferas autônomas de produção de sentido – a religião, a arte, a ciência, a economia, a própria política... Toda totalização se tornava contingente: houve um acúmulo de visões totalizantes do mundo; no meu vocabulário, houve uma competição entre mitos interpretativos do mundo atual. Aí eu situo a vocação epistemológica do realismo moderno.

Ao falar do mito eu tomo como inspiração o Robin Dunbar de *The human evolution*, em sua proposição sobre o poder de agregação social da linguagem. Na narrativa ficcional, o poder de agregar o leitor em torno de noções compartilhadas sobre o real apela aos poderes da linguagem na estruturação das comunidades humanas, às suas três maneiras evolutivamente iniciais, e ainda hoje fundamentais, de produzir conhecimento social e fortalecer os vínculos internos das nossas coletividades: a linguagem ajuda a afirmar um entendimento racional do mundo (buscando criar uma visão comum do real compartilhado, com parâmetros judicativos consensuais), a contar histórias sobre quem somos e de onde viemos, criando um senso de comunidade (o mito), a contar histórias vicárias e piadas sobre coisas e pessoas do mundo prosaico, evocando os seus estados mentais relativos (assim ajudando a situar as posições de falantes e ouvintes dentro daquela coletividade).

Narrativas ficcionais fazem essas três coisas (ainda que não necessariamente ao mesmo tempo, nem na mesma composição). No caso do realismo, há uma remissão a um quadro de valores morais e políticos de cunho normativo, atuante na vida contemporânea; há a intenção de criar uma interpretação compartilhável de um presente marcado pela competição entre interpretações diferentes, atribuindo-se especial importância a certos elementos na estruturação do real; há, por fim, a disposição de situar tudo isso na vida prosaica, pequena como ela é, mas ainda assim contendo o espectro possível de realizações e frustrações que a vida atual pode oferecer. A vida particular se entrelaça à constituição global do mundo, mas não como na épica (em que Ulisses *era* a Grécia), pois a modernidade aumenta as opções de ação intramundana e, por isso, importa ao escritor simular erros e acertos que indivíduos limitados e frágeis podem cometer. Mas ao mesmo tempo o realismo preserva o impulso épico de mostrar ao leitor o seu mundo, sugerindo como ele deve ser moralmente julgado – totalização que revela a sua afinidade com o mito.

Note-se que, tal como numa narrativa mítica, o aspecto representado do mundo pode ser parcial. Mas, mesmo um fragmento do mundo pode comportar símbolos que remeterão a noções sobre a sua ordenação e funcionamento global, colocando em ação a imaginação moral do leitor. Na modernidade, os mitos que competem com outros mitos apresentam ao leitor um quadro “metafísico” com o qual ele não necessariamente concordará (como o autor sabe de antemão), sugerindo como esse quadro deve ser valorado. Mostrar como o mundo funciona, mostrando o que ele tem de moralmente bom ou ruim: para que essa comunicação funcione retoricamente, é preciso que as interpretações e os valores conferidos aos

elementos selecionados do real se apoiem sobre representações e valores já difundidos, confirmando parcialmente as expectativas do leitor. Como isso acontece no realismo?

Pensemos nos sistemas modais que Lubomir Dolezel identifica na construção dos mundos ficcionais: as restrições aléticas, deônticas, epistêmicas, e axiológicas. Restrições aléticas determinam o que é possível, impossível e necessário no mundo ficcional: condições de causalidade, relações temporais e espaciais, capacidades de ação (nos planos físico, instrumental e imaginativo), que fazem com que a existência e as ações do personagem sejam limitadas pela composição global daquele mundo, assim como pelas suas dotações subjetivas (Fabiano, de *Vidas Secas*, é limitado tanto pela pobreza, quanto pela sua ignorância). Limitações deônticas se referem ao que é proibido, permitido ou obrigatório, nos planos global e subjetivo: sob diferentes condições a mesma ação pode ter diferentes status e consequências; o que a estrutura deôntica suscita são noções, internas ao mundo ficcional, de violação da norma, da (necessidade da) punição e da recompensa, podendo gerar tensões entre a moral subjetiva (do personagem) e as normas sociais (do mundo ficcional). As respostas dos agentes serão, então, a “conformidade”, a “inovação”, a “rebelião”...

Restrições axiológicas, por sua vez, falam do “bom” e do “ruim”, do que é valorizado ou desvalorizado no mundo ficcional – mas não necessariamente pelo narrador; num certo mundo ficcional a ambição pelo dinheiro, por exemplo, pode ser valorizada pelos personagens, mas criticada pelo narrador. E aquilo que tem valor para um agente no mundo ficcional pode não ter o mesmo valor para os demais; o “herói romântico”, por exemplo, nega a ordem axiológica do seu mundo a partir de uma axiologia

subjetiva, atuando com “indiferença”, “rebelia”, e assim por diante. Por fim, restrições epistêmicas estabelecem uma distribuição desigual de conhecimento – sobre o próprio mundo ficcional – entre os personagens, como acontece nas narrativas de mistério (em que uns sabem mais e outros menos sobre as situações e personagens do enredo), mas também em *Pelos olhos de Maisie* e *O coração das trevas*, cujos narradores e focos narrativos conhecem os seus mundos ficcionais pior do que tantos outros personagens.

A minha proposição é que esses quatro sistemas modais, na prosa “realista”, operam de maneira redundante em relação a expectativas disseminadas sobre o funcionamento do mundo atual: eles são manejados para confirmar expectativas sobre a estruturação do real. Soa contraditório? Eu disse que na modernidade há muitos mitos em competição, sugerindo que há certo teor de novidade em cada um deles; agora eu digo que esses mitos geram redundância. E então?

Ao falar daqueles sistemas modais, Dolezel está remetendo à constituição do mundo ficcional, e não ao juízo a seu respeito – e esse é o ponto. Ao apresentar a sua visão “realista” da seca no nordeste, Graciliano Ramos confirmou várias expectativas do leitor: quanto às restrições aléticas, Fabiano era pobre, e podia pouco por ser pobre; quanto às restrições deônticas, a norma moral era que Fabiano sustentasse a família, e ele lutava para isso; quanto às restrições axiológicas, ele sofria a violência do poder estabelecido, e criticava a injustiça sofrida; quanto às restrições epistêmicas, Fabiano, socialmente excluído, não entendia as transações econômicas e a exploração à qual ele mesmo se via submetido. Tudo isso parecia senso comum; é assim que o Brasil funciona. Qual era a inovação, então? Onde estava a produção de “mito”, a competir com versões alternativas do Brasil?

Ela estava nas sugestões de valoração, pelo narrador, do mundo apresentado. O mito diz: nosso mundo é assim, assim ele funciona, tal é a origem dos elementos que o constituem. Embalado numa estória de vida, o mito sugere que o nosso mundo é bom quando as coisas ocorrem de certa maneira, e ruim quando isso não acontece – as valorações sugeridas estão implicadas nas ações e nos contextos em que elas transcorrem. No realismo o equilíbrio é esse: redundância informacional na construção do mundo ficcional, informação ostensiva na valoração daquele mundo. O realismo seduz ao confirmar o já-sabido, permitindo que o leitor se apoie no hábito ao processar as novas informações.

Que novas informações serão essas? Isso varia, é claro. O que fica evidente é que a sugestão do juízo moral nunca sumiu de vista. Logo no começo de *Capitães da Areia*, aqueles meninos de rua – que eram vítimas, sim, mas que também roubavam, estupravam, agrediam... – são apresentados como “poetas” da cidade de Salvador. A sensação de familiaridade com a exclusão social era mobilizada para uma função retórica específica: atribuir àquele cenário familiar certo valor moral. O realismo é metonímico: o que vale para Salvador vale para o Brasil; representar a parte é remeter ao todo. O texto confirma certas noções consensuais para que o leitor acredite na representação oferecida; em cima disso, ele o seduz a aceitar valores especificamente sugestionados, levando-o, quem sabe, a pensar sobre o real de maneira distanciada, sob os vieses valorativos pelos quais o narrador organiza a representação. Em resumo: o realismo se apoia numa valoração habitual para sugestionar uma valoração derivada.

Essa operação acontece pela confiança estabelecida entre leitor e narrador. O filósofo Gregory Currie (1990), o psicólogo Richard Gerrig

(1993) e os “psiconarratólogos” Peter Dixon e Marisa Bortolussi (2003) concordam neste ponto: leitores de ficção tendem espontaneamente a tratar os narradores como interlocutores numa conversa, a princípio acreditando no que eles dizem tal como acreditariam num interlocutor presencial, e só deixando de acreditar se pensarem haver motivos para isso. Dixon e Bortolussi sugerem que o narrador é uma construção mental do leitor, a partir de características que lhe são atribuídas pelo texto e de inferências do leitor sobre a sua identidade pessoal. Com esses elementos o leitor constrói a sua representação mental do narrador como um interlocutor numa conversa, um interlocutor que direcionará a sua atenção (até mesmo didaticamente) ao falar de certas coisas, sensibilizando-o sobre certos aspectos da realidade representada. Esse narrador-interlocutor se identificará preferencialmente com certos personagens, sugestionando o leitor a gostar ou desgostar, concordar ou discordar de uns e de outros. Ele lhe indicará o que pensar sobre personagens que não são nem seres de papel nem pessoas reais, mas construções mentais do leitor, sugestionadas pelo texto – o pressuposto da narratologia cognitiva é que os leitores criam representações mentais dos personagens a partir dos mesmos processos usados para criar representações de pessoas reais, num processo de cognição social como qualquer outro, mas em que as avaliações do narrador serão cruciais para as ideias formadas sobre as figuras envolvidas.

Vejo o realismo, em suma, como uma prosa que recorre a convenções textuais familiares para construir um mundo ficcional a partir de restrições modais familiares, confirmando expectativas morais e epistêmicas disseminadas no público visado. O objetivo é sugestionar, pelo posicionamento do narrador diante do mundo ficcional, valores pelos quais o

mundo real, do qual o mundo ficcional é metonímia, deve ser julgado. Essa combinação de familiaridade com distanciamento favorece – mas não garante – que o real seja visto à distância, criticamente. Nada disso implica que o realismo seja “menos ficcional” ou menos *construído* quanto qualquer outra forma literária. Mas ele esconde – nisso Barthes estava certo – a sua condição de construção. Eu acredito apenas que ele esconde menos os andaimes da construção da descrição, do que os andaimes da construção retórica dos valores sugestionados. A coisa funciona tão bem que o componente de dramatização, de sentimentalismo, de melodrama de Balzac, Dickens ou Jorge Amado pouco são comentados: eles simplesmente parecem “naturais”, diante dos quadros sociais representados. Este, eu diria, é o realismo bem-sucedido.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. “O efeito de real”, in: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.131-6.
- BORTOLUSSI, Marisa, DIXON, Peter. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- CURRIE, Gregory. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- DOLEŽEL, L. *Heterocosmica. Fiction and possible worlds*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- DUNBAR, Robin. *The human evolution*. Oxford: Oxford University Press, 2016.
- FLUDERNIK, Monika. *Towards a ‘Natural’ Narratology*. Nova Iorque : Routledge, 1996.

GERRIG, Richard. *Experiencing narrative worlds. On the psychological activities of reading*. New Haven: Yale University Press, 1993.

Máquina viva, máquina inteligente. Arte, magia e ciência para além do monstro.

Walter Romero Menon Jr

Professor Adjunto do Departamento de Filosofia da UFPR

Resumo: Este ensaio pretende explorar a hipótese de que haveria subjacente à indistinção criada na figura do monstro de Frankenstein, entre o humano e não-humano, um princípio mimético que embora não necessariamente implique o monstruoso, foi a ele associado. Entender que algo que imita a perfeição de um ser humano, em todas as suas características, sobretudo linguísticas, seria um ser humano, ou seja, ter a imitação como critério para se definir o humano, é colocado em questão no romance de Mary Shelley.

Palavras-chave: monstro, autômato, máquina, Frankenstein, magia, graça.

Abstract: This essay intends to explore the hypothesis that there would be in the indistinction created in the figure of the monster of Frankenstein, between the human and nonhuman, a mimetic principle that, although does not imply necessarily the monstrous, was associated with it. In Mary Shelley's novel, there is a question about how to understand that something that imitates a human being, in all its characteristics, especially linguistic, would be a human being, that is, a question about taking the imitation as a criterion for defining the human.

Key-words: monster, automaton, machine, Frankenstein, magic, grace.

I

A ideia colocada pelo romance de Mary Shelley, *Frankenstein o Moderno Prometeu* – primeira versão de 1818 – acerca dos limites entre natural e artificial, humano e não-humano, que, uma vez ultrapassados pela ciência, ao dar vida à matéria inanimada, tornam-se indistintos, difusos, é, como se sabe, encarnada na figura do monstruoso. Este traz as marcas do hibridismo, da desmesura, do instável, cuja resultante política é a proscrição. Pretendo

explorar a hipótese de que haveria, subjacente à indistinção apontada, um princípio mimético que, embora não necessariamente implique o monstruoso, foi a ele associado. Haveria como que uma zona de indefinição na qual as categorias do artificial e do natural se fundem em um devir-difuso. Tal princípio mimético, que estaria presente na tradição mágica hermética renascentista e nos autômatos sagrados pré-modernos, ganha uma dimensão estético-política perigosa quando o não-humano se torna indistinto ou superior ao humano.

Nesse sentido, gostaria logo de saída chamar a atenção para duas premissas que aparecem no romance desde seu início: a destituição do status de saber de um conjunto de textos, técnicas e práticas, considerados mera fabulação infantil a ser superada; e o fato de que o saber legítimo é aquele da ciência experimental identificado às ciências médicas. Ciência esta cujo método e técnicas, embora sejam fruto do exercício da razão, produzem, precisamente, ao servirem a um propósito fantasioso, o inverso do que a razão provê, ou seja, monstros. Não que a natureza não os produza, mas, ao tentar igualar as suas forças criadoras, o homem só pode produzir aquilo que a natureza tem de pior. Nisso, não diferiria, portanto, os propósitos da ciência daqueles da magia quando esta ultrapassa seu escopo de magia natural, segundo a denominação utilizada durante os séculos XV e XVI.

Não podemos esquecer que Victor Frankenstein acaba sendo levado a estudar as ciências médicas por meio de seu interesse juvenil pelos tratados de magia, sobretudo Cornélio Agripa. No entanto, tanto a teoria quanto a técnica que se encontram na base dessas ciências e que ele acaba por dominar, em grande medida, devem permanecer um mistério, sob o risco de, caso contrário, propagarem o mal. Não se sabe por qual meio Frankenstein

dá vida ao monstro, ou seja, produz a sua criatura. Sabe-se apenas que é um meio científico. Em nenhum momento do romance há uma descrição do procedimento que leva um aglomerado de tecido orgânico morto tornar a viver milagrosamente. Como se sabe, o mistério é algo típico dos procedimentos mágicos.

II

De fato, a magia, como foi recuperada da antiguidade e praticada nos séculos XV e XVI pela cristandade, era empírica e medicinal, *magia naturalis*, que operava com seres da natureza: plantas, animais, minerais e seus elementos ar, água, fogo, terra e o éter. Era uma magia que sabia ler nesses seres e nos astros as conveniências, as analogias com o corpo e o intelecto do homem, decifrando e adivinhando temperamentos, humores e destinações. Pela magia, se aprendia que a natureza tinha a sua escritura, seu texto, que, uma vez decifrado, permitia o acesso aos seus funcionamentos, certamente fantásticos, dos quais o homem era a imagem acabada. Tal magia, que visava eminentemente a saúde pela manipulação dos elementos naturais e pela divinação, prenuncia, em grande medida, as bases primitivas da ciência experimental. Não que tenha havido, ou esteja pressuposta aí, uma relação causal direta, mas apenas algo como que uma relação de ancestralidade. Se a *magia naturalis* é ancestral do pensamento científico, não é por isso considerada menos fabulosa, falsa e, portanto, condenada e superada por este mesmo pensamento.

Há, entretanto, uma outra magia, que se encontra fora dessa ancestralidade, oposta às práticas médicas ancestrais e, desde o seu início, execrada por estar ligada às conjurações e invocações de espíritos, de seres

supra-humanos, como anjos e demônios, com o intuito de se intervir nas forças e nos seres da natureza. Essa magia é, em grande parte, interdita, desprezada e condenada não por ser considerada fantasia supersticiosa, mas por ser perigosa, por lidar com forças sobre-humanas: impossíveis, portanto, de serem controladas, dominadas por fórmulas e operações mágicas. Curiosamente, este aspecto condenatório da magia parece ter exatamente isso de comum com a ciência experimental que produz o monstro de Frankenstein: a impossibilidade de controlar forças que escapam à alçada do humano.

III

Embora no romance de Mary Shelley as forças com as quais Frankenstein lida não sejam sobrenaturais, elas, ao serem intencionalmente convocadas para produzir algo contrário à ordem natural – isto é, vida a partir da matéria orgânica morta – terminam por engendrar o desnaturado. Não é só a vida no sentido orgânico que se produz (vida sem consciência, sem alma) mas uma alma, uma consciência que nasce com esta vida artificial. Vida que deseja se conhecer e conhecer os outros seres que a cercam: consciência não humana que se quer humana. Ao produzir vida a partir de uma colagem de partes de corpos mortos, em decomposição, Frankenstein produz uma alma – não uma alma cartesiana, certamente, substância diversa do corpo – mas uma mente virgem, uma tábula rasa corpórea. Alma orgânica, volitiva, capaz de aprender, e, sobretudo, aprender a se expressar pela fala, a entender o mundo e os humanos pela linguagem dos livros. Alma imitativa que observa e, por meio da mimese, desde Aristóteles anunciada como função cognitiva primordial, alcança sua própria significação monstruosa.

É essa alma mesma que narra, em primeira pessoa, ao seu criador (o doutor Frankenstein) a formação da sua consciência humana, que é, no final das contas, a consciência da sua monstruosidade, ou seja, da inadequação dessa consciência a um corpo não humano, deformado. Assim, essa alma torna-se também monstro, torna-se espelho do seu corpo. Física e moralmente horrendo, demoníaco, monstruoso, esses são alguns dos adjetivos usados por seu criador para defini-lo. Em que essa alma não é percebida e admirada pelos humanos? Por que ela não é suficiente para fazer da criatura de Frankenstein um humano?

IV

É célebre a passagem no *Discurso do Método* na qual Descartes desenvolve a tese da diferença entre máquina animal e máquina humana – sendo esta última habitada por uma substância pensante. Uma é simples máquina viva, desprovida de consciência, outra é uma máquina viva pensante e, portanto, capaz de sentir. O modelo para pensar a máquina com alma, por anteposição, usado por Descartes, é o autômato. Seres mecânicos movidos por sistemas a corda ou hidráulicos que eram atrações populares de virtuosismo técnico. Máquinas que mimetizavam animais, seres mitológicos e seres humanos. É por meio da descrição destes últimos, autômatos de forma humana pensados na sua idealidade, isto é, que em tudo devem ser similares a pessoas (quanto aos corpos, aos movimentos, às suas expressões e mesmo quanto ao falar) que Descartes, por contraste, busca demonstrar a especificidade da máquina humana. Pode-se criar um autômato em tudo igual a um animal. Quanto ao autômato que imita o humano, a diferença essencial reside na posse da linguagem. Posse esta que não se resume ao

simples pronunciar de palavras de modo reativo: autômatos humanoides, assim como certas aves, podem emular os sons da fala, mas não a composição de sinais para “declarar aos outros os nossos pensamentos”. (DESCARTES, 1979, p.61)

Notável sob diversos pontos é que a característica determinante discriminatória do humano, isto é, do pensamento na máquina, seja, para Descartes, a linguagem. Este é um critério empírico e, portanto, baseado na fenomenologia mimética do autômato, que pressupõe a interação deste com um humano. Caso não se pudesse distinguir um autômato por suas características aparentes e pelo uso que faz da linguagem na interação com seres humanos, nada o diferenciaria desses humanos. Ou seja, todas as características necessárias para uma máquina ser humana são aparentes e o critério é mimético: essas características devem ser perfeitamente similares àquelas aparentes e interativas com as quais identificamos um ser humano. Uma alma racional, que não pode de maneira alguma ser extraída da matéria, segundo os termos de Descartes, tem sua fenomenologia na palavra.

V

Descartes procurava definir a máquina humana. Mantendo as devidas diferenças históricas e de objeto, a impossibilidade de distinguir uma imitação do imitado é também o critério necessário do argumento desenvolvido por Alan Turing em seu célebre artigo de 1950 acerca da possibilidade de se produzir máquinas pensantes. Turing propõe um experimento mental denominado o jogo da imitação que requer três jogadores. Há um homem e uma mulher e um terceiro, os dois primeiros denominados de X, Y e um outro que é o interrogador. O objetivo do jogo

é o interrogador descobrir qual é o homem e qual é a mulher. Não há qualquer tipo de contato entre os três jogadores a não ser por meio da palavra escrita, e o jogador masculino deve dar sempre respostas falsas. Se este jogador que mente puder ser substituído por uma máquina e esta continuar a enganar o interrogador, ou seja, se temos uma máquina que interage com um ser humano, por meio da linguagem, sem que este perceba que está a falar com um ser não-humano, artificial, então, conclui Turing, podemos dizer que esta máquina é inteligente.

O critério empírico para a inteligência, segundo Turing, assim como também entendia Descartes, é a habilidade de usar sinais para se comunicar tal como nós o fazemos. Em suma: uma máquina que é capaz de simular perfeitamente é necessariamente similar ao que simula, e uma máquina que simula a inteligência, portanto, é inteligente. Ressalte-se que ela não precisa pensar efetivamente, ser consciente ou ter sentimentos, precisa apenas emulá-los de forma convincente, não para ser uma máquina humana, mas para ser uma máquina que pensa. O que interessa a Turing, não é a identidade entre a máquina inteligente e a máquina humana, mas apenas afirmar a possibilidade da primeira.

VI

Podemos dizer, também, que o monstro de Frankenstein é extremamente bem-sucedido no teste de Turing. Em uma cena de sua narrativa autobiográfica, depois de um longo período de observação do comportamento humano, de aprendizagem imitativa da fala e da linguagem escrita, da compreensão dos sentimentos e dos afetos, pela primeira vez o monstro ousa entrar em contato com um ser humano. A criatura decide se

apresentar a um ancião cego. Precisamente a alguém cuja percepção de sua maquinaria não humana é impossível. A cegueira favorece por um breve momento o estabelecimento de um diálogo entre o não-humano e o humano, o artificial e o natural, entre a coisa criada pelo homem e àquela criada pela natureza – ou, em última instância, por Deus. Tal diálogo propicia, assim, a crença do monstro em sua humanidade sonhada. Uma interação furtiva ocorre sob a sombra da invisibilidade, onde apenas a voz e as palavras trocadas contam. Vêu que imediatamente se rompe com a volta dos jovens filhos à casa, que horrorizados com o que pensam ser uma ameaça ao velho pai, escorraçam o monstro. O sonho se desfaz com a irrupção de um olhar externo à cena, que dissipa a tênue ligação entre a criatura e o velho e devolve, desta maneira, ao monstro, a sua monstruosidade – isto é, a consciência de ser um não-humano com um destino bastante humano: o de imitar seu criador na destruição dos afetos. Victor Frankenstein, desde o momento que cria o monstro, nega-lhe qualquer possibilidade de vida plena, social, afetiva.

VII

Se estivesse para aquém ou além do humano, se fosse apenas animal ou autômato humanoide, anjo ou espírito, a evidência da sua natureza, sua certeza, talvez resultasse em uma menor condenação da sua existência. A monstruosidade encontra-se no grau de proximidade com o humano, quando os limites se tornam difusos. Quanto mais próximo o não-humano for do humano, mais monstruoso aquele será. Assim é que Giovanni Fontana célebre na primeira metade do século XV por fazer os mortos andarem, criar mulheres-demônios aladas, “coisas” que se movimentavam e

falavam, (Grafton, 1992, p. 47); é um engenheiro, um homem de intelecto, *ingenium*, que cria engenhos com o refinamento artístico de uma obra de arte: máquinas espetaculares, que realizam ações espetaculares em eventos públicos. Esses autômatos, antes de qualquer coisa, eram testemunhos do poder do intelecto humano. Objetos que, embora pudessem imitar seres vivos e mesmo “superá-los” em suas proezas, eram admirados pelo que eram: simples engenharia delicada e espetacular, reflexo do intelecto e destreza técnica de seu criador. Enquanto houvesse uma política em que técnica e magia estivessem separadas, a existência dos seres-máquinas estaria legitimada e garantida. Segundo o historiador Anthony Grafton, Fontana tinha sério interesse por magia, falava com espíritos, acreditava em necromancia e que os necromantes podiam animar estátuas, animais e mesmo cadáveres com espíritos. No entanto, tratava com desdém qualquer assunto relativo a magia. Muito provavelmente este era um comportamento exigido onde imperava a celebração da glória do intelecto e da magia cristã, como era denominada a fé, em contraposição às práticas ocultas proibidas.

Tais práticas têm o sentido específico das ciências ocultas condenadas por Santo Agostinho na *Cidade de Deus*, às quais o *Asclépio*, livro do *Corpus Hermeticum*, se refere como sendo a arte de fazer deuses. Como se sabe, o *Corpus Hermeticum* é um conjunto de textos anônimos datados do século II da era cristã e traduzidos para o latim por Marsílio Ficino no século XV. Eram atribuídos a um semi-deus, profeta egípcio que seria aproximadamente contemporâneo de Moisés. Segundo a transcrição da historiadora Frances Yates, do *Asclépio*: os primeiros homens eram capazes de criar deuses terrestres, “... estátuas animadas, cheias de *sensus* e *spiritus*, que podem executar coisas, predizer o futuro, dar e curar enfermidades

humanas.” Continua o *Asclépio*: “resultam de uma composição de ervas, pedras e plantas aromáticas que em si contêm a virtude oculta da eficácia divina.” (YATES, 1991, p.53). Após encantamentos, hinos e invocações, um elemento celestial era incorporado ao ídolo. Também, segundo Yates, no livro II do *De occulta philosophia* de Heinrich Cornelius Agrippa, sobre a Magia celestial, lê-se que a matemática é essencial à magia, “pois tudo o que é feito graças à virtude natural é governado pelos números, pelo peso e pela medida. Pela matemática podem ser produzidas, sem qualquer virtude natural, estátuas e figuras que se movem e falam.” (YATES, 1991, p.156). Isto é, a magia matemática pode produzir “estátuas vivas com poderes iguais aos que resultam das virtudes naturais ocultas.” (YATES, 1991, p.156)

Pela mesma razão, a maquinaria sagrada, segundo a expressão de Jessica Riskin, abundante na Europa sob patronato da igreja no final do século XV e durante o XVI, deveria ser proscrita. Toda uma população de seres sobrenaturais – santos, cristos, demônios e anjos que se moviam, gesticulavam, ministravam sacramentos e inspiravam terror – habitavam as igrejas, talvez como sobreviventes dos deuses terrestres da tradição hermética. Todos seriam banidos ou destruídos. A razão disso, em grande parte, como aponta Riskin, deriva de como a reforma entenderá a relação entre matéria e espírito, natureza e divindade. Um dos significados dessa mudança é que “um mecanismo artificial, composto de partes materiais, torna-se definitivamente vazio de espírito.” (RISKIN, 2016, p. 70). Os autômatos sagrados, mecânicos e divinos, nesse sentido, ganham o mesmo destino das imagens sacras em geral e da transubstanciação na Eucaristia, isto é, passam a ser vistos pela reforma como meras representações de seres espirituais – no sentido teatral do termo – e, portanto, fraudulentos. A

sobrevivência dos andróides ocorre, apenas, na medida em que são entendidos como máquinas sem vida, sem espírito, meros mecanismos, como nos mostra o exemplo de Fontana. Aqui, como no caso dos ídolos animados herméticos e do monstro de Frankenstein, está em jogo precisamente uma política de proscricção de seres de natureza híbrida, difusa. Nessas naturezas, até mesmo o sentido de natureza é posto em questão, visto que são seres artificiais animados de forças e espíritos naturais, bem como, em alguns casos, espíritos celestes. Nelas, os limites que definem natureza e artifício, intelecto e matéria, se perdem.

VIII

Gostaria de encerrar com uma breve alusão ao texto de Heinrich von Kleist, *Sobre o Teatro de Marionetes*, de 1810 – portanto, oito anos antes do romance de Mary Shelley – no qual o escritor romântico descreve um curto diálogo entre o personagem na primeira pessoa e um bailarino de ópera acerca dos corpos e movimentos das marionetes em comparação com os dos bailarinos. Espetáculo de rua, popular, o teatro de marionetes é o pretexto para Kleist desenvolver sua tese acerca da graça. Assim como a graça divina foi perdida na origem, assim também a graça estética não habita o humano. Uma acompanha a outra. Nessa perda, o que se ganhou em termos de humanidade foi a consciência. Consciência do corpo, dos gestos, da matéria e da gravidade. Os gestos e movimentos das marionetes, comparados com aqueles dos bailarinos e humanos em geral, são de sobremaneira graciosos e naturais na sua artificialidade porque, justamente, não são habitados por uma alma racional. Bonecos sem manipuladores, completamente mecânicos, seriam ainda mais graciosos, pois desligados do humano. A uma certa altura

do diálogo, o personagem que defende a graça dos autômatos compara esta com a dos animais na figura de um urso esgrimista imbatível. Desprovidos de espírito também são os animais e por isso dotados de graça natural. É como se tanto autômatos quanto animais possuíssem, por sua ausência de espírito, a alma própria da natureza, talvez bem próxima da noção comum de *Sprezzatura* – termo provavelmente derivado da música e da dança, utilizado por Baldassare Castiglione em seu livro *O cortesão*, de 1524, para se referir a uma série de comportamentos públicos que, embora fossem artificiais, deveriam refletir uma tranquilidade, uma graça natural, cuja marca seria a ausência aparente de intencionalidade nos gestos. Não seria, portanto, também a graça do autômato próxima de uma alma natural? Onde não há espírito, no sentido da alma humana – diz o personagem do diálogo – o espírito não erra.

Talvez o erro de Victor Frankenstein tenha sido o de criar uma alma humana em um corpo disforme. Fosse apenas uma máquina e não uma máquina-humana com consciência, falante e desejante, não haveria monstrosidade em sua criatura. A humanidade interdita em seu corpo (a alma que lhe dá forma) é, no entanto, desde sempre, o espelho de seu criador e a marca estética da sua proscrição, do degredo. Esta zona de indefinição se manifesta no disforme, no desfigurado, produto da mistura e do apagamento dos limites, interditando a graça natural, que é, e talvez sempre será, definida pelo horror.

Referências Bibliográficas

CASTIGLIONE, B. **O cortesão**. São Paulo, Unesp, 1997.

DESCARTES, R. **Discurso do Método**. Coleção os pensadores, São Paulo: Abril Cultural, 1979.

GRAFTON, A. **Genesis Redux. Essays in the History and the Philosophy of Artificial Life**, ed Jessica Riskin. Chicago e Londres, The university of Chicago press. 1991.

KLEIST, H. **Sobre o Teatro de Marionetes**, Rio de Janeiro, 7 letras, 2013.

RISKIN, J. **The Restless Clock. A History of the Centuries-Long Argument over What Makes Living Things Tick**. Chicago e Londres, The university of Chicago press. 2016.

SHELLEY, M. **Frankenstein, o moderno prometeu**, São Paulo, Landmark, 2016.

YATES, F. A. **Giordano Bruno e a tradição hermética**, São Paulo, Cultrix, 1991.

Auerbach e a literatura de cada tempo: o romance do século XX no entreguerras

Eduardo Antonio da Silva Lacerda

Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná - UFPR

*(...) nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinba uma pedra (...)*
Carlos Drummond de Andrade

Resumo: O artigo busca abordar o pensamento de Auerbach quanto ao romance do século XX, especificamente o que ele chama de romance realista. Realismo, representação, historicismo são alguns dos conceitos-chave para a compreensão do pensamento auerbachiano e cuja apresentação serve como abertura do artigo. A seguir há uma investigação das características do romance entreguerras tal como Auerbach o pensa. Finalmente faço a relação entre o projeto filológico e o tratamento que o filólogo dá ao romance do século XX.

Palavras-chave: Auerbach, filologia, romance, século XX, historicismo, Vico

1. Realismo e historicidade

O legado de milênios de literatura ocidental encontra abrigo e análise substancial nas páginas de *Mimesis*, obra seminal de Erich Auerbach (1892 – 1957). O filólogo procura demonstrar uma teoria fundada a partir da tese de que a convergência da tradição judaico-cristã e da literatura clássica deram origem aos fundamentos da literatura ocidental. O subtítulo da obra "a representação da realidade na literatura ocidental" enumera uma caracterização própria da literatura que difere e não pretende ser a história contada pelos historiadores. Assim, a representação é entendida como

captação do caráter dramático dos personagens e como este olhar esclarece o mundo em que vivem¹.

Em *Mimesis*, Auerbach busca investigar o realismo como representação do cotidiano de maneira séria. Tal forma de realismo permitiria uma visão da totalidade da vida tanto da mais simples pessoa do povo como a dos príncipes, podendo fazer interagir o sublime e o vulgar. Assim há um ataque direto à doutrina da separação de estilos da *Poética* de Aristóteles. Na obra aristotélica, a comédia, tragédia, epopeia e outros são gêneros que se prestam cada um a determinados temas e tons pré-determinados. À comédia, considerada como subgênero do gênero baixo, era reservado o trato do cotidiano e de pessoas comuns. A tragédia e a epopeia eram consideradas gêneros altos, reservando a estes o retrato dos grandes acontecimentos e figuras nobres, divinas, heroicas. Segundo Auerbach, apenas a partir da influência cristã começa um gradual enfraquecimento da divisão de estilos com base em seu conteúdo e caracteres. Os evangelhos, em contraste com a *Odisséia* e a literatura clássica em geral, retratam a partir da perspectiva de gente simples o maior acontecimento da humanidade: a paixão e ressurreição de Cristo e a salvação. É a união destas duas vertentes, a clássica e a judaico-cristã, que irão formar o patrimônio cultural comum da literatura ocidental.

O cotidiano, no contexto auerbachiano, significa a tradução das forças históricas transparecidas em relações sociais e econômicas. A segregação operada pela separação de estilos impede de vislumbrar o sublime e o drama nestas relações observadas pelo tempo. Assim, segundo a interpretação de Leopoldo Waizbort sobre o realismo de Auerbach, “as variações do realismo correspondem a transformações na imagem do homem e a transformações

¹ SAID, 128

da sociedade”². No curso de *Mimesis* a maior ou menor presença da representatividade do cotidiano é o critério determinante para o juízo que o filólogo faz das obras analisadas numa constante busca do realismo.

A historicidade em Auerbach é eco da profunda influência de Giambattista Vico, autor de quem traduziu *A Ciência Nova* para o alemão. Para o autor italiano, somos criaturas produtoras da história e só a podemos conhecer porque a criamos. Além disso, nos permitimos enquanto seres humanos revisitarmos o passado nos colocando como se fossemos criadores daquele mesmo passado histórico. Este tópico repercutirá sobretudo na concepção filológica de Auerbach, assunto abordado adiante, que se estende bem além de uma simples investigação sobre a origem das palavras.

Outro ponto em que pode ser percebida a influência de Vico é o caráter que o presente histórico assume como delimitador da consciência histórica (capacidade de perceber e compreender o que ocorre no mundo³) do sujeito e a maneira como este a percebe é outro fator que limita ao que se pode esperar do retrato do real. Escreve Edward Said:

Vico também formulou uma teoria da coerência histórica, que mostrava como cada período partilhava na sua língua, arte, metafísica, lógica, ciência, lei e religião certas características que eram comuns e apropriadas para o seu surgimento: os tempos primitivos produzem conhecimento primitivo, que era uma projeção da mente bárbara – imagens fantásticas de deuses baseadas no medo, na culpa e no terror –, e isso, por sua vez, deu origem a instituições como o casamento e o enterro dos mortos, que preservam a raça humana e lhe conferem uma história continuada. À era poética dos gigantes e bárbaros sucede-se a era dos

² WAISBORT, 2007, p. 317

³ WAISBORT, 2007, p. 309

heróis, e essa lentamente evolui para a era dos homens. Assim, a história e a sociedade humana são criadas, num processo laborioso de desdobramento, desenvolvimento, contradição e, o que é muito interessante, de representação.⁴

Desta feita, Auerbach entende que com a evolução das forças históricas, e consequente perda de força da separação de estilos, o século XIX surge como ponto culminante da sua busca do realismo. Esse paroxismo é traduzido no movimento literário realista, momento em que há convergência máxima entre as forças históricas e a representação literária, permitindo a ascensão definitiva do cotidiano concreto como possibilidade efetiva de foco de uma literatura séria. Assim, autores como Stendhal, Balzac e Flaubert, iniciaram o processo de reprodução séria e trágica da realidade cotidiana, criando uma nova espécie de estilo elevado.

2. Consciência Pluripessoal e Experiência

A relação entre a experiência do mundo e a obra literária, presente em Auerbach sob a concepção da arte como entrelaçamento de uma forma, público e mentalidade específicas, caracteriza o período do começo do século XX como um estágio acelerado de dissolução de um espírito moralista que já se prenunciava desde a renascença⁵. A Primeira Guerra Mundial é apenas o fato que denuncia de modo acachapante o lento esmaecimento de uma perspectiva unívoca e universal transparecidas em fórmulas literárias e históricas que não colocam o ser humano como produtor e modificador de sua história. Depois da grande guerra, para Auerbach, os problemas sociais

⁴ SAID, p. 117.

⁵ AUERBACH, 2013, p. 495.

não serão percebidos como questões morais de cada indivíduo. Junto com a queda dos impérios centrais, triunfava uma nova ordem que remodelou o mapa europeu, e dava-se publicidade a uma multiplicidade de novas ideias científicas e políticas como a relatividade, o liberalismo, socialismo, fascismo, etc. Tudo devidamente circulando nas ondas de rádio, com o mundo se conhecendo por cinemas e visitando novos lugares através dos automóveis, coisas impensáveis apenas meio século antes.

A relação entre a experiência e as mudanças operadas no campo da literatura também foram percebidas por Walter Benjamin. Em particular nos ensaios *Experiência e pobreza*, de 1933, e *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de 1936. O filósofo constata o fenômeno do declínio da experiência calcada na tradição e da vivência em comum. Com o esvaziamento de sentido daquilo que parecia eterno há uma migração para um novo tipo de experiência, focada nas vivências individuais, na solidão e autocentrada.

No campo da literatura, houve um impulso para alterações da forma e conteúdo de tal modo que a mudança ocorrida fez questionar os limites do romance, fato destacado no capítulo derradeiro de *Mimesis* com a constatação de uma alteração dos domínios do narrador e do avanço da narrativa para o espaço particular das consciências. É uma característica, como ademais todas as que distinguem o romance do século XX, que responde a uma necessidade de época, isto é, tanto do público quanto a do escritor.

Nas peculiaridades aqui constatadas no romance realista do período entre guerras – representação consciente plurípessoal, estratificação temporal, relaxamento da conexão com os acontecimentos externos, mudança de posição da qual se relata -, as quais estão todas

entrelaçadas e são difíceis de serem separadas, mostram-se, segundo achamos, certos empenhos, tendências e necessidades, tanto do escritor como do público.⁶

O movimento modernista, reflexo de novas ideias literárias ecoando à nova realidade fática, traz para Auerbach uma espécie de historização radical dos seres, dotando de dignidade cada micro-história e as múltiplas afetações produzidas em cada instante. Como exemplo de mudança na técnica, o filólogo nota uma valorização e desenvolvimento do monólogo interior. Antes do movimento modernista o monólogo interior se limitava à representação de um único ser (consciência unipessoal), raramente seguindo a consciência no seu vagar pelos pensamentos, além de possuírem como pressuposto um narrador que tinha domínio seguro dos personagens.

Em comparação à consciência unipessoal do século XIX, surge a chamada consciência pluripessoal, uma novidade do século XX, elemento estético caracterizado pela busca de uma realidade mais autêntica que se faz pelo envolvimento dos múltiplos sujeitos personagens e suas sensações por meios diversos em momentos distintos. Essa forma atua como recurso literário para, exemplificadamente, investigar a “totalidade” da personagem. Essa pesquisa ilumina a visão sobre o mundo exterior. A intenção artística da técnica busca a confusão ou desaparecimento de uma realidade objetiva em meio à subjetividade. E se o narrador perde a onisciência em relação aos personagens, que se tornam dúbios, é devido ao espelhamento do traço característico da primeira metade do século XX: o fim das certezas.

⁶ AUERBACH, 2013, p. 492.

Além do avanço da narrativa para o espaço das consciências, a narrativa mesmo se constrói a partir da banalidade. O argumento do livro de Virginia Woolf analisado por Auerbach, *Ao Farol*, é a planejada visita do casal Ramsay a um farol no norte do Reino Unido. Mrs. Ramsay decide dar um presente ao filho do faroleiro, a meia marrom que dá título ao capítulo XX de *Mimesis*. A partir dessa aparente banalidade se constrói o livro. Escreve Auerbach:

Neste episódio totalmente carente de importância são entretidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens, e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes: *people*, Mr. Bankes. Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes – como a conversa telefônica, os trabalhos de construção – que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas.⁷

No curso da análise, o filólogo nomeia como digressões esses acontecimentos. Elas correspondem pensamentos semi-aleatórios com acontecimentos que se passam no interior das consciências, enquanto no tempo real externo pouca coisa realmente acontece. Sua função é “de tentativas de esquadrihar uma realidade mais genuína, mais profunda e de fato mais real;”⁸.

⁷ AUERBACH, 2013, p. 477.

⁸ Idem, p. 487.

De modo geral, no romance realista do século XX (e como exemplificado na citação sobre Virginia Woolf), os fatos exteriores servem para serem reinterpretados pelo movimento seguinte, não sendo propriamente fundamentos para outros eventos como no romance tradicional. É por conta da costura de um simples e desimportante item do vestuário surge a oportunidade para a viagem para outros tempos e lugares guiados às digressões, ponto de destaque na análise de Auerbach. Veja-se:

A técnica característica de Virginia Woolf, tal como se apresenta no nosso texto, consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador.⁹

A narração subjetiva e das banalidades substitui à dos grandes acontecimentos e as viradas do destino. Em um mundo caótico, a análise de um momento banal passou a responder por todo o destino revelando as verdades mais íntimas, profundas, despertando sentimentos dormentes. Durante o interregno das guerras mundiais há uma perda de esperança e a falta de certezas ecoa na descaracterização da ordem na literatura e no esfacelamento de certeza narrativa, aspectos que diferenciam o uso da subjetividade nos séculos XIX e XX. Não há mais segurança no mundo, não há mais limites, desaparece a fronteira entre narrador e personagem, não há mais certeza sobre o que é narrado.

⁹ Idem, p. 487.

Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres.¹⁰

O próprio tempo estratificado torna-se um novo recurso estético e parte substancial da narrativa. Marcel Proust explora de maneira exemplar a nova qualificação do tempo, construindo uma história onde coisas despertam lembranças para o reencontro do encantamento com aquela coisa. O tempo não serve apenas para externalizar-se na forma de velhice, mas sobretudo na evocação de memórias que se sobrescrevem umas às outras.

O surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante, a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava em cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo de uma forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo. Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspectiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua sequência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade que pareciam ter em cada caso. Ao mesmo tempo, a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista; de um artista que, encontrando-se ele próprio no projeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado.¹¹

¹⁰ AUERBACH, 2013, p. 482.

¹¹ Idem p. 487-488.

Há um certo esgotamento da forma de narração cronológica dos acontecimentos demarcados e sua pretensão de totalidade. A constatação de que a totalidade é irrealizável naquela forma, faz buscar no acontecimento cotidiano e nas suas referências um espaço em que a intenção de completude é possível, isto é, na análise de espaços de tempo reduzidos. Como cada episódio é aberto temporalmente a várias camadas de interpretação (e eventualmente a idas e vindas), superando o aspecto puramente cronológico dando espaço a uma narrativa reflexo da convergência de memórias.

Finalmente, a última característica do romance moderno observada por Auerbach é sua disposição fragmentária, como se fosse o romance fosse uma montagem de cenas de modo similar ao cinema. Ainda que se o campo narrativo seja todo uma vida, a narração efetivamente se dará em episódios fragmentários ao invés de uma unidade.

3. Individualização e Filologia

As melancólicas últimas linhas de *Mimesis* resumem a última reflexão do capítulo, onde a historicidade da obra torna-se ainda mais nítida e dá luz a um outro projeto de Auerbach. Escreve o autor:

Desta maneira, complicado processo de dissolução, que levou ao esfacelamento da ação exterior, à reflexão da consciência e à estratificação do tempo, parece tender para uma solução muito simples. Talvez ela seja demasiado simples para aqueles que, não obstante todos os perigos e catástrofes, e tanto por causa da sua riqueza vital como por causa da incomparável posição histórica que oferece, admiram e amam a nossa época. Mas estes são em número reduzido, e provavelmente não viverão para ver senão os primeiros indícios da simplificação que se prenuncia. (AUERBACH, 2013, p. 498)

Como já mencionado, o contexto histórico não era particularmente pacífico no momento de escrita de *Mimesis*. À derrota e evaporação dos impérios centrais, seguiu-se o entre-guerras quase como um epílogo de um mundo já em avançado estado de decomposição que se completou nas câmaras de gás nazistas. O autor é um grande exemplo daqueles tempos, ele mesmo judeu alemão exilado na Turquia durante a redação de *Mimesis*. Sendo assim, a obra de Auerbach é também um documento de uma época, uma representação do mesmo olhar que Auerbach buscava na representação: o olhar dos personagens que ajuda a esclarecer o mundo.

Para o filólogo alemão, o efeito das violentas transformações sociais, econômicas e científicas, quebraram a possibilidade da totalidade como assunto literário. Antes de Auerbach, Walter Benjamin já notava o novo mundo em um diagnóstico similar, argumentando à possibilidade mesma da cultura ser compartilhada coincide com afastamento definitivo da oralidade e da incapacidade de compartilhar uma experiência que possa ser contada, recontada e transformada a cada geração (incorporando novos elementos). O processo de individualização da experiência parece caminhar no exato sentido oposto desta experiência tradicional, refletindo nas formas narrativas em ascensão na primeira metade do século XX.

Mesmo autores mais velhos e com identidade estética já definida como Thomas Man¹² modificaram sua escrita. Sob essa ótica, Flaubert é citado por Auerbach¹³ como um dos últimos grandes escritores capazes de ordenar e direcionar a realidade à sua volta, sendo agora a realidade externa

¹² AUERBACH, 2013, p. 491.

¹³ E também por Walter Benjamin no já mencionado ensaio *A crise do Romance* e também em *O Narrador*.

desestruturada deixando de servir como tema principal na nova forma de romance que emerge nos autores estudados no capítulo em comento, fato compensado pela valorização do subjetivo e questões íntimas de caráter individual homogêneo na forma preferencial de alusão a imagens e estados mentais.

Se na perspectiva de Erich Auerbach a obra de arte literária é vista como decorrente e restrita pelas dimensões em que ela se determina, origem, local, peculiaridade do criador¹⁴, esses mesmos fatores são um entrave para o entendimento da totalidade histórica. Não é possível ir além do seu próprio tempo e de suas próprias características pessoais, as quais ficam marcadas na sua obra. Merece citação as palavras de Edward Said:

De um ponto de vista contemporâneo, há algo insuportavelmente ingênuo, senão extravagante, em deixar por conta própria, sem adornos nem ressalvas, termos tão debatidos como “ocidental”, “realidade” e “representação”- cada um dos quais gerou recentemente léguas de prosa litigiosa da parte de críticos e filósofos. É como se Auerbach tivesse a intenção de expor as suas explorações pessoais e, necessariamente, a sua falibilidade ao olhar talvez desdenhoso dos críticos, que poderiam zombar da sua subjetividade. Mas o triunfo de *Mimesis*, bem como sua inevitável falha trágica, é que a mente humana, ao estudar as representações literárias do mundo histórico, só pode realizar esse estudo como qualquer outro autor, a partir da perspectiva limitada do seu próprio tempo e do seu próprio trabalho.¹⁵

O projeto literário-filológico de Auerbach é a extensão da sua concepção da filologia românica, “a ideia de uma multiplicidade articulada

¹⁴ WAIZBORT, 2007, p. 265.

¹⁵ SAID, 2004, p. 145.

em uma unidade – a multiplicidade das línguas e literaturas oriundas do latim, articuladas em sua raiz comum”¹⁶ para a totalidade do mundo, resgatando o utópico (para a época) sonho goethiano da *Weltliteratur*¹⁷. É a busca de uma filologia mundial dentro de uma literatura mundial. Para tanto, a raiz não deve ser entendida apenas como enfrentamento linguístico, mas antes como a investigação das múltiplas histórias (cultural, jurídica, política, etc) com a filologia “associando-se a elas a partir de princípios sistemáticos e do estabelecimento de metas comuns”¹⁸.

Nesse contexto, segundo o autor de *Mimesis*, a construção da filologia deve se operar de forma similar ao romance modernista, onde a partir de recortes textuais aparentemente sem significado especial o estudioso trilha sua tarefa de filólogo, qual seja, a inconclusiva busca do retrato de uma época. É um processo que exige erudição e domínio de vastas áreas do conhecimento para além da literatura. Algo que se apenas o século XX tornou possível, também é algo que o século XX torna impossível com o avanço da técnica sobre a humanística, a necessidade de formação profissional cada vez mais rápida, e o constante processo de homogeneização e o desaparecimento das culturas em favor de uma unicidade lacônica. A diversidade unida em raízes comuns cede lugar à homogeneidade originada da obliteração da diversidade.

¹⁶ WAIZBORT, 2012, p. 209.

¹⁷ Esta ideia é melhor trabalhada no ensaio Filologia da literatura mundial, incluído na bibliografia.

¹⁸ AUERBACH, 2007, p. 359.

Referências Bibliográficas

- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**, in col. Estudos. Trad. Vários tradutores. São Paulo: Editora Perspectiva, 6ª. ed. 2013.
- _____. Filologia da literatura mundial in **Ensaaios de literatura ocidental**. Filologia e crítica. Tradução Samuel Titan Jr. e José Marcos M. de Machado. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 271 p. (Obras escolhidas, v.1).
- _____. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. 271 p. (Obras escolhidas, v.1).
- SAID, E. W. Introdução a Mimesis, de Erich Auerbach, in **Humanismo e crítica democrática**. Tradução Rosaura Eichengerb. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WAISBORT, Leopoldo. **A Passagem do Três ao Um**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. "Erich Auerbach e a condição humana", in **O pensamento alemão no século XX**. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

Século XIX Francês: A realização e confluência da representação do realismo moderno na literatura ocidental segundo o Mimesis, de Erich Auerbach

Gabriel Villatore Bigardi

Mestrando em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná - UFPR

Resumo: O presente resumo (resenha) visa a estabelecer a forma com a qual Erich Auerbach evidencia em *Mimesis*, sua obra magna, a realização da representação séria e problemática do cotidiano, considerando todas as forças motrizes sociais e históricas do contexto inserido, que se iniciam na separação diacrônica entre as obras de Homero e do Velho Testamento Judaico, e confluem na literatura do século XIX na França, mais precisamente nas figuras de Balzac, Stendhal e Flaubert. Para tal fim, além da consulta de algumas das obras citadas, através do resumo do capítulo 18 da obra *Mimesis*, intitulada “Na Mansão de La Mole”, visa-se explicitar a conclusão da tese geral da obra, escrita em alemão em 1946 enquanto o autor estava em exílio na Turquia devido à Segunda Guerra Mundial e sua descendência judaica, e que percorre em 20 capítulos as obras fundamentais da literatura ocidental. Partindo da *Odisséia* de Homero e do Velho Testamento da Bíblia, passando por autores da Antiguidade e do período Patrístico e Medieval como Petrónio, Gregório de Tours. Chrétien de Troyes, Dante, Bocaccio e Antoine de La Sale, seguidos no Renascimento, na Modernidade e no Iluminismo por Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, La Bruyère e Molière, Abade Prévost e o drama burguês de Schiller, Auerbach expõe de forma sistemática de que forma a literatura e a representação mimética da realidade resultaram numa consideração séria e problemática do cotidiano, à qual se chega apenas no capítulo 18, ao qual aqui se resume, evidenciando no Século XIX Francês, como considera a tese geral do autor, as figuras e as obras de Stendhal (*O Vermelho e o Negro*), Balzac (*O Pai Goriot*) e Flaubert (*Madame Bovary*) como síntese de tal evolução. Para fins de exemplo da literatura contemporânea ocidental, ainda há os capítulos sobre a obra dos Irmãos Goncourt e o capítulo de fechamento sobre Virginia Woolf, além de contar com um epílogo, concluindo dessa forma um dos mais importantes ensaios crítico-literários já escritos no Ocidente, e do qual é tratado no presente resumo.

Palavras-chave: Mimesis, literatura ocidental, Século XIX Francês, Balzac, Stendhal, Flaubert.

Abstract: The following summary intends to establish the way in which Erich Auerbach turns evident in *Mimesis*, his magnum opus, the realization of a serious and problematic representation of the daily life, considering all the social and historical driving forces on context, which begins in the diachronic separation between Homer's works and the Jewish Old Testament, and that converges in France's 19th Century literature, more precisely in the figures of Balzac, Stendhal and Flaubert. For this purpose, in addition to consulting some of the works cited, the summary of Chapter 18 of *Mimesis*, entitled "At the Mansion of La Mole", aims to make explicit the conclusion of the general thesis of the work, written in German in 1946 when the author was in exile in Turkey due to World War II and his Jewish descendancy, and which runs in 20 chapters through the fundamental works of Western literature. Starting from the Homer's *Odyssey* and the Old Testament of the Bible, passing through authors of Antiquity and the Patristic and Medieval period as Petronius, Gregory of Tours, Chrétien de Troyes, Dante, Boccaccio and Antoine de La Sale, followed in the Renaissance, Modernity and Enlightenment by Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, La Bruyère and Molière, Abbot Prévost and Schiller's bourgeois drama, Auerbach systematically exposes how literature and the mimetic representation of reality have resulted in a serious and problematic account of the daily life, to which only in the eighteenth chapter, which is resumed in this chapter, can be summarized in the 19th Century, as the general thesis of the author considers, in the figures and works of Stendhal (*The Red and the Black*), Balzac (*The Father Goriot*) and Flaubert (*Madame Bovary*) as synthesis of such evolution. For means of example, in contemporary Western literature, there are still the chapters on the work about the Goncourt Brothers and the closing chapter on Virginia Woolf, in addition to the epilogue, concluding one of the most important critical-literary essays ever written in the West, and which is the subject of this summary.

Key-words: Mimesis, occidental literature, France's 19th Century, Balzac, Stendhal, Flaubert.

A representação da literatura no Século XIX na França

*“Le esprit, si délicieux pour qui le sent, ne dure pas. Comme une pêche passe en quelques jours, l’esprit passe en deux cent ans, et bien plus vite, s’il y a révolution dans les rapports que les classes d’une société ont entre elles.”*¹
 (La Vie d’Henri Brulard, Stendhal)

O capítulo 18 de *Mimesis*, constitui-se como de suma importância em relação à tese geral da obra, pois trata-se de quando enfim Auerbach estabelece o momento no qual a representação séria e problemática do cotidiano, o fundamento do realismo moderno, se realiza, e o qual demonstra através da análise de autores como Stendhal, Balzac e Flaubert, situados no movimento literário da França do século XIX. O capítulo inicia-se com uma passagem de *Le Rouge et le Noir*, considerada a obra-prima de Stendhal, de 1830, na qual uma breve introdução dos personagens é descrita uma cena preparatória do interesse de Mathilde, filha do Marquês de La Mole, por Julien, protagonista do romance e até então um dos empregados do Marquês. Julien Sorel, herói de *O Vermelho e o Negro*, é apresentado como um jovem ambicioso e apaixonado, filho de um pequeno-burguês, dono de uma serraria na pequena província de Verrières, no Franco Condado, e que havia conseguido chegar, por meio de um encadeamento de circunstâncias, do seminário eclesiástico de Besançon, onde estudava Teologia, a uma posição de secretário do Marquês de La Mole, em Paris, um grande senhor cuja confiança ele conquista. A cena descreve um diálogo no qual Julien confessa

¹ “O espírito (de uma época), tão delicioso para quem o sente, não dura. Como a pesca passa em poucos dias, o espírito passa em duzentos anos, e muito mais rapidamente, se há uma revolução nas relações que as classes de uma sociedade têm entre si.” A Vida de Henri Brulard, de Stendhal. Tradução Livre.

ao seu amigo e antigo diretor do seminário, o Abade Pirard, enquanto os dois trabalhavam na biblioteca, seu enfado por ter de participar dos jantares da alta aristocracia juntamente com a marquesa, sem perceber que ela o escutava, assim como descreve rapidamente a cena do jantar, no qual, independente do acontecido, a marquesa o trata com muita cordialidade.

O importante a se ressaltar nesta cena, Auerbach aponta, é o fato de que ela seria quase completamente incompreensível sem o conhecimento mais exato e detalhado da situação política, da estratificação social e das condições econômicas de um momento histórico muito definido. (p. 406) A reação de Julien, ele continua, e, mais absolutamente, a sua presença, assim como a do antigo diretor de seminário, o Abade Pirard, na casa do Marquês de La Mole, só são compreensíveis a partir da constelação político-social do instante histórico contemporâneo, no caso o da França de 1830, pouco antes da Revolução de Julho. Auerbach descreve que a natureza entusiasmada e fantasiosa de Julien envolveu-se desde muito jovem pelas grandes ideias da Revolução e de Rousseau e pelos grandes acontecimentos da época napoleônica, e que desde a sua juventude, não sentia outra coisa senão repugnância e desprezo pela mesquinha hipocrisia e pela corrupção mentirosa das classes que dominam o país desde a queda de Napoleão. Neste cenário o personagem se demonstra fantasioso demais, demasiado ambicioso e sequioso de domínio, para se satisfazer com uma existência medíocre no seio da burguesia, como no caso de demonstrar seu descontentamento em ter de comparecer mais uma vez ao jantar. Também a partir da observação de que um homem de origem pequeno-burguesa só pode atingir uma posição de domínio através da Igreja, quase onipotente, tornou-se de plena consciência um hipócrita, embora seu grande talento

pudesse garantir a ele uma brilhante carreira eclesiástica, se os seus verdadeiros sentimentos pessoais e políticos não interferissem em momentos decisivos. (p. 407-408)

Auerbach salienta dessa forma que os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes em *O Vermelho e o Negro*, estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance ou qualquer obra literária, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos políticos-satíricos. O fato de encaixar de forma tão fundamental e conseqüente a existência tragicamente concebida de um ser humano de baixa extração social, como a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante. (p. 408) Nisto também estão implícitas ao mesmo tempo, as circunstâncias que fizeram despertar neste instante e num homem desta época, o realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado. Vivia-se o primeiro dos grandes movimentos dos tempos modernos, do qual participavam conscientemente as grandes massas humanas, a Revolução Francesa, com todas as agitações que se espalharam pela Europa inteira e que foram suas conseqüências. Para Auerbach, tal movimento diferencia-se do movimento da Reforma, não menos violento e que não agitou menos as massas, pelo rápido tempo da sua difusão, do seu efeito sobre as massas e das mudanças práticas da vida num espaço relativamente amplo, pois os progressos técnicos alcançados simultaneamente no campo dos transportes e da transmissão de informações, assim como a difusão do ensino elementar, resultante das

tendências da própria Revolução, possibilitaram uma mobilização dos povos relativamente muito mais rápida e uniforme no seu sentido. Todos foram atingidos muito mais consciente e uniformemente pelos mesmos pensamentos e acontecimentos. Começava, para a Europa, aquele processo de concentração temporal, tanto dos acontecimentos históricos em si, como do conhecimento deles por todos. Tal processo fez enormes progressos até chegar Europa dos dias atuais e permite profetizar uma uniformização da vida dos homens sobre toda a terra, a qual, em certo sentido já foi atingida. Uma tal evolução, diz Auerbach, estremece ou enfraquece todas as ordens e classificações da vida vigentes até então. O tempo das modificações exige um esforço constante e extremamente difícil em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação. Quem pretender dar a si próprio razão da sua vida real, da sua posição dentro da sociedade humana, é obrigado a fazê-lo sobre uma base prática muito mais ampla e dentro de um contexto temporal muito maior do que outrora, para manter a consciência constante de que o chão social sobre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos. (p. 409- 410) E foi Stendhal que brilhantemente pareceu primeiro tomar consciência de tal movimento.

Levando isto em conta, Auerbach passa então a analisar os fatores que levaram a moderna consciência da realidade ter se conformado pela primeira vez na obra de Henri Beyle, nome de batismo de Stendhal, da cidade francesa de Grenoble. Stendhal, expõe Auerbach, foi um homem espirituoso, vivaz, interiormente independente e corajoso, mas não propriamente uma grande figura. Os seus pensamentos são enérgicos e geniais, mas são também erráticos e arbitrariamente apresentados. Apesar de

toda a sua ostentação de audácia, não tem segurança nem coesão internas, como se todo seu ser tivesse algo de fragmentário. A mudança entre a abertura realista no conjunto e o despercebido ocultamento no detalhe, entre o frio domínio de si mesmo, o ardoroso abandono aos prazeres dos sentidos e a insegura, e por vezes, sentimental vaidade, não é sempre fácil de suportar. A sua formulação linguística é muito impressionante e inconfundivelmente original, mas tem fôlego curto, é desigual nos seus êxitos e só raramente apreende e retém o objeto de forma total. Mas precisamente assim, do jeito que era, entregou-se ao momento. O autor é fruto das circunstâncias que o tomaram, o jogaram de um lado para outro e confiaram-lhe um destino inesperado e singular, pois formaram-no de tal modo que se viu obrigado a se entender com a realidade de uma forma que ninguém antes conhecera. (p. 410)

Seguindo essa linha, Auerbach expõe de maneira sucinta e genial, uma breve biografia do homem que foi Stendhal, a fim de entendê-lo e compreender os motivos pelos quais nele o realismo moderno primeiro floresceu. A biografia é descrita da seguinte maneira : “Quando eclodiu a Revolução, Stendhal era um menino de seis anos de idade; ao abandonar sua cidade natal, Grenoble, e a família solidamente burguesa e reacionária, que, apesar de sombriamente amuada, era ainda com as novas circunstâncias muito abastada, para se dirigir a Paris, tinha dezesseis anos de idade. Lá chegou imediatamente após o golpe de Estado de Napoleão; um seu parente, Pierre Daru, era um influente colaborador do primeiro-cônsul: Stendhal fez, depois de algumas vacilações e interrupções, uma carreira brilhante na administração napoleônica. Viu a Europa durante a campanha de Napoleão; tornou-se homem, aliás um homem do mundo muito elegante; tornou-se,

também como parece, um funcionário administrativo muito apto e um organizador de confiança, cujo sangue-frio não o deixava perder a calma nem nos momentos de perigo. Quando a queda de Napoleão o fez cair do cavalo estava no trigésimo segundo ano de sua vida. A primeira parte da sua carreira ativa, bem sucedida e brilhante, tinha passado. Desse momento em diante não tem mais qualquer profissão, nem qualquer lugar ao qual pertencer. Pode ir para onde quiser, enquanto tiver dinheiro o suficiente, e enquanto as desconfiadas autoridades da época pós-napoleônica nada tenham a objetar contra a sua permanência. Mas as suas condições econômicas pioram gradativamente; em 1821 é expulso pela polícia de Metternich da cidade de Milão, onde se havia instalado num primeiro momento; vai a Paris e ali vive durante nove anos, sem profissão, sozinho, com meios muito parcos. Depois da Revolução de Julho, os seus amigos lhe conseguem um posto no serviço diplomático. Como os austríacos lhe negaram o exequatur para Trieste, deve ir como cônsul a Civitá Vecchia, uma cidadezinha portuária; esta é uma residência triste e, por vezes intrigaram-no quando estendia demais suas visitas a Roma; contudo pode passar alguns anos de férias em Paris, onde morre em 1842, acometido por um ataque de apoplexia, no meio da rua, com menos de sessenta anos de idade. Esta é a segunda parte de sua vida; neste tempo adquire a fama de um homem espirituoso, excêntrico, política e moralmente indigno de confiança; durante esse tempo começa a escrever. Primeiro escreve sobre música, sobre a Itália e a arte italiana, sobre o amor; só em Paris, aos quarenta e três anos, em meio ao florescimento do movimento romântico (no qual interveio a seu modo), Stendhal publica o seu primeiro romance.” (p. 410 – 411)

Através de tal biografia, Auerbach conclui que Stendhal chegou a sentir com todo rigor que não pertencia a lugar algum, e só então o mundo social que o circundava tornou-se para ele um problema. O sentimento de ser diferente dos demais, que até então carregara leve e orgulhosamente, transformou-se em seu interesse predominante e finalmente o tema recorrente de sua atividade artística. A literatura realista de Stendhal brotou de seu mal-estar no mundo pós-napoleônico, assim como a da consciência de não pertencer ao mesmo e de não ter nele um lugar certo. (p. 411) O mal estar no mundo dado e a incapacidade de se incorporar a ele são reconhecidos por Auerbach como elementos rousseuniano-românticos.

Para Auerbach, Stendhal tinha, em contraste com Rousseau, inclinação e certamente também capacidade para a vida prática. Aspirava a fruição sensorial da vida como tal, não se subtrai, de início, à realidade prática, assim como tampouco a censura como um todo, logo de início, tenta, ao contrário, dominá-la e o consegue no começo. O êxito e o prestígio materiais eram apetecíveis para ele admira a energia e o domínio da vida, e mesmo os seus amados sonhos são mais sensuais, mais plásticos, mais dependentes da sociedade humana e das obras humanas do que as de Rousseau. Somente quando o prazer e o êxito começaram a escapar-lhe, somente quando as circunstâncias práticas ameaçaram tirar-lhe o chão de sua vida, a sociedade de seu tempo tornou-se para ele problema e assunto. Rousseau não estava à vontade no mundo social que encontrava e que não se modificou grandemente durante sua vida, ele ascendeu dentro dele, sem se tornar mais feliz por causa disso e sem melhorar as suas relações com o mesmo, que parecia permanecer inamovível. Stendhal viveu enquanto um terremoto atrás do outro sacudiu os fundamentos sociais. Um destes

tremores desligou-o do andamento cotidiano da sua vida, que estava predeterminado para homens da sua classe. Jogou-o como a muitos dos seus semelhantes, em meio a aventuras anteriormente inconcebíveis, vivências, responsabilidades, autoprovações, experiências de liberdade e de domínio. Outro estremecimento jogou-o de volta para um cotidiano que lhe pareceu mais carente de atrativos do que o primeiro. O mais interessante nele era que também não prometia ser durável, pois novos tremores estavam no ar e eclodiam aqui e ali, ainda que não tão violentamente quanto os primeiros. O interesse de Stendhal dirigia-se, pelo fato de ter brotado das experiências de sua existência própria, não para a estrutura de uma sociedade possível, mas para as modificações da sociedade realmente existente. Nele a perspectiva dos tempos é sempre presente, a imagem das formas e modos de vida que se modificam incessantemente domina os seus pensamentos, tanto mais que uma de suas esperanças é a de que: em 1880 ou 1930 encontrarei leitores que me entendam, ele diz. (p. 412) Ou, em outras palavras do autor : « *Si je mets vingt, toutes les nuances de la vie seront changées, le lecteur ne verra plus que les masses. Et où diable sont les masses dans ces jeux de ma plume?* ² » (p. 413)

O elemento perspectivo temporal apresenta-se, portanto, em toda parte na própria representação de Stendhal. Ele sempre trata nos seus escritos realistas, da realidade com que se defronta: *je prends au hasard ce qui se trouve sur ma route* ; portanto não escolheria o homem neste seu interesse de conhecê-lo. Este método, Montaigne já o conhecia, é o melhor para excluir a arbitrariedade da construção própria e para se entregar à realidade dada.

² “Se eu colocar vinte (anos), todas as tonalidades e nuances da vida serão mudadas, o leitor verá apenas as massas. E onde o diabo estão as massas nesses jogos de minha pena?” Tradução Livre.

Mas a realidade com que se defrontava estava construída de tal forma que não podia ser representada sem uma referência constante às violentas mudanças do passado imediato e sem um tatear premonitório das mudanças futuras. Todas as figuras humanas e todos os acontecimentos humanos apresentam-se, na sua obra, sobre uma base política e socialmente movimentada. (p. 413) E na medida em que o realismo moderno sério não pode representar o homem a não ser engastado numa realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução, Stendhal se constitui como seu fundador. (p.414)

Contudo, aponta Auerbach, a ideologia segundo a qual Stendhal apreende o acontecer e procura as suas engrenagens apresenta ainda pouca influência do historicismo, pois este último pouco afetou a França no período de sua introdução. Precisamente por isto, embora tenha-se falado de perspectivismo histórico e da constante consciência das mudanças e abalos, não foi falado de uma compreensão das evoluções. Não é muito fácil, descrever a sua posição interna perante os fenômenos sociais. É sua intenção captar cada uma das suas nuances, constrói com a maior exatidão a estrutura individual de cada ambiente, não possui qualquer sistema racionalista preconcebido acerca dos fatores gerais que determina a vida social, nem uma imagem modelar de como deveria ser a sociedade ideal, mas em seus pormenores, sua representação dos acontecimentos dirige-se, em tudo de acordo com o sentido da psicologia clássica-moral, para uma *analyse du coeur humain*, e não para uma pesquisa ou para um pressentimento de forças históricas, encontram-se nele motivos racionalistas, empíricos, sensualistas, mas dificilmente, motivos romântico-históricos. Mathilde de La Mole e sua família estão orgulhosas da sua posição, ela própria rende um culto fantástico

a um dos seus antepassados executados no século XVI por causa de uma conjuração. Stendhal apresenta-o como elemento sociológica e psicologicamente importante da sua representação, mas está muito longe de ter uma compreensão genética da essência e da função da aristocracia, no sentido dos românticos. Absolutismo, religião e Igreja, privilégios de classe, tudo isto observa de modo não muito diferente de um iluminista médio, isto é, uma rede de superstições, embuste e intrigas, em geral a intriga astuciosamente urdida desempenha um papel decisivo na sua estrutura da ação, enquanto que as forças históricas que lhe servem de base mal aparecem. Evidentemente, tudo isto pode ser explicado a partir de sua ideologia política, que era democrático-republicana, só isto já teria sido suficiente para torná-lo imune ao historicismo romântico. Por outro lado, Stendhal também trata das classes da sociedade que, segundo os seu ideais, deveriam estar-lhe próximas, de forma extremamente crítica e sem qualquer traço dos valores sentimentais que o Romantismo ligava à palavra povo. A burguesia ativa na prática, que ganha decentemente o seu dinheiro, causa-lhe um enfado insuperável, tem horror da virtude republicana dos Estados Unidos e, não obstante toda a sua objetividade, lamenta a ruína da cultura social do Ancien Régime. “*Ma foi, l'esprit manque, chacun réserve toutes ses forces pour un métier que lui donne un rang dans le monde*”³, assim diz o capítulo 30 de Henri Brulard, livro de memórias da juventude de Stendhal. Já não é o nascimento e tampouco o espírito ou a autoformação como honnête homme, que é decisivo: é a destreza no ofício. Este não é, para Stendhal, um mundo no qual possa respirar. (p. 414-415)

³ “De minha fé, ao espírito falta, todo mundo reserva todas as suas forças para um trabalho que lhe dê uma posição no mundo” Tradução Livre.

Em sua descrição sobre o que se caracteriza para ele um homem ou personagem, Stendhal estabelece: “*J’appelle caractere d’un homme la manière habituelle d’aller à la chasse du bonheur, en termes plus clairs, mais moins qualificatifs, l’ensemble de ses habitudes morales*”⁴ (p. 416) Tais traços fazem-no parecer alguém nascido depois de seu tempo, que procura em vão tornar realidade a forma de vida de uma época passada. Outros elementos da sua natureza, a desconsiderada objetividade de sua força realista, a corajosa auto-afirmação da sua pessoa diante do trivial juste milieu que estava em ascensão, e outras coisas, mostram-no como precursor de certas formas posteriores de espírito e de vida. Mas sempre sente e vivencia a realidade do seu tempo como um obstáculo. Por isso mesmo o seu realismo, embora não tenha surgido de modo algum, ou só muito tenuemente, de uma compreensão de uma ideologia histórica, está tão enérgica e estreitamente ligado à sua existência que o realismo deste cavaleiro é um produto da luta pela sua auto-afirmação, e a partir disto explica-se que o nível estilístico dos seus grandes romances realistas se aproxime muito mais do antigo conceito grande e heroico do trágico do que aquele da maioria dos realistas posteriores, afirma Auerbach. De fato, que Julien Sorel se torna muito mais herói do que as figuras de Balzac ou de Flaubert. (p. 417)

Por outro lado, durante o século XVIII francês já se evidenciava um contínuo movimento de se romper as fronteiras de distanciamento entre o realismo e o trágico. Sobretudo Diderot, durante a segunda metade do XVIII, propagou teórica e praticamente um nível estilístico médio, sem

⁴ “Chamo o caráter de um homem a maneira usual de ir em busca de felicidade, ou em termos mais claros, mas menos qualificados, o conjunto de seus hábitos morais.” Tradução Livre.

ultrapassar, contudo, o burguês-comovente. Em romances como o Neveu de Rameau, são apresentados personagens da vida cotidiana e da classe média com uma certa seriedade. Esta seriedade, porém, remonta mais o moralismo e satírico do Iluminismo do que o Realismo do século XIX. Já em Rousseau, ocorre, segundo Meinecke, um despertar de um novo senso do individual, mesmo que ainda não introduzindo-se diretamente no pensamento cabalmente histórico, mas somente pelo desvendamento de sua própria e incomparável individualidade. Rousseau trata de seus temas, sobretudo da própria vida, através de um juízo acerca dos acontecimentos tão fortemente determinado pelos seus princípios de direito natural que a realidade do mundo social não se torna imediatamente um objeto para ele, portanto não era propriamente realista. Mas ainda, sua influência mediata sobre o realismo sério, é a sua politização do conceito idílico de natureza, a qual criou uma imagem ideal para a conformação da vida e que por exercer forte influência se acreditava que pudesse ser tornada realidade. Esta aparecia em contraste com a realidade historicamente estabelecida e tornava-se mais forte quanto mais claramente se evidenciava que a realização do ideal estava fadada ao fracasso. Desta forma, a contradição entre o natural que desejava e o real historicamente fundamentado, tornara-se para Rousseau trágica, ao mesmo tempo em que esta contradição incitara-o para a luta pelo natural. E somente na medida em que esta contraposição entre o estado natural do homem e a realidade existente da vida determinada historicamente foi feita, transformando esta última em problema prático, que se pode desvalorizar a representação historicamente apromática e imóvel da vida, no estilo do século XVIII. (p. 417 – 418)

Quanto a Victor Hugo, para Auerbach sua formulação da mistura de estilos se apresenta como algo exacerbadamente antitético, pois trata-se da mistura do sublime com o grotesco, ambos polos estilísticos que não tomavam em consideração o real. A intenção era antes ressaltar nos temas históricos ou contemporâneos os polos estilísticos do sublime e do grotesco ou outras contradições éticas ou estéticas do que representar a realidade dada de forma compreensiva. Embora a forma e o vigor com que Victor Hugo os entrecrocava fazia com que surgissem efeitos fortes, estes eram ainda inverossímeis e, como reprodução da vida, falsos. (p.419)

Chega-se então a Balzac. Para Auerbach, com relação a Victor Hugo, Honoré de Balzac possuía tanto mais capacidade criadora e tão maior proximidade do real, que ao ter tomado a representação da vida contemporânea como tarefa pessoal, pode ser considerado, juntamente com Stendhal, como o criador do realismo moderno. Apesar de 16 anos mais novo, seus primeiros romances característicos aparecem na mesma época das de Stendhal, por volta de 1830. Auerbach, seleciona um trecho onde é descrito o retrato de Mme Vauquer, a dona da pensão do romance *Le Père Goriot*, a fim de exemplificar sua forma de representação. Logo antes do trecho selecionado, é feita uma descrição do bairro, da casa e de dois aposentos do térreo, formando um conjunto que resulta numa impressão intensa de desconsolada pobreza, desgaste e rancidez, sendo que juntamente com a descrição material fica estabelecida a atmosfera moral na qual é pintado o retrato no qual Mme Vauquer, que adequa-se em desgosto com o quadro inteiro. A harmonia proposta entre a pessoa e o espaço a qual está inserida passa a denominar-se como meio. (p. 419-420) Em sua maneira, Balzac sente todos os meios, por mais diferentes que fossem, como unidades

orgânicas e as tentava transmitir, por mais desagradáveis que fossem, ao leitor. Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como Stendhal também fazia, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, destino, etc., permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais. (p.423)

Tal realismo atmosférico de Balzac é também produto de sua época, sendo ele próprio parte e produto de uma atmosfera, e o historicismo aparece com ele em estreita correlação. Auerbach cita que os acontecimentos ocorridos na França entre 1789 e 1815 e suas consequências trouxeram o fato de ser precisamente na França onde o realismo moderno contemporâneo chegou mais cedo e mais fortemente se desenvolveu, e a unidade político-cultural do país lhe proporcionou um importante avanço com relação a Alemanha, por exemplo. A realidade francesa podia ser abrangida, em toda a sua variedade, como um todo. Além da linha seguida nos romances de procurar a totalidade atmosférica dos espaços vitais, também outra corrente que contribuiu em equivalente grau para o desenvolvimento do realismo moderno foi o da mistura de estilos. E foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-cotidianos se tornassem objetos da representação literária séria. (p.423-424)

Outro ponto importante na obra de Balzac se refere a junção de elementos biológicos, sociológicos, históricos e morais que este efetuou em suas representações. Para Auerbach, a reunião entre os elementos biológicos

e históricos se fazem bastante bem na obra de Balzac, por mais que ocasionalmente apareçam algumas passagens em que faltam clareza ou são cometidos alguns exageros, mas que bem encaixam no caráter proposto do romântico-dinâmico. Em ambos os casos sente-se as forças irracionais. Observa-se também o redirecionamento do conceito de milieu, ou meio, do campo biológico para o sociológico, que longamente perduraria. Quanto ao elemento clássico-moralista, entretanto, as observações isoladas são constantemente generalizadas de forma desmedida, a ponto de ser tornarem o que Auerbach denomina palavrório, ou o que vulgarmente poderíamos chamar de balela. (p.428)

Independente disso, a obra de Balzac possui diante da vida, múltipla, embebida de história, representada sem rebuscos, com tudo o que tiver de cotidiano, prático feio e comum, uma posição semelhante à que Stendhal já possuía: leva-a a sério e até a considera tragicamente, nesta forma real, quotidiana e intra-histórica. Suas descrições – *ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera qui se passe partout*⁵. E com isto fica dito que a invenção não haure da livre força imaginativa, mas da vida real, tal como se apresenta em toda parte. Tal representação real, quotidiana e intra-histórica não havia existido em parte alguma na época posterior ao surgimento do gosto clássico, e nem antes, nesta forma prática e intra-histórica, dirigida para uma auto-responsabilização do homem. A partir do Classicismo Francês, sobretudo após o Absolutismo, não somente o tratamento do cotidiano-real havia se tornado muito mais limitado e decoroso, mas também a atitude que se tinha diante dele privava-se fundamentalmente do trágico e do problemático. Um

⁵ “Não serão os fatos imaginários; mas aquilo que se passa em todo lugar” Tradução Livre.

objeto da realidade prática podia ser tratado de forma cômica, satírica ou didático-moralizante, certos objetos de campos bem determinados do contemporâneo e cotidiano atingiam até o nível estilístico mediano do comovente, mas não se ia além. Foi somente com a forma de Stendhal e Balzac, muito mais decisiva, autêntica e importante do que a do movimento de Victor Hugo, que se chegou a uma efetiva mistura do sério com a realidade quotidiana. (p.430 – 431)

Em Stendhal o realismo surge a partir de uma resistência contra um presente que lhe era desprezível, ainda conservou na sua atitude muito dos instintos do século XVIII. Nos seus heróis ainda aparecem os espectros de várias figuras do Clássico, sobretudo da figura de Napoleão; os heróis de seu romance pensam e sentem contra o tempo, rebaixam-se somente com desprezo às intrigas e maquinações do presente pós-napoleônico, embora se imiscuam constantemente motivos que, segundo as concepções anteriores, teriam caráter cômico, não deixa de prevalecer para ele o conceito de que uma figura pela qual sente uma participação trágica deve ser um herói autêntico, grande e audacioso nos seus pensamentos e paixões. A liberdade do coração, a liberdade da paixão, ainda tem, no caso de Stendhal, muito da altura aristocrática e do jogo com a vida que pertencem, antes, ao ancien regime do que à burguesia do século XIX. (p.431)

Em Balzac, os heróis submergem bem mais profundamente na temporalidade, e com isto perdem se a medida e os limites daquilo que anteriormente era considerado trágico. A seriedade objetiva diante da realidade moderna, que se desenvolveu mais tarde, ele ainda não possui. Qualquer enredo, por mais trivial ou corriqueiro que seja, é por ele tratado grandiloquentemente, como se fosse trágico. Qualquer mania é por ele vista

como paixão. Está sempre disposto a marcar qualquer infeliz como herói ou santo, se trata-se de uma mulher, compara-a com um anjo ou madona. Demoniza todo e qualquer malvado vigoroso, ou qualquer figura levemente sombria. Isso correspondia ao seu temperamento agitado, cálido e carente de crítica, assim como correspondia à moda de vida romântica farejar por toda parte forças demoníacas secretas e exacerbar a expressão até o melodramático. (p.431-432)

É somente na geração seguinte, nos anos de 1850, que se apresenta qualquer reação neste sentido. E com Flaubert o realismo torna-se por fim apartidário, impessoal e objetivo.

Para demonstrar tal fim, Auerbach transcreve um trecho presente no capítulo 9 da primeira parte de *Madame Bovary*, cuja descrição tem como principal objeto a insatisfação de Emma Bovary com a sua vida em Tostes. Auerbach aponta que o importante no trecho é o fato de que a situação não é apresentada simplesmente como quadro, mas o que é apresentado em primeiro lugar é a personagem Emma, e através dela apresenta-se a situação. Ainda não se trata, contudo, como em alguns romances de primeira pessoa e em outras obras posteriores do mesmo tipo, da simples reprodução da consciência de Emma, daquilo que sente e o modo como o sente. Embora seja dela que se irradie a luz que ilumina o quadro, ela própria não deixa de ser uma parte do quadro, situando-se em seu centro. Portanto não é ela quem fala no trecho, e sim o escritor. (p. 433) Há nas mãos de Flaubert um ordenamento que transpõe os contornos e a agudeza das impressões, colocando em evidência os fatores e que compende de forma fechada a confusão do conteúdo interno, o dirigindo em um certo sentido. Esta ordenação do conteúdo interno evidentemente não recebe suas escalas de

fora, mas do próprio material de que se constitui. Todavia, não é de modo algum a existência de Flaubert, mas a de Emma a única que se apresenta nessa ordenação. Flaubert não a faz senão tornar linguisticamente maduro o material que ela oferece em sua plena subjetividade, e é posto em ordem somente aquilo que deve ser empregado para que o próprio conteúdo se transforme em linguagem, sem mistura alguma. (p.434)

Também em Flaubert, diferentemente de Stendhal e Balzac, sua opinião sobre os acontecimentos e personagens jamais é expressa, e quando os personagens se manifestam, isto nunca ocorre de tal forma que o autor se identifique com a sua opinião, ou com a intenção de levar o leitor a se identificar com ela. Embora se ouça o autor falar, ele não exprime nenhuma opinião e não comenta. Seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem, muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert. (p.435)

Ao mesmo tempo, a seriedade objetiva com que Flaubert procura mergulhar até as profundezas das paixões e enredos da vida humana, sem, contudo, entrar ela própria num estado de excitação, atinge uma intenção pedagógica e crítica de seu tempo, embora ele faça questão de ser um artista e nada mais que um artista. Quanto mais se estuda sua obra, mais se evidencia a profundidade de sua visão da problemática da cultura burguesa do século XIX, fato que passagens importantes de sua correspondência confirmam. A

demonização dos processos sociais, encontrados em Balzac, faltam evidentemente em Flaubert de forma total e absoluta. A vida não mais ondula e espuma, mas flui densa e pesadamente. Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos não parecia estar nas ações e nas paixões muito movimentadas, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não senão burburinho vão. Entrementes, por baixo ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma que o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas ao mesmo tempo parece também estar insuportavelmente carregado de tensão. Todos os acontecimentos parecem modificá-lo muito pouco, mas na concretude da duração, a qual Flaubert sabe sugerir tanto no acontecimento isolado quanto no conjunto do panorama da época, mostra-se algo como uma ameaça oculta. Um tempo cuja falta de escapatórias o faz parecer sempre carregado e prestes a explodir. (p.439-440)

Através de tudo isto e do nível estilístico de uma seriedade fundamental e objetiva, a partir do qual as próprias coisas falam e se ordenam diante do leitor, sem importuná-lo, segundo o seu valor, como sendo trágicas ou cômicas, e até mesmo, na maioria dos casos como sendo as duas coisas simultaneamente, Flaubert superou o ímpeto e a insegurança românticos no tratamento dos objetos contemporâneos. Sobre a base desta objetividade tornaram-se possíveis desenvolvimentos posteriores, e houve entre eles, sem dúvida, espíritos mais livres espontâneos e ricos do que o seu. Entre seus contemporâneos, faltou a Charles Dickens, não obstante o forte sentimento social e a sugestiva densidade do meio, fazer sentir a agitação do pano de

fundo político histórico. Quanto ao excelente Gogol e a formação do realismo moderno russo, já presente em 1835, faltou à Auerbach o conhecimento da língua russa e o acesso à obra original. (p.441)

Conclusão

Por fim, fica determinado por Auerbach que o tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial por um lado, e o entrelaçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea pelo outro, são os fundamentos do realismo moderno, e é também natural que a forma mais ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para essa reprodução que abarcava tantos elementos. E com tudo isto dito, fica enfim estabelecido a forma e os motivos que levaram o realismo moderno a se concretizar totalmente pela primeira vez na França do século XIX, através das figuras de Stendhal, Balzac e Flaubert.

Referências Bibliográficas:

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BALZAC, H. *Illusions perdues*. Paris: Seuil, 1978.

Bíblia Sagrada. São Paulo: Edições Paulinas, 1977.

DANTE, A. *A Divina Comédia - Inferno*. São Paulo: Abril, 2010.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard, 2016.

HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Penguin, 2018.

_____. *Ilíada*. São Paulo: Penguin, 2018.

STENDHAL. *O Vermelho e o Negro*. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Abril, 2010.

O Radicalismo de Sade à Luz da Filosofia Marginal de E. de Condillac e La Mettrie

Rodrigo Grobe Navarro Luiz

Graduando em Filosofia pela PUC-PR

Resumo: A fundamentação filosófica permeada na obra literária do Marquês de Sade está intimamente ligada às teses materialistas, em especial, às obras dos filósofos E. de Condillac e La Mettrie que exerceram tamanha influência sob o Marquês. Nos diálogos dos personagens de Sade, encontramos o desmembramento radical das teses propostas por La Mettrie, em principal, quando adere a uma fisiologia muscular, na qual está relacionada a noções de irritabilidade muscular e de sensibilidade nervosa, bem como a tese central de Condillac, quando explica a natureza humana a partir do prazer e do desprazer, principalmente no que tange ao detalhamento das sensações como responsáveis pela composição de faculdades como a atenção, a memória, a imaginação e o juízo. Ao radicalizar, Sade transita por um caminho obscuro da natureza humana guiado unicamente por um prazer sexual egoísta. Sade se apropria do conceito de Estado de Natureza proposto por Thomas Hobbes para justificar a conduta libertina, porém diferente de Hobbes que reconhece no Estado de Natureza a necessidade da constituição do Estado representado por um soberano para coordenar a ordem em favor da vida de cada indivíduo, Sade, por sua vez, ao reconhecer o Estado de Natureza, onde perdura a guerra de todos contra todos, identifica a predominância da lei do mais forte. A figura do soberano libertino se apresenta para constituir a organização social denominada Orgia, cujos indivíduos adeptos reconhecem-no como o mais forte, e assim, submetem-se ao seu domínio por possuírem algo em comum: a busca de um grau elevado de prazer.

Palavras-chave: Marquês de Sade. Materialismo. Filosofia Marginal.

Introdução

Oriundos do círculo de filósofos libertinos de Paris¹, La Mettrie² e E. de Condillac,³ ambos essencialmente materialistas⁴, convergiam na defesa de maneira a enfatizar que o próprio pensamento “não passa de uma consequência da organização da sensibilidade humana”. (BOCCA, 2016 p.27). Desta perspectiva, compreendemos que a fundamentação filosófica permeada na obra literária do Marquês de Sade, a partir de suas exposições narrativas de exacerbado radicalismo, está intimamente ligada às obras destes dois filósofos.

Na narrativa *A Filosofia na Alcova*, de Sade, encontramos o das influências diretas das concepções filosóficas de La Mettrie, em particular quando adere a uma fisiologia muscular, na qual se relacionam as noções de irritabilidade muscular e de sensibilidade nervosa. La Mettrie via no homem um animal como qualquer outro; o homem é formado por uma substância básica e possui uma substância idêntica a do mundo material. Em sua principal obra, *O Homem-Máquina (1747)*, descreve o corpo humano pela primeira vez sem amparo metafísico ou sobrenatural. Para o médico ateu, o

¹ A literatura libertina foi um fenômeno do século XVIII, com destaque na França, cujo estilo literário é caracterizado por histórias exóticas e eróticas, de modo que, as falas de seus personagens refletem em grande medida o pensamento de seus autores/filósofos expondo críticas à igreja, à monarquia, à moral entre outros. Os romances libertinos representavam o combate contra o obscurantismo, à ignorância e à tirania política.

² Julien Offray de La Mettrie (1709-1751) foi um médico e filósofo francês, um dos primeiros escritores a escrever sobre o materialismo no período iluminista.

³ Étienne Bonnot de Condillac (1715 – 1780) filósofo francês que laborou a doutrina sensualista, na defesa que todas as ideias possuem sua gênese nos sentidos.

⁴ A filosofia materialista defende a tese de que a única coisa cuja existência se pode afirmar é a existência da matéria, da qual todas as coisas são compostas, defende também que os fenômenos são resultados de interações materiais.

corpo humano era como uma máquina, um mecanismo complexo obedecendo regras precisas.

La Mettrie era profundamente admirado por Sade, chegando mesmo a fazer menção a ele, em Juliette, quando na voz de um de seus personagens, afirma apaixonadamente que para se alcançar maior harmonia com a ordem natural das coisas é preciso dar vazão à tirania, à injustiça e à desordem, pois são as principais forças do universo e, por isso, quanto mais atrozes forem os crimes do homem, mais harmonia se alcançará.

Sade é influenciado por Étienne de Condillac, em especial por sua obra *Tratado das Sensações* (1754). Nesta obra, Condillac refunda, no Século XVIII, a natureza humana a partir do prazer e do desprazer, principalmente no que tange ao detalhamento das sensações como responsáveis pela composição de faculdades como a atenção, a memória, a imaginação e o juízo. Tais faculdades são necessárias à conservação do indivíduo no momento em que lhe possibilita evitar experiências e objetos causadores de desprazer.

O presente artigo visa destacar os valores adotados pela filosofia libertina guiada pelo materialismo que, em suma, nega a imortalidade da alma, se opõe ao mundo espiritual e consequentemente defende o ateísmo. As teses materialistas são difundidas principalmente no século XVIII por filósofos modernos como La Mettrie e Condillac, que serviram de inspiração e orientação filosófica para Sade. O Marquês, por sua vez, radicaliza as teses materialistas de modo a conduzi-las às consequências últimas. Para compreendermos o que representa a radicalização das teses materialista nas narrativas de Sade, há a necessidade de explorar argumentações empiristas. Diante da perspectiva proposta e para enriquecimento desta análise, “entendemos ser necessário apontar a igualmente valiosa contribuição de

filósofos como Thomas Hobbes (1588 – 1679), John Locke (1632 - 1704), Étienne B. de Condillac (1715 - 1780) e Julien O. de La Mettrie (1709 - 1751)” (BOCCA, 2016 p.14).

Com base nas teses destes filósofos, será possível reconhecer um tipo de extensão que encontrará em Sade as últimas consequências, principalmente as que envolvem o campo da sensibilidade, especialmente quanto à sua finalidade de produção de prazer ilimitado. Sendo assim, apresentamos as teses essenciais das seguintes obras em ordem cronológica de suas publicações, a saber: *Leviatã* (1651) de Thomas Hobbes; *Ensaio Sobre o Entendimento Humano* (1690) de John Locke; *O homem-máquina* (1747) de Julien Offray de La Mettrie; e *O Tratado das Sensações* (1754) de Étienne de Condillac.

Uma vez apresentada as teses materialistas, colocamos em destaque alguns fragmentos retirados da obra literária do Marquês para analisar a filosofia materialista permeada nos diálogos de seus personagens. Dito isso, confrontamos as teses dos filósofos que o influenciou para, assim, evidenciarmos até que ponto Sade as radicalizou.

Teses Essenciais da Filosofia de Thomas Hobbes

As teses de filosofia política encontradas nas obras de Thomas Hobbes são um reflexo mais que evidente de um período histórico flagelado por intensas turbulências sociais. Este filósofo é contemporâneo de duas guerras, das quais uma, de caráter civil, ocorre na Inglaterra, e a outra, de caráter religioso, ocorre na França. No mesmo instante histórico, a Europa vivencia uma nova era intelectual oriunda da revolução científica e do advento da ciência moderna. Profundamente influenciado pelos rigores e avanços

estabelecidos pela ciência, manifestos principalmente na figura de Galileu, Hobbes, impactado com a violência da guerra, procura aplicar o método científico a fim de encontrar “*as leis*” que regem a natureza humana e assim estabelecer as bases de uma ciência política racional que garantisse a paz e a segurança às pessoas.

O princípio desenvolvido por Galileu defende que para compreender melhor o mecanismo de funcionamento de um corpo completo é preciso decompô-lo em seus elementos mais simples para distinguir sua natureza. Tal princípio é aplicado por Hobbes no campo social, de forma que o *Estado* é corpo que se visa à compreensão, do qual é constituído por elementos, ou seja, por indivíduos. A profundidade da compreensão, portanto, está em isolar a natureza humana e questioná-la.

Para isolar a natureza humana e analisá-la, Hobbes estabelece um modelo teórico racional denominado *Estado de Natureza*. Segundo Hobbes, o *Estado de Natureza* representa o estado em que vive o homem sem qualquer organização social. Não se trata de uma exploração histórica, mas de uma construção mental do comportamento humano pautado apenas em seus impulsos naturais de sobrevivência sem qualquer condicionamento moral, ético, político ou religioso. Neste estado, o ser humano comporta-se de maneira a saciar seus interesses de sobrevivência, de tal modo que não há respeito algum pelo interesse alheio, resultando no comprometimento da existência dos demais indivíduos, bem como do próprio indivíduo. Todos são vulneráveis. E, por assim ser, todos estão em conflito mútuo de interesses, logo, todos estão em guerra.

A razão apresenta-se como meio de extinguir a guerra de todos contra todos a partir do entendimento de que, uma vez que todos possuem

interesse na sobrevivência, e uma vez que a guerra leva à morte de muitos, é preciso encontrar a paz. Contudo, a razão por si só é ineficaz diante da força das paixões que, ao que tudo indica, parece ser mais latente no ser humano neste *Estado de Natureza* e, por isso, é preciso encontrar um ponto de tangência, de modo a domar tais impulsos latentes pelo viés da razão. A solução que Hobbes nos fornece é o *Estado*.

O *Estado* é o fruto do consentimento racional dos indivíduos que escolhem a paz, concedendo ao representante soberano (indivíduo ou assembleia) o poder para estabelecer uma convivência pacífica com base em regras justas. O Estado, portanto, é o conjunto de indivíduos que formam o corpo social, neste, por sua vez, ocorre a racionalização da satisfação dos interesses e desejos permeada pelas regras instituídas pelo representante soberano. Tal soberano possui poder absoluto, salvo se sua conduta for contrária ao princípio que lhe autoriza o uso do poder: assegurar a paz e a satisfação dos indivíduos.

Teses Essenciais da Filosofia de John Locke

As teses essenciais colocadas em relevo aqui, no que tange à filosofia de John Locke, são as expostas em sua obra *Ensaio sobre o Entendimento Humano* (1690). Segundo o autor, este Ensaio visa buscar “a origem, a certeza e a extensão do conhecimento humano, ao mesmo tempo em que os fundamentos, os graus da crença, da opinião e do assentimento” (LOCKE, 1988 p. 05). Nesta obra, Locke assume posição contrária às teses inatistas, segundo as quais o conhecimento humano e seu desmembramento no campo da moral são princípios caracterizados por estarem impressos no espírito humano segundo a vontade de Deus. A refutação argumentativa,

proposta por Locke, repousa na afirmação de que o acordo universal é o que ampara tais princípios do conhecimento e do campo moral, pelo que não haveria mais sustentação de seu caráter inato. O alicerce de sustentação de tais princípios está na aprendizagem a que os seres humanos são submetidos, a partir de construções abstratas, por meio da educação. O convívio com tais ideias desde a tenra idade gera certa familiaridade e um conforto intelectual, o que nos leva a afirmar que são de caráter inato. Da perspectiva de Locke, a postulação do caráter inato dos princípios da moral e do conhecimento traz em si o risco de um dogmatismo irrefutável que neutraliza o uso da razão questionadora.

Para Locke, o ser humano obtém conhecimento com base na experiência sensorial. Ao nascer, o ser humano se expõe ao mundo, ao exterior, de forma que a cada contato com o exterior, ou seja, à medida que cada impressão sensorial é recebida por via dos sentidos, é armazenada no espírito humano que, por sua vez, faz a análise destes dados sensoriais. As impressões sensoriais são a matéria-prima do conhecimento e Locke as denomina *ideias simples*. O resultado da análise das impressões, no espírito, seja por comparação, combinação e abstração, Locke as chama de *Ideias complexas*, que nada mais são que as ideias simples articuladas (conectadas) entre si. Portanto, todas as ideias, sejam elas de caráter sensível, sejam as de caráter essencialmente abstrato, tais como as ideias consideradas inatas, são resultados das operações do espírito humano que transformou os dados coletados nos órgãos sensoriais, ou seja, as formulações de qualquer ideia têm sua gênese na experiência sensível.

Teses Essenciais da Filosofia de La Mettrie

A respeito da filosofia de La Mettrie, as teses essenciais estão expostas em sua obra capital denominada *O Homem-máquina* (1747). Nesta obra, La Mettrie sustenta a tese de que a compreensão da constituição do ser humano é encontrada na própria natureza, pois, diferentemente do pensamento cartesiano, o humano não é constituído por substância de caráter metafísico, não há qualquer descontinuidade entre ele e a natureza, inclusive o próprio pensamento é o produto da organização da sensibilidade.

Por ser um filósofo do círculo dos libertinos de Paris, adepto ao materialismo, La Mettrie concebe o homem como análogo a uma máquina, cujo mecanismo de funcionamento está ligado diretamente a regras naturais, tal como sua própria organização e disposições de seus órgãos. Para La Mettrie, o ser humano não possui nada de precioso com relação a outros seres naturais, apenas possui particularidades que, por si mesmas, apenas sustentam ainda mais seu caráter natural. Assim, ressalta o autor, “o homem não é constituído por um barro mais precioso; a natureza empregou massa idêntica e única, da qual variou apenas a levedura” (LA METTRIE, 1982, p. 75). La Mettrie é influenciado pelo materialismo inglês, em especial pelo empirista Jonh Locke, bem como pelo espírito científico moderno. Em consequência, o médico e filósofo La Mettrie encontra nos estudos fisiológicos de sua época, sobretudo nas teorias de Albrecht Von Haller⁵ (1708-1777), o arcabouço argumentativo do qual se apropria para sustentar as teses relativas à irritabilidade muscular e à sensibilidade nervosa, as quais exercerão tamanha influência em Sade, principalmente no que diz respeito à

⁵ Albrecht Von Haller foi um médico suíço, considerado um dos maiores fisiologistas do mundo moderno, criador da fisiologia experimental.

fundamentação da moral de seus personagens. Nas palavras do Professor Bocca:

Antecipo que a adesão de fisiologia muscular como esta pode implicar, como ocorrido com Sade, em consequências éticas, uma vez que permite apontar diretamente para uma moral fundamentada na sensibilidade, de fato utilitarista (melhor dizendo, utilitária) e hedonista, cuja orientação visa ao atendimento dos interesses do indivíduo enquanto máquina sensível, tendo como consequência o reconhecimento e o endosso de um egoísmo intrínseco e irrestrito no homem. Penso que, no caso de La Mettrie, foi particularmente por conta de sua simpatia e adesão a esta concepção, que seus contemporâneos lhe atribuíram a qualificação de imoralista (BOCCA, 2013, p. 29).

As teses defendidas por La Mettrie consistiam numa articulação da fisiologia muscular em favor da sensibilidade, com especial destaque ao prazer. Por conta disso, os intelectuais de sua época interpretavam suas teses como desdém moral, pois a sensibilidade corporal apresentada implica necessariamente a negação de conceitos metafísicos como a alma e o próprio Deus, fonte de toda virtude moral. Contudo, vale ressaltar que o filósofo enfatizou a superioridade do prazer do espírito em relação à vulgaridade dos demais prazeres. O ser humano, para La Mettrie, é uma máquina orgânica dotada de um sistema autossuficiente, cujas partes se relacionam para cumprir um determinado fim. As ações humanas são regidas por uma finalidade que se traduz no gozo do prazer. E foi exatamente por dar ênfase ao prazer, que acabaram por surgir as interpretações tendenciosas das teses de La Mettrie.

Teses Essencias da Filosofia de E. de Condillac

A principal obra de Condillac, na qual se visa expor as teses de sua filosofia, é o *Tratado das Sensações* (1754). Nesta obra, o principal objetivo consiste em mostrar que todo o conhecimento humano, bem como nossas faculdades, tem sua gênese nos sentidos, mais precisamente em nossas sensações. Para Condillac, os sentidos não sentem nada, apenas atuam como receptores de dados empíricos; na verdade, apenas a alma sente e é a partir destas sensações, que a modificam, que o conhecimento e as faculdades se originam. Em outras palavras, os dados sensoriais captados pelos órgãos dos sentidos por si mesmos não representam nenhuma forma de conhecimento ou faculdade mental, os órgãos dos sentidos atuam apenas como receptores de informação, são a conexão entre o exterior e o interior do ser humano, neste caso, representado pela alma. Assim que captadas as informações sensoriais, as mesmas são recepcionadas de uma determinada maneira pela alma. Estas determinadas maneiras de armazenamento de informações sensoriais recepcionadas pela alma, Condillac as denomina *sensações*.

As sensações, por sua vez, geram impressões permanentes e representam uma forma de descrever o registro de um conhecimento adquirido a partir de dados sensoriais e sua conseqüente recepção na alma. As impressões permanentes são determinantes para a formação da faculdade do Juízo, pois, se com o passar dos anos as impressões se perdessem, conseqüentemente, se perderia o conhecimento gerado por elas, e isso implicaria dizer que a faculdade de julgamento também seria comprometida, já que o processo de julgar traduz-se na comparação entre impressões que se apresentam e impressões antigas. E é justamente a natureza agradável ou

desagradável da sensação que não permite esta perda, pois que condiciona a alma no interesse de buscar uma e não a outra.

Para explicar melhor suas teses sensualistas, Condillac convida o leitor a construir a imagem de uma estátua de mármore com organização interior igual ao ser humano, a qual não possui ideia alguma, bem como não sofreu nenhuma experiência sensível. A partir da construção desta imagem, Condillac supõe que se despertassem os sentidos da estátua um a um, a começar pelo sentido que autor considera o mais pobre de todos, o olfato. Com as primeiras experiências olfativas a estátua se ocuparia inteiramente dessas experiências, assim se constituiria a *atenção*. Tais experiências causariam prazer ou dor, os quais, por sua vez, são os critérios determinantes das operações na alma. Condillac denomina a primeira operação da alma de *memória*, que nada mais é do que a permanência da informação da experiência que teve contribuição significativa da *atenção*. Seria, portanto, um modo de sensação. A *comparação* surge a partir da memória, que se traduz na atenção dispensada a duas coisas, e que necessariamente conduz ao *juízo*. Estas operações: memória, comparação e juízo armazenam-se na alma, como uma espécie de banco de dados de referências que, combinadas, formam o *princípio da associação de ideias*.

A *comparação*, segundo Condillac, é a operação determinante da alma da estátua, pois condicionará outras operações na alma como a *memória* e a *imaginação*. De acordo com Condillac, da comparação que se faz de sensações passadas com as sensações presentes, tendo como parâmetro o prazer e a dor, nasceria o *desejo*. Em outras palavras, a alma carregaria em si uma carência, e procuraria satisfazer essa carência buscando a sensação que lhe apraz.

A Filosofia Materialista do Marquês de Sade

Donatien Alphonse-François, mais conhecido por Marquês de Sade, foi sem sombras de dúvida um autor que através de seus escritos explorou o lado oculto da natureza humana. Empenhamo-nos em expor os fragmentos retirados da literatura de Sade para mostrar os pontos de apoio da filosofia materialista que o Marquês utilizou em suas narrativas e suas conseqüentes radicalizações fundamentadas no prazer egoísta. Sendo assim, apresentamos o seguinte fragmento encontrado na obra *Filosofia na Alcova*:

...Vamos, Eugênia, abandone-se, entregue-se inteiramente, com todos os sentidos, ao prazer. Que somente ele seja o Deus da sua existência, única divindade à qual uma jovem deve sacrificar tudo. Que somente o prazer seja sagrado aos seus olhos! (SADE, 2003, p.12).

Apesar de o personagem libertino negar a existência de qualquer entidade metafísica digna de culto, neste diálogo o prazer é apresentado como algo sagrado e digno de sacrifício. Embora a ideia de divindade se apresente um tanto contraditória em relação ao prazer, pois a divindade implica fé no sobrenatural, o que podemos inferir aqui é a audácia do personagem em reduzir Deus, - fundamento central da Igreja -, a uma sensação de ordem sexual representada pelo prazer sensível e acessível. Eugênia, por sua vez, ao entregar-se inteiramente a tal prazer, simbolizaria a negação dos valores morais que orbitam a figura de Deus e, conseqüentemente, uma afronta à autoridade da Igreja.

Sob a perspectiva da filosofia de Condillac, o prazer é apresentado como princípio de elevação ao conhecimento. Pois a alma que vivenciou o

prazer uma vez o desejará novamente, de tal modo que o movimento da alma em direção ao reencontro com o prazer é traduzido numa conduta moral:

...É por esse artifício que o prazer e a dor são o único princípio que, determinando todas as operações de sua alma, deve elevá-la gradualmente a todos os conhecimentos de que é capaz; e para distinguir os progressos que poderá fazer, basta observar os prazeres que ela terá a desejar, as dores que terá a temer, e a influência de ambos segundo as circunstâncias (CONDILLAC, 1993 p. 65).

Segundo Condillac, há a necessidade de polir os prazeres no sentido moral para o aprimoramento das faculdades da alma. A dor, por sua vez, gera desconforto à alma que, dotada do conhecimento da experiência do prazer, tenderá a um movimento em direção ao prazer no sentido de evitar a dor. Por outro lado, os personagens de Sade radicalizam o princípio de prazer, de tal modo que a dor é articulada nas narrativas em favor do princípio de prazer. Tal articulação é justificada pela obtenção de um nível elevado de prazer que se alcança pela experiência de submeter o parceiro a dor:

Ora, como a dor afeta mais vivamente que o prazer, o choque resultante dessa sensação produzida sobre o parceiro será de vibração mais vigorosa e repercutirá mais energicamente em nós; o espírito animal entrará em circulação e inflamará os órgãos da volúpia predispondo-os ao mais intenso prazer. (SADE, 2003 p.30).

A dor imposta ao parceiro em função de um prazer egoísta remete a ideia de dominador e dominado. Nesta conjectura, o mais forte se deleita de prazer à custa do mais fraco. Dito isso, a concepção Hobbesiana de guerra de todos contra todos, bem como “o homem é o lobo do homem”, é

articulada na literatura sadeana de maneira a respaldar a conduta do mais forte:

A natureza é a nossa mãe e só nos fala de nós mesmos, sua voz é a mais egoísta. O mais claro conselho que nos dá é que tratemos de gozar, de nos deleitar, mesmo a custo de quem quer que seja! Os outros nos podem fazer o mesmo, é verdade, mas o mais forte vencerá. A natureza nos criou para o estado primitivo de guerra, de destruição perpétua, único estado em que devemos permanecer para realizar seus fins. (SADE, 2003, p.31)

As teses essenciais de Hobbes são notórias no interior da literatura sadeana. O *Estado de Natureza*, na concepção hobbesiana, é apresentado como uma condição em que o ser humano obedece tão somente aos seus apetites, promovendo, para satisfazê-los, um estado de guerra, no qual a vontade do mais forte se impõe. Nessa guerra, em que todos estão vulneráveis, a constituição do *Estado* se apresenta como um consentimento racional dos indivíduos que entendem a necessidade de delegar a um soberano a manutenção da vida e determinar as regras da organização social, a abdicar do exercício da força e delega-lo ao Estado.

Nas narrativas de Sade, por meio dos diálogos de seus personagens, encontramos o reconhecimento do *Estado de Natureza*. Entretanto, a constituição de uma organização social representada na figura do soberano sofre algumas distorções. A lei natural determina guerra de todos contra todos com prevalência do mais forte. No Estado hobbesiano é a racionalização que determina o fim da guerra de todos contra todos, colocando a força nas mãos do soberano, mas para proteger o mais fraco. Em Sade, o mais forte se apresenta como soberano, porém, não para proteger os mais fracos, mas, sim, para submetê-los a obediência das regras da organização social denominada *Orgia*. A *Orgia* é o resultado da

racionalidade das regras nas quais orbita tão somente o prazer da volúpia do soberano libertino.

Na literatura de Sade, vemos a figura do soberano libertino no personagem de Dolmancé, em *Filosofia na Alcova*, cujas ordens visam apenas o seu próprio prazer dentro da organização social *Orgia*. Na *Orgia* os indivíduos consentem ao domínio do soberano libertino e o reconhecem como o mais forte. A definição de *Orgia* em paralelo com *Estado* é exposta por Bocca da seguinte maneira:

Enquanto o Estado, na condição de organização social e política, enseja a possibilidade de segurança e conservação dos seus membros, a *Orgia*, que aqui igualmente considero como organização social e política, visa e promove a aniquilação de seus membros. Seu estatuto enseja a coerência filosófica do libertino, revela a verdade última do materialismo, pelo menos o de Sade (BOCCA, 2017, p.10-11).

Uma vez consolidada a organização social denominada *Orgia*, o soberano libertino, por seu turno, submete seus dominados a prática do *crime*, que se traduz, em suma, na transgressão das normas morais e refutação dos dogmas religiosos. Nos diálogos dos personagens de Sade, encontramos a tese de Locke acerca do assentimento, de maneira que, a moral e a religião são amparadas por um acordo universal e, por assim ser, não se sustenta prova alguma de seu caráter inato. É apenas a educação, pela qual os seres humanos foram submetidos ao convívio de tais ideias, desde a tenra idade, que as sustenta. A título de exemplo, o personagem Dolmancé, de Sade, se apropria da tese de Locke a respeito do assentimento para convencer Eugênia a entregar-se ao prazer libertino, pois, uma vez que toda a conduta moral e devoção religiosa que Eugênia praticara acorrentaram-na, para

libertar-se é preciso praticar o *crime*, transgredir as regras morais, refutar os dogmas. Libertação justamente possibilitada pela crítica ao caráter inato, e por isso dogmático, dessas regras morais e religiosas

A refutação dos dogmas religiosos, em especial a crença em Deus, é usada como argumento no *Diálogo entre um Padre e o Moribundo* a partir da tese lockeana de que todo conhecimento provém dos sentidos e de que só se pode crer no que se pode conhecer. Uma vez que não se pode ter a experiência empírica de Deus pelas vias dos sentidos, não se pode conhecê-lo e, portanto, crer nele:

PADRE – Então não crede mesmo em Deus?
 MORIBUNDO – Não, por uma razão bem simples. É perfeitamente impossível crer no que não se compreende. Entre a compreensão e a fé deve existir relações imediatas. A compreensão é o primeiro alimento da fé. Onde a compreensão falha, a fé está morta; e aqueles que assim mesmo continuam a crer, enganam-se redondamente. (...) Só me rendo à evidência que recebo dos sentidos; onde eles cessam, minha fé desfalece. (SADE, 2001, p.21).

A evidência dos sentidos se sobrepõe a qualquer consideração. Sendo assim, a imortalidade da alma, uma ideia que carrega em si a possibilidade do castigo divino na pós-morte em consequência da conduta praticada em vida, de igual maneira é refutada:

Mediante provas tão fortes da identidade da alma e do corpo, como foi possível imaginar que esta porção de um mesmo indivíduo gozasse de imortalidade enquanto a outra perecia? Os imbecis após terem feito dessa alma fabricada a seu bel-prazer um ser simples, inextenso, desprovido de partes, absolutamente diferente, em suma, de tudo que conhecemos, pretenderam que não estava sujeita às leis que

encontramos em todos os seres, cuja perpétua decomposição a experiência nos mostra; partiram desses falsos princípios para persuadirem-se de que o mundo também tinha uma alma espiritual, universal e deram o nome de Deus a essa nova quimera, da qual a de seu corpo passa a ser uma emanção. (SADE, 2001, p.30).

A imortalidade da alma é justificada pela existência de Deus, tal concepção está em dissonância com as teses materialistas. Neste sentido, a argumentação em relação à alma encontrada nas narrativas de Sade é fundamentada nas teses materialistas com notória influência de Condillac:

De fato, o que vem a ser esta alma, senão o princípio de sensibilidade? O que vem a ser pensar, gozar, sofrer, senão sentir? O que vem a ser a vida senão um conjunto desses diferentes movimentos próprios a serem organizados? Desse modo, assim que o corpo deixa de viver, a sensibilidade não mais pode atuar; não pode mais haver ideias, nem, por conseguinte, pensamentos. (SADE, 2001, p. 31)

A alma como princípio de toda sensibilidade concede valor máximo ao prazer. Todo movimento em direção ao prazer, em especial a prática do *crime*, converte o prazer num valor absoluto, portanto, radicalizado, pois justifica toda e qualquer conduta em função de um prazer egoísta:

Recosta-se no sofá, Duclos volta para o trono, a criança limpa-se, é consolada e reúne-se ao seu quarteto, o recital continua, deixando os espectadores convencidos de uma verdade da qual, acredito, já há muito tempo estavam compenetrados: de que a ideia de crime pode sempre incendiar os sentidos e levar-nos à lubricidade. (SADE, 1980, p. 83).

Nas narrativas de Sade, infere-se a busca por um prazer cada vez mais elevado. Neste sentido, o marquês enfatiza na voz de Dolmancé que a imaginação, assim como o crime, deve trabalhar em função da elevação do prazer:

DOLMANCÉ - É um erro. Esse gozo é tal que nada o pode diminuir, o paciente é transportado ao sétimo céu. Nenhum gozo lhe é comparável, quem o atingiu nunca mais poderá preferir outro. Esses são, Eugênia, os processos de gozar sem temer a gravidez, pois mais delicioso ainda que o gozo real é tudo que prepara o gozo: lambidas, mordidas, punhetas, chupadas... A imaginação acossa o prazer, dela é que provém as mais picantes volúpias (SADE, 2003, p. 21).

Ao destacar o uso da *imaginação* em favor do prazer, notamos a influência das teses de La Mettrie, principalmente quando o filósofo defende que o prazer deve ser polido no âmbito das faculdades da alma. Contudo, o Marquês direciona tal polidez em virtude da volúpia para aprimoramento da conduta libertina. Neste sentido, Bocca destaca a faculdade da imaginação apresentada na narrativa sadeana:

(...) Sade apresentou a função e importância da faculdade da imaginação que visa a produção e o estímulo dos gostos e prazeres mais variados e improváveis. Assim, reconhecemos os objetos exteriores segundo uma construção de nossa imaginação, de modo que mesmo objetos hostis e espantosos (o que inclui o sofrimento alheio) possam nos afetar de modo agradável. Isto porque, a imaginação apreendendo e modificando os objetos percebidos, produz e organiza seus pensamentos, sendo assim definida como uma faculdade criativa e desta forma cria, multiplica e potencializa seus objetos. (BOCCA, 2017, p. 100-101)

A imaginação nas narrativas de Sade não está agrilhoadada a qualquer preceito de interesse coletivo, cumpre a função de ornamentar os desejos libertinos para refinar a prática em função do prazer egoísta:

MADAME - Certo. Mas, Eugênia, tome cuidado, a imaginação só se aquece quando desprezamos os preconceitos; um só deles basta para tudo arruinar. Essa caprichosa parte do nosso espírito é de uma libertinagem que nada pode conter; seu maior triunfo consiste em romper todos os freios. É inimiga da regra, idolatra a desordem e tudo quanto se aproxima do crime. (...) MADAME - Nunca se espante, querida, dos mais odiosos crimes, do que houver de mais sujo, mais infame, mais proibido: é isso justamente que aquece a imaginação e nos faz gozar completamente até o espasmo supremo (SADE, 2003, p.23).

A imaginação é aquecida pelo crime, promove as transgressões e o refinamento da conduta libertina. O libertino detém uma espécie de liberdade retratada na negação de qualquer conduta moral que se opõe ao prazer essencialmente egoísta. Os integrantes da *Orgia* estimulam seus corpos em direção ao conhecimento sensível na busca de encontrar prazeres cada vez mais elevados.

Conclusão

A filosofia materialista exerceu e exerce sem sombra de dúvida influência permanente nos mais elevados intelectos. Debruçando-nos sobre a obra literária do Marquês de Sade, cujas narrativas descrevem atrocidades que, do ponto de vista moral, desperta no leitor(a) despreparado(a) um desconforto aterrorizador, encontramos um desmembramento de extremo radicalismo das teses materialistas.

A contribuição que Sade nos deixou com seu legado literário, sobretudo as consequências ao radicalizar a filosofia materialista, dando voz aos aspectos obscuros da natureza humana, coloca em relevo temas que perturbam a ordem social tais como: o aborto, a sodomia, o assassinato, o estupro, a transgressão das leis, o ateísmo, entre outros. O mais curioso é que o Marquês transformou todas essas perturbações sociais em práticas veneráveis e recomendadas para consolidar a organização social denominada *Orgia*. Os integrantes desta organização social se rendem aos caprichos do soberano libertino adotando uma conduta de negação da moral religiosa em favor do prazer.

A elevação do prazer apresentada nas narrativas de Sade ocorre com a conjectura de três elementos, a saber: o crime, a imaginação e a volúpia libertina. Neste sentido, é por meio da imaginação desenfreada, sem nenhum regramento, que o libertino arquiteta o *crime* que se consolidará na submissão do corpo físico a uma impressão sensível de prazer essencialmente luxurioso.

Sade viveu no século XVIII, à beira da Revolução Francesa, quando permeava o imaginário coletivo o surgimento de uma nova ordem social. Neste sentido, os diálogos dos personagens de Sade apresentam ataques à religião, “examinemos com atenção os dogmas absurdos, os arrepiantes mistérios, as cerimônias monstruosas, a moral impossível desta religião repelente, e veremos se ela pode convir a uma República” (SADE, 2001, p. 67). Em favor da República, as argumentações no interior da literatura sadeana visam, sobretudo, a defesa de uma organização social guiada pela razão.

Diante do que foi apresentado, pode-se concluir que o pensamento materialista não só exerceu influência significativa nas obras do Marquês de

Sade, como também tomou uma direção nunca antes vista na história da filosofia. O Marquês não só explorou o campo da sensibilidade humana para construir suas narrativas em função de um prazer libertino, como também atribuiu ao prazer valor absoluto, tanto no sentido epistemológico, como para nortear a conduta libertina.

Nos diálogos dos personagens de Sade, o prazer é apresentado como um artefato de guerra contra a religião para desconstruir todas as relações sociais fundamentadas em princípios morais-religiosos. O prazer essencialmente sexual é articulado nas narrativas com as teses materialistas para justificar as transgressões morais, a propagação do ateísmo, a negação da imortalidade da alma e a destruição do mundo espiritual. Neste sentido, a literatura de Sade concede imunidade ao ser humano frente às entidades metafísicas. Este *Ser Sádico* reconhece na morte o fim, nada além, apenas o aqui e o agora, portanto, deve-se usufruir ao máximo a vida que possui. O usufruto da vida deste *Ser Sádico* tem sua máxima na submissão ao prazer essencialmente egoísta.

Referências Bibliográficas

BOCCA, F.V. *Do Estado à Orgia: Ensaio sobre o fim do mundo*. Curitiba: Editora CRV, 2016.

CONDILAC, E. B. *Tratado das sensações*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993

_____. *Tratado dos sistemas*. S. P.: Abril Cultural, 1979

HOBBS, T. *Leviatã*. S. P.: Martins Fontes, 2003

LOCKE, J. *Ensaio acerca do Entendimento Humano*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

METTRIE, J. O. *O homem-máquina*. Lisboa: Estampa, 1982

SADE, M. *Filosofia na alcova*. S. P.: Iluminuras, 2003

_____ *Diálogo entre um padre e um moribundo*. S. P.: Iluminuras, 2001

_____ *Justine*. R. J.: Ed. Saga, 1968

_____ *Os 120 dias de Sodoma*. S.P.: Ed. Aquarius, 1980.

A Crítica de Jacobi ao *Aufklärung*: da Querela do Panteísmo ao Conceito de *coisa-em-si*

Maria Clara Fonseca Fanaya

Mestranda em Filosofia pela UFSC

Resumo: O objeto deste trabalho é a crítica de Jacobi tanto ao *Aufklärung*, quanto ao conceito kantiano de *coisa-em-si*. Essas críticas foram inicialmente elaboradas durante a querela do panteísmo - discussão encadeada por Jacobi e Mendelssohn acerca do racionalismo e suas possíveis consequências - e continuou até a contribuição e resposta de Kant a essas questões com a publicação do texto “O que significa orientar-se no pensamento”. Nesse texto, Kant desenvolve o conceito de fé racional, o qual sustenta que não se pode abrir mão da razão quando se trata de objetos suprassensíveis, uma vez que eles são dela uma exigência. De certa forma, Jacobi se viu frustrado com o posicionamento Kant e, em resposta, identificou em sua filosofia um conceito que teria, para ele, um caráter intrinsecamente contraditório: a *coisa-em-si*.

Palavras-chave: *aufklärung*, *salto mortale*, fé racional, *coisa-em-si*

Introdução

Um dos acontecimentos mais importantes da filosofia no século XVIII foi a fervorosa discussão, iniciada por F. H. Jacobi e Moses Mendelssohn, acerca do racionalismo e suas possíveis consequências. Esse embate surgiu a partir da tentativa de Mendelssohn de defender o recém falecido Gotthold Ephraim Lessing, após sua polêmica declaração de ser adepto da filosofia espinosista e, por consequência, ser panteísta.

A querela do panteísmo teve uma importante função de trazer o pensamento espinosista de volta à discussão, uma vez que ele fora por muito

tempo hostilizado. Entretanto, a discussão logo se desviou do espinosismo de Lessing e se tornou um embate filosófico acerca de um niilismo racional ou de um fideísmo irracional, ou a oposição entre fé e razão.

Jacobi claramente tinha uma posição forte contra o *Aufklärung* e contra o racionalismo, pois acreditava que aquele que realmente estivesse disposto a apreender a liberdade humana, assim como o mundo externo, deveria desviar-se da filosofia e entregar-se à crença e à revelação imediata. Para ele, o pensamento lógico, ao contrário do que acreditava Mendelssohn, jamais nos forneceria o fim último, indissolúvel, imediato e simples, mas apenas caminhos que levam ao objetivo mais próximo, isto porque o fim último não se deixaria explicar.

Kant teve sentimentos ambivalentes em relação ao pensamento de ambos os filósofos, Jacobi e Mendelssohn, sobre a questão da fé e razão: por um lado, não poderia aceitar a metafísica dogmática de Mendelssohn ou rejeitar sua defesa da razão; por outro, apesar de se identificar com o descontentamento jacobiano com a metafísica, não poderia concordar com ele no que diz respeito ao abandono da razão em detrimento de um salto de fé.

Em outubro de 1786, Kant finalmente publicou a sua contribuição à querela do panteísmo, o ensaio *O que significa orienta-se no pensamento?* no qual toma uma posição entre Jacobi e Mendelssohn: concorda com Jacobi que o conhecimento não poderia justificar a fé, mas discorda que a razão não poderia fazê-lo; concorda com Mendelssohn que é necessário justificar a fé pela razão, mas não aceita sua conclusão, porque, para fazê-lo seria necessário conhecimento.

O conceito mais importante elaborado por Kant neste ensaio é o de *fé racional*, que sustenta o argumento de que não se pode abrir mão da razão, que não é o mesmo que conhecimento, quando se trata de objetos suprassensíveis, uma vez que eles são exigências dela. Caso neguemos o direito da razão de “falar em primeiro lugar” sobre aquilo que se refere às coisas suprassensíveis, se abre a possibilidade para devaneios, superstições e até mesmo o ateísmo. Para Kant, a fé racional seria aquilo que pode ser visto como o princípio de qualquer crença ou até mesmo revelação; é o que guia o pensador em suas “incursões racionais no campo dos objetos suprassensíveis” (KANT. sem data, p. 13) e é capaz de adequadamente apontar ao homem de razão comum, mas moralmente saudável o caminho adequado tanto em termos teóricos, como práticos, ao seu destino final.

Entretanto, após esse posicionamento kantiano, Jacobi ainda se sentiu insatisfeito e, em seguida, foi o primeiro a apontar a ideia que continua sendo uma das mais complexas e controversas da *Crítica da Razão Pura*: a ideia de que o homem experiencia apenas aparências, nunca as coisas em si mesmas, além de que o espaço e o tempo são apenas formas subjetivas da intuição humana – ou seja, que não subsistiriam por si mesmos caso se tentasse abster-se de todas as condições subjetivas da intuição humana (ROHLF, 3. Transcendental Idealism). Assim, Jacobi questionou a questão intrinsecamente contraditória da *coisa em si* no sistema kantiano no apêndice *On Transcendental Idealism (Ueber den Transscendentalen Idealismus)*, de sua obra *David Hume on Faith or Idealism and Realism, a dialogue (David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus)*, ao ressaltar que a *coisa em si* nos é inacessível por conta da teoria kantiana da objetividade – na qual os objetos para nós nunca ultrapassam a condição de fenômeno – e simultaneamente

“indispensável para explicar o “choque” da percepção e fundar a passividade de uma sensibilidade para a qual o mundo é dado, e não criado” (FERRY, 2010 p. 173). A sua mais célebre frase fala a respeito da *coisa em si*:

Eu devo admitir que fui impedido de avançar no meu estudo da filosofia Kantiana por conta desta dificuldade [a coisa-em-si], de tal forma que por diversos anos seguidos fui obrigado a recomeçar diversas vezes a leitura da Crítica da Razão Pura, isso pois eu estava tão incessantemente me desviando neste ponto, que sem essa pressuposição [da coisa-em-si] eu não poderia entrar no sistema [kantiano], mas com ela eu não poderia ficar nele (tradução própria para fins deste artigo) (JACOBI, 1994. P. 336)¹

O Início do Embate

Na obra *Concerning the Doctrine of Spinoza in Letters to Moses Mendelssohn* (*Ueber die Lehre des Spinoza*), de 1785, Jacobi publicou suas cartas trocadas com Moses Mendelssohn entre os anos de 1783 e 1784, acerca, primeiramente, do espinosismo de Lessing. O que iniciou essa toca de cartas fora o fato de Jacobi ter sabido que Mendelssohn tinha a intenção de publicar uma obra a respeito da vida e trabalho de seu falecido amigo Lessing. Entretanto, Jacobi não estava certo de que Mendelssohn tinha ciência das visões religiosas que Lessing assumiu no fim de sua vida, e, portanto, não poderia deixar que uma obra fosse publicada deixando essa questão ausente.

¹ I must admit that I was held up not a little by this difficulty in my study of the Kantian philosophy, so much so that for several years running I had to start from the beginning over and over again with the Critique of Pure Reason, because I was incessantly going astray on this point, viz. that without that presupposition I could not enter into the system, but with it I could not stay within it. (JACOBI, 1994. P. 336)

Jacobi, por meio de cartas trocadas com Elise Reimarus, consegue fazer com que ela informe Mendelssohn das opiniões religiosas de Lessing.

Uma vez que Mendelssohn toma conhecimento do que Jacobi alegava ser a posição de Lessing ao fim de sua vida, extremamente intrigado, ele faz diversos questionamentos a respeito da situação em que Lessing teria afirmado ser espinosista e que palavras teria usado para expressar isso - porque a reputação de Lessing dependia desses esclarecimentos, uma vez que seria inadmissível, declarar-se espinosista e panteísta. Esses questionamentos de Mendelssohn obrigaram Jacobi a descrever, em carta diretamente a ele, a sua conversa pessoal com Lessing.

A descrição contida na carta se inicia quando, em uma situação íntima, Jacobi entrega o poema *Prometheus*, de Johann Wolfgang von Goethe, para que Lessing lesse. Jacobi descreve a reação de Lessing no seguinte diálogo:

Lessing: O ponto de vista a partir do qual o poema é tratado é meu próprio ponto de vista... os conceitos ortodoxos de divindade não servem mais para mim; eu não os aguento mais. Hen kai pan!² (um e todos) Eu não sei mais nada. Essa é a direção do poema, e devo confessar que gosto muito dela.

Jacobi: Então você deve estar em total acordo com Spinoza.

Lessing: Se tivesse que “seguir” alguém, não conheço mais ninguém.

(tradução própria para fins deste artigo) (JACOBI, 1994, p. 187)

² (all in one) Todos/tudo em um

A conversa segue, quando, então, Lessing aborda Jacobi ansioso para esclarecer a sua confissão do dia anterior e falar sobre o seu “hen kai pan”:

Lessing: Vim falar com você sobre o meu Hen kai pan. Ontem você estava amedrontado.

Jacobi: Você me surpreendeu, e eu realmente devo ter enrubescido e ficado pálido, pois me senti confuso. Não foi medo. De fato, não há nada que eu tenha suscitado menos, do que encontrar um espinosista e um panteísta em você. E você deixou escapar de mim de repente. Principalmente porque eu havia vindo buscar sua ajuda contra Spinoza.

Lessing: Então você o conhece?

Jacobi: Acho que o conheço como muito poucos podem tê-lo conhecido.

Lessing: Então não há ajuda para você. Torne-se seu amigo, em vez disso. Não há outra filosofia que não a de Spinoza.

Jacobi: Deve estar certo. Para os deterministas, se quiser ser consiste, deve tornar-se um panteísta: o resto segue por si. (Idem)

Após este momento, Jacobi interrompe a descrição do diálogo para explicar a sua visão a respeito da filosofia de Spinoza e explicitar o modo como, a seu ver, o mais relevante aspecto da doutrina do filósofo seria o modo como ele nega o livre arbítrio, a providência e a ideia de um Deus pessoal. Entretanto, são justamente esses pontos que, a partir do relato de Jacobi, Lessing mais parece endossar. Em seguida, Jacobi expressa a sua própria forma de evitar o determinismo e o fatalismo, isto é, a visão da necessidade do *Salto Mortale*:

Lessing: Não devemos, portanto, discordar sobre nosso credo.

Jacobi: Não gostaríamos disso de forma alguma. Mas meu credo não é em Spinoza.

Lessing: Ouso desejar que isso não esteja em nenhum livro.

Jacobi: Isso não é tudo. Acredito em uma causa inteligente e pessoal do mundo.

Lessing: Melhor assim! Devo estar prestes a ouvir algo inteiramente novo.

Jacobi: Melhor não elevar tanto as expectativas. Eu me livrei do problema por meio de um salto mortal, e presumo que você não tenha nenhum prazer especial em saltar de cabeça.

Lessing: Não diga isso; contanto que eu não precise imitá-lo. Além do mais, você vai cair sobre seus pés. Por isso, se não é um segredo, vamos lá.

Jacobi: Você pode sempre descobrir olhando para mim. Tudo se resume a isto: do fatalismo, eu imediatamente concluo contra o fatalismo e tudo o mais conectado a ele. Se há apenas causas eficientes, mas não são causas finais, então a única função que a faculdade do pensamento tem na natureza é aquela de observar; seu papel é acompanhar o mecanismo das causas eficientes. (*ibid*, p. 189)

A conversa torna-se então um debate acerca do problema da liberdade. Para Jacobi, “se não há causas finais, então devemos negar a liberdade e abraçar um completo fatalismo” (BEISER, 1987, p. 66) Esta concepção seria inconcebível para Jacobi, uma vez que caso o fatalismo fosse real, então nossos pensamentos não direcionariam nossas ações, mas apenas as observariam; isto é, não faríamos o que pensamos, mas apenas

pensaríamos o que fazemos. (*ibid.* p. 66) Nesse sentindo, surge no diálogo a menção à filosofia de Leibniz, que ambos concluem que, apesar de tentar fazer o oposto, seguiria o mesmo caminho que a de Spinoza, uma vez que também seria determinista. Apenas uma “ilusão” distinguiria as duas em relação à liberdade, ou seja, ambas as filosofias acabariam por remeter “a consciência comum à ilusão, naquilo que concerne, especialmente, suas duas crenças mais ancoradas e mais evidentes, a saber a realidade da liberdade e aquela dos objetos externos à representação” (FERRY, 2010, p. 180) Assim, a filosofia de Leibniz se reduziria à de Spinoza no que diz respeito à consciência empírica; e a filosofia de Spinoza poderia ser considerada reducionista, pois absorveria toda a determinação finita nessa essência abstrata que é a Substância única.

Assim, o diálogo chega em um ponto crucial no qual Jacobi, após identificar que há uma identidade entre as filosofias de Leibniz e Spinoza, e tendo rejeitado o fatalismo inerente a ambas, parece estar dando as costas a toda filosofia e, como conclui Lessing, parece mostrar-se cético. (BEISER, 1987, p. 67) Todavia, apesar de o diálogo mostrar que para Jacobi não haveria dúvidas de que o maior filósofo seria Spinoza, o fato de ele tentar explicar tudo de maneira absoluta e reconhecer tudo segundo conceitos únicos que não aceitariam nada além de si mesmos, faria com que mesmo ele chegasse apenas a conclusões absurdas.

É neste ponto que Jacobi explica seu ponto de vista, isto é, que não é de modo algum cético, e que, pelo contrário, rejeita qualquer filosofia que torne o ceticismo uma necessidade. Além disso, afirma que Spinoza, mais que qualquer outro filósofo, o levou a perfeita convicção de que certas coisas não admitem explicações; assim, não se deve deixá-las de lado, mas assumí-las da

forma como são encontradas. Também afirma que não tem um conceito mais próprio e íntimo do que o da causa final; nenhuma convicção seria maior de que *se faz o que pensa, e não se pensa o que faz*. Entretanto, para isso, precisa admitir que existe uma fonte de pensamento e ação que continua inexplicável (JACOBI, 1994, p.193).

Jacobi expressa seu sentimento em sua célebre colocação “Em meu julgamento o maior serviço do cientista é desvelar a existência e revelá-la... A explicação é um meio para ele, um caminho para sua destinação, uma aproximação – nunca um objetivo final. Seu objetivo final é o que não pode ser explicado: o não analisável, o imediato, o simples.”³ (Tradução própria para fins deste artigo) (JACOBI, 1994, p. 194). Assim se resume o pensamento de Jacobi: uma defesa da necessidade e onipresença da fé em detrimento da razão “em outros termos, a quem quiser realmente apreender a liberdade humana e o mundo externo deve-se recomendar que se desvie da filosofia, por essência niilista, para entregar-se à crença e à revelação imediata.” (FERRY, 2010, p. 180).

A posição oposta à de Jacobi seria a de Mendelssohn: Jacobi acabara de defender que o espinosismo seria a única posição consistente à metafísica baseada apenas na razão; e que a única solução para essa metafísica tão prejudicial à religião e à moralidade seria o *salto mortale* de fé, ato que Mendelssohn se recusara a aceitar (DAHLSTROM, 2015).

Nesse sentido, fica explícito que a real intenção de Jacobi em relação à constatação do espinosismo de Lessing era usá-la como pretexto para trazer

³ “in my judgment the greatest service of the scientist is to unveil existence and to reveal it... Explanation is a means for him, a pathway to his destination, a proximate – never a final – goal. His final goal is what cannot be explained: the unanalyzable, the immediate, the simple.” (JACOBI, 1994, p. 194).

à tona a discussão que realmente lhe interessava: sua crítica aos fundamentos do Aufklärung. Jacobi pretendia questionar a visão que Mendelssohn representava e seu projeto era colocar em jogo a fé na razão baseada na crença de que esta última poderia justificar todas as verdades do senso comum, da moralidade e da religião; isto é, a visão geral do Aufklärung. A principal premissa que era alvo da crítica de Jacobi era de uma autoridade da razão em detrimento da autoridade da tradição e da revelação, uma vez que essa era uma sanção mais efetiva para toda crença moral, de senso comum ou religiosa (BEISER, 1987, p. 46).

Segundo Beiser (*ibid.* p. 95), o fundamento da fé na razão de Mendelssohn, ou seja, a base da sua confiança na razão como um padrão da verdade, seria sua teoria do julgamento que, assim como Leibniz e Wolff, defendia que todos os julgamentos são em princípio iguais, de modo que a veracidade ou falsidade dependem, em última instância, do princípio de contradição. Isso significa que o predicado de um julgamento apenas explicita o que já está contido na ‘noção do sujeito’; embora a maior parte dos julgamentos aparentem ser não-idênticos do ponto de vista de nosso conhecimento ordinário - a partir do qual nós só temos um conhecimento confuso das coisas - eles se provariam ser idênticos, caso pudéssemos analisar suficientemente o que está envolvido na noção do sujeito. Isto é, se tivéssemos a compreensão infinita de Deus, que tem um conhecimento claro e concreto de tudo o que há, então entenderíamos tudo como sendo a necessária e eterna verdade. Assim, a teoria do julgamento seria como um tipo de lente de aumento, que mostra aquilo que antes não poderia ser visto, mas sem nunca adicionar algo que não estivesse ali antes (*Idem*).

Esta teoria do julgamento de Mendelssohn teria uma consequência importante para a teoria geral do conhecimento, ou seja, seria possível, ao menos em princípio, à razão determinar a verdade ou falsidade de todos os julgamentos metafísicos. Para tanto, ela só teria que analisar a noção do sujeito para verificar se o predicado deriva dele ou não. A partir deste procedimento, a razão poderia fornecer um critério suficiente de verdade na metafísica (BEISER, 1987, p. 95).

Nessa perspectiva, para Mendelssohn o que realmente importa não é no que acreditamos, mas como acreditamos. Portanto, ele enxerga que a filosofia de Jacobi leva a um sério problema, que são os perigos da intolerância e do dogmatismo, gerados quando se preza mais a crença do que o modo de crer.

Por outro lado, de acordo Beiser (1987, p. 98), haveria um aparente círculo vicioso na defesa das investigações objetivas de Mendelssohn, pois ele é capaz de justificar uma investigação sem valor de verdade apenas usando alguns valores morais e políticos - nomeadamente, aqueles do liberalismo - fazendo parecer que ele abandona as investigações objetivas a fim de justificá-las; ou como se estivesse abandonando a razão a fim de defendê-la. Ainda segundo Beiser (*Idem*), é este o ponto que Jacobi identifica e quer que Mendelssohn admita que sua crença na razão é também um salto mortal em si mesma.

A contribuição de Kant à querela

Apesar de contra sua vontade, Kant não conseguiu evitar a tomada de posição em relação à disputa sobre a fé e razão que se iniciou com Jacobi e Mendelssohn. Isso porque ambos os lados o viam como aliado.

Após a publicação de *To Lessing's Friends (An die Freunde Lessings)* de Mendelssohn, Jacobi defendeu sua posição em *Against Mendelssohn's Imputations in His Writing to Lessing's Friends* citando passagens da *Crítica da Razão Pura* em seu favor e para se defender das acusações de “entusiasmo” que havia sofrido (WOOD, 2001, p. 5). Nesse escrito Jacobi alegava que a Crítica expressaria as mesmas visões que as suas, isto é, a negação da possibilidade de um conhecimento teórico de Deus e recomendando, no lugar disso, uma atitude de fé moral (*Idem*).

Em compensação, Mendelssohn e seus aliados defensores do Aufklärung também solicitavam o apoio de Kant. Em outubro de 1785, Mendelssohn escreveu pessoalmente a Kant resumindo sua versão da recente disputa com Jacobi e “insinuando que ele estava ao lado de Kant na luta contra a intolerância e o fanatismo” (BEISER, 1987, p. 114).

Nessa perspectiva, Kant encontrou-se em uma situação em que precisaria escolher entre entrar no campo do Aufklärung e arriscar ser comparado ao pensamento do racionalismo dogmático de Mendelssohn ou se identificar com o “irracionalismo pré-romântico” (FERRY, 2010, p. 185) de Jacobi. Além disso, havia uma perspectiva política nesse posicionamento; o atual rei da Prússia, Frederick II - que na própria visão de Kant era o protetor do Iluminismo/aufklärung por conta de suas políticas em relação à liberdade de pensamento e expressão - estava com problemas de saúde e os círculos de intelectuais liberais de Berlim e da Prússia temiam que o seu sucessor, Frederick Wilhelm II, impusesse censuras em relação a liberdade de imprensa.

Qual seria o pensamento público – e mais precisamente - de Frederick II e seus ministros – se o primeiro filósofo da terra fosse acusado de apoiar “um ateísmo dogmático e fanático”? Essa foi a acusação que os

berlinenses lançaram contra Jacobi, e muitos que Kant estava ao lado de Jacobi, após Jacobi tê-lo citado em *Wieder Mendelssohns Beschuldigungen*. Portanto, se Kant não dissesse algo logo, ele seria castigado com a vassoura de Jacobi. Pior ainda, permanecer calado certamente não daria ao novo monarca uma boa impressão sobre as consequências de uma imprensa livre. Os dados foram lançados. Kant teve que entrar na controvérsia para apoiar a dignidade da imprensa livre, “o único tesouro que vos resta em meio a todos os ônus civis.” (BEISER, 1987, p. 115) (tradução própria)⁴

No ensaio *O Que Significa Orientar-se no Pensamento*, Kant assume uma posição entre Jacobi e Mendelssohn, isto é, aceita alguns de seus princípios, mas não tira deles conclusões drásticas como ambos os filósofos.

O que permite esse caminho central de Kant é a negação de uma premissa que tanto Jacobi quanto Mendelssohn assumem: “que a razão é uma faculdade do conhecimento, uma faculdade teórica cujo propósito é saber as coisas em si mesmas ou o incondicionado.” (BEISER, 1987, p. 116). Isso porque ele divide com Jacobi a ideia de que o conhecimento não poderia justificar a fé, mas discorda que a razão não poderia fazê-lo. Ao mesmo tempo, em relação ao pensamento de Mendelssohn, Kant concorda que é preciso justificar a fé pela razão, mas isso não significa que essa justificativa demandaria conhecimento.

⁴ What would be the public think – and more to the point- Frederick II and his ministers – if ‘the first philosopher of the land’ were accused of supporting ‘dogmatic fanatical atheism’? That was the accusation that the Berliners were hurling against Jacobi, and many people thought Kant was on Jacobi’s side after Jacobi cited him in *Wieder Mendelssohns Beschuldigungen*. So if Kant did not say something soon, then he would be tarred with Jacobi’s brush. Even worse, remaining silent certainly would not give the new monarch a good opinion of the consequences of a free press. The die had now been cast. Kant had to enter the controversy to uphold the dignity of the free press, “the only treasure that remains for us amid all civil burdens.”

Como descreve Beiser (1987, p.116), Kant assume que a razão é uma faculdade prática, ou seja, não descreve o não condicionado, mas o prescreve como um final de conduta que pode ser de duas formas: quando nos comanda buscar a condição final para uma série de condições na natureza; ou quando nos comanda, categoricamente, a agir de certa forma independentemente de nossos interesses ou circunstâncias. Em ambos os casos o não condicionado não é uma entidade por nós conhecida, mas apenas um ideal de conduta quer por investigação científica, ou por ação moral.

Logo, uma das questões centrais do ensaio kantiano é a separação entre a razão e o conhecimento como conceitos independentes, o que permite a existência da possibilidade de se explicar racionalmente a fé, independentemente da metafísica. Nesse sentido, Kant fundamenta que apenas a razão se mostra recomendável e crucial para servir de orientação utilizando-se do seu poder especulativo para “purificar o conceito da razão comum das contradições” (KANT, sem data, p. 5) - que parece ser, justamente, o conceito de razão adotado por Mendelssohn.

Kant alega que, caso neguemos o direito de a razão “falar em primeiro lugar” sobre aquilo que se refere às coisas suprassensíveis – como a existência de Deus –, se abre a possibilidade para devaneios, superstições e até mesmo o ateísmo. Para Kant, a fé racional...

...é portanto o guia ou bússola graças a qual o pensador especulativo se orienta em suas incursões racionais no campo dos objetos suprassensíveis, e pode indicar, de modo completamente adequado, ao homem de razão comum mas (moralmente) sadia seu caminho inteiramente adequado, tanto de um ponto de vista teórico, quanto prático, à completa finalidade de seu destino. E esta fé racional é aquilo que também deve

ser colocado como princípio de qualquer outra crença, e mesmo de toda revelação (KANT, 2005, p. 56).

O conceito de ‘fé racional’ para Kant, então, é o que sustenta o argumento de que não se pode abrir mão da razão quando se trata de objetos suprassensíveis, uma vez que eles clamam por ela. Kant demonstra que qualquer fé jamais poderia contradizer a razão (em oposição à tradição ou à revelação). Entretanto, a ‘fé racional’ seria diferente de qualquer outra fé porque seria “inteiramente baseada na razão pelo fato de requerer nada além do Imperativo Categórico, a consistência lógica de uma máxima como lei universal”(BEISER, 1987, p. 116). Desse modo, ainda segundo Beiser (*Idem*) Kant alega que o Imperativo Categórico proveria fundamentos suficientes para a crença no suprassensível (Deus, providência, imortalidade, etc).

Kant diferencia princípios objetivos, os quais podem ser demonstrados; de princípios subjetivos, isto é, máximas que são subjetivamente suficientes e, além disso, afirma que comumente se sustenta princípios subjetivos como se fossem objetivos com o intuito de se pressupor coisas para o uso da razão. Entretanto, fica claro que apesar de esses princípios não poderem ser intercambiáveis, um não seria mais importante ou superior ao outro, mas seriam apenas diferentes.

Assim, apesar de estar baseada apenas na razão, a fé racional não seria conhecimento, mas crença. Isso porque Kant sustenta que a fé seria subjetivamente suficiente, mas objetivamente insuficiente. Desse modo, a fé seria subjetivamente suficiente no sentido de estar baseada na universalidade e necessidade do Imperativo categórico (que todo ser racional seria dotado); mas, ao mesmo tempo, objetivamente insuficiente uma vez que não é baseada em conhecimento das coisas em si mesmas (BEISER, 1987, p. 117).

Na perspectiva kantiana, apesar da premissa em comum de que a fé não se justifica a partir do conhecimento, o conceito de ‘fé racional’ seria diametralmente diferente daquele do salto mortale de Jacobi, uma vez que aquele estaria baseado na razão, enquanto este último seria o oposto da razão.

Em relação a Mendelssohn, Kant também atribui uma incongruência:

Não é, portanto, o conhecimento, mas a necessidade sentida da razão aquilo por que Mendelssohn (sem o saber) se orientava no pensamento especulativo. E, visto que este meio de orientação não é um princípio objetivo da razão, um princípio de discernimento, mas um princípio puramente subjetivo (isto é, uma máxima) do único uso que lhe é permitido pelos seus limites, uma consequência da necessidade, e que para ela constitui o fundamento total da determinação de nosso juízo sobre a existência do Ser Supremo, do qual se faz apenas um uso contingente, é orientar-se nas tentativas especulativas sobre o mesmo objeto: por isso Mendelssohn errou aqui, em virtude de conceber tal especulação um tão grande poder de por si conseguir tudo só através da demonstração (KANT, p. 11).

O problema da coisa-em-si

Após a resposta kantiana a respeito da querela do panteísmo, toda a ambiguidade possível acerca de sua possível posição chegara a um fim: Kant conseguira evitar o dogmatismo de Mendelssohn, assim como o irracionalismo de Jacobi. Portanto, justamente após esse posicionamento, Jacobi se viu obrigado a reagir. Para tanto, usou no apêndice *On Transcendental Idealism (Ueber den Transscendentalen Idealismus)* da obra *David Hume on Faith, or Idealism and Realism, A Dialogue (David Hume über den Glauben, oder Idealismus und Realismus)* o mesmo método que funcionara anteriormente em *Briefe ueber die Lehre von Spinoza*, ou seja, o argumento da decisão entre se aceitar um

inevitável niilismo, ou apelar para o salto mortale na crença/fé. “Kant, conforme mostra a argumentação do “Apêndice sobre idealismo transcendental”, seria obrigado, segundo Jacobi, a sustentar uma após a outra as duas teses e cair, assim, numa insuperável contradição” (FERRY, 2010, p. 185).

Esta resposta de Jacobi, é de fato parte da sua crítica ao Aufklärung e a sua objeção ao pensamento de Kant é a mesma que ele faz a filosofia no geral, ou seja, que ela levaria ao abismo do niilismo. Mais do que isso, como ressalta Beiser, Jacobi passa a enxergar na filosofia de Kant— especialmente como sistematicamente desenvolvida por Fichte - a epítome do que seria aquilo que ele chama de niilismo (BEISER, 1987. P. 123).

Jacobi inicia o seu argumento ressaltando como, em Kant, a objetividade não teria como ser definida como uma relação da representação com um objeto em si, mas somente como uma síntese de representações pelo entendimento. Isto porque seria o entendimento que acrescentaria o objeto ao fenômeno na medida em que reúne o diferente na unidade de uma consciência. Segundo Ferry, já não se trataria de medir a objetividade com base numa realidade em si (o que seria impossível por definição), mas, pelo contrário, tentar saber se e que que forma uma representação concordaria com as leis da subjetividade – as categorias, ou os “princípios” expostos na “Analítica Transcendental”. A objetividade torna-se então uma síntese, uma associação de representações segundo leis que universalmente válidas, e não uma relação de representação com o em si (FERRY, 2010, p. 186).

Desta forma, Jacobi compreende corretamente o pensamento de Kant ao declarar que o entendimento (por seus atos categoriais de síntese) acrescenta o objeto (a objetividade como validade universal) ao fenômeno (à

percepção como material bruto ainda não objetivamente reunido por regras do entendimento) (FERRY, 2010, p. 186). E é a partir disto que surge a primeira conclusão de Jacobi:

Eu acredito que estes excertos [O Quarto paralogismo, da idealidade A367- 380, e da Estética Transcendental A36] são suficientes para provar que o filósofo kantiano vai justamente contra o seu sistema toda vez que diz que os objetos produzem impressões nos sentidos pelos quais eles despertam sensações e, que desta forma, eles provocam representações. Pois de acordo com a hipótese kantiana, o objeto empírico, que sempre é apenas aparência, não pode existir fora de nós e ser algo além de uma representação. Pelo contrário, de acordo com esta mesma hipótese, nós não sabemos o mínimo sobre o objeto transcendental. (...) Este é um conceito problemático baseado na forma inteiramente subjetiva de nosso pensamento que pertence apenas à sensibilidade que nos é própria. (...) (tradução própria para os fins deste artigo) (JACOBI, 1994. P. 335).⁵

Ao falar de um objeto “fora de nós”, haveria dois sentidos possíveis (como Kant explica no “Quarto paralogismo”): ou se refere à coisa em si – neste caso, fora de nós significa fora de nossas representações – ou, ao fenômeno – fora de nós como sendo situado no espaço. A grande questão levantada por Jacobi é que, em nenhum destes dois casos o objeto fora de

⁵ I trust that these brief excerpts suffice to prove that the Kantian philosopher goes right against the spirit of his system whenever he says that the objects produce impressions on the senses through which they arouse sensations, and that in this way they bring about representations. For according to the Kantian hypothesis, the empirical object, which is always only appearance, cannot exist outside us and be something more than a representation. On the contrary, according to this same hypothesis we know not the least of the transcendental object. Whenever objects are being considered, that is not what we are discussing. At best this concept is a problematic one based on the entirely subjective form of our thought which pertains only to the sensibility proper to us (JACOBI, 1994. P. 335).

nós poderia ser causa de nossas representações sem que todo o sistema kantiano entrasse em colapso. Isto porque se entendermos o objeto externo como a coisa em si – que está fora da representação e é, portanto, impossível de se conhecer- seria contrário aos princípios kantianos considerá-la a “causa” de nossas representações, pois isto significaria que estaríamos aplicando ao em si as categorias (causa e substância), e isto seria inconcebível de acordo com Kant:

A intuição sensível é ou intuição pura (espaço e tempo), ou intuição empírica daquilo que é, por meio da sensação, representado imediatamente como real no espaço e no tempo. Através da determinação da primeira, nós podemos receber conhecimentos a priori de objetos (na matemática), mas como fenômenos apenas segundo a sua forma; ainda permanece aí indefinido, porém, se pode haver coisas que podem ser intuídas dessa forma. (...) Coisas no espaço e no tempo só são dadas, porém, na medida em que sejam percepções (representações acompanhadas de sensação), portanto, por meio de uma representação empírica. Consequentemente, os conceitos puros do entendimento só fornecem conhecimento mesmo quando aplicados a intuições a priori (como na matemática), na medida em que estas, portanto também os conceitos do entendimento por meio delas, possam ser aplicados a intuições empíricas. Também as categorias, por conseguinte, não nos fornecem nenhum conhecimento das coisas por meio da intuição, a não ser por meio da sua possível aplicação à intuição empírica, i.e., elas só servem para a possibilidade do conhecimento empírico. Este, porém, denomina-se experiência. Consequentemente, as categorias não têm outro uso, para o conhecimento das coisas, a não ser na medida em que estas sejam tomadas como objetos da experiência possível (KANT, 2015, p.137, 138, B147/148).

Portanto, dizer que a coisa em si é causa de representação (categoria da causalidade) ou dizer que ela é uma coisa (categoria de substância), é ir exatamente contra os limites impostos na filosofia kantiana.

Beiser retoma outro ponto criticado por Jacobi, que se desdobra novamente na questão da coisa em si, que é o problema da representação. Jacobi acredita que o princípio de que a razão saberia a priori apenas aquilo que ela cria de acordo com suas próprias leis, ou seja, que o sujeito faria o objeto através do espelho de sua própria atividade (que Jacobi denomina de princípio da identidade do sujeito-objeto) resultaria em niilismo. Isto porque tudo o que saberíamos seriam nossas próprias representações, ou os produtos de nossa atividade intelectual, mas não saberíamos nenhuma realidade que existisse aparte desta atividade, algo que não fosse criada por ela - fossem outras mentes, a natureza, Deus, ou mesmo o eu que é a fonte desta consciência. Sendo assim, nos veríamos presos neste círculo da nossa própria consciência, um círculo que não conteria nada além de representações (BEISER, 1987, p. 123). Este se tornou mais um dos dilemas trazidos por Jacobi: ou eu assumo que o conhecimento é um princípio infinito e, por consequência dissolvo toda realidade no nada; ou eu suponho que ele é limitado e que a realidade fora de minha consciência é inalcançável por mim.

Em relação a coisa em si, a crítica de Jacobi deve ser entendida em relação a crítica geral que ele faz a Kant. Beiser afirma que Jacobi enxerga a questão da coisa em si como uma tentativa desesperada de Kant de impedir que sua filosofia colapse em um niilismo. No caso esta tentativa falhar – e é o que Jacobi acredita que acontece necessariamente -, Kant teria que admitir que sua filosofia reduz o toda a realidade aos conteúdos de nossa consciência (BEISER, 1984, p. 124).

Considerações finais

Após muitos anos sendo hostilizada, a filosofia espinosista foi trazida ao centro das discussões filosóficas em função da Querela do Panteísmo, iniciada pelo embate entre Jacobi e Mendelssohn. Entretanto, a discussão revelou-se muito mais ampla, ou seja, um questionamento a uma das bases do *Aufklärung*, qual seja, a supremacia da fé sobre a razão.

A contribuição de Kant com o conceito de fé racional traz à discussão um conceito de fé diferente de qualquer outro. O ineditismo que ele inaugurou é a distinção entre razão e conhecimento - coisa que nem Jacobi com seu irracionalismo, nem Mendelssohn com seu racionalismo dogmático, fizeram. Nesse sentido, a razão seria, de fato, o processo que guia o homem em direção aos objetos suprassensíveis. Desse modo, Kant defende, de certa forma, um dos princípios do *Aufklärung*, porém, de maneira diversa de Mendelssohn, uma vez que este não fez a diferenciação entre conhecimento e razão.

Entretanto, mesmo após o posicionamento de Kant, a crítica que Jacobi ao *Aufklärung* apenas se tornou mais enfática, uma vez que ele identificou a dificuldade do conceito de *coisa em si* e as possíveis –e trágicas, considerando-se um colapso em um niilismo -consequências que, na sua visão, isso poderia trazer à filosofia.

Referências Bibliográficas

- BEISER, Frederick C. *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1987.
- BUENO, Vera Cristina de Andrade. Kant e o Conceito de Fé Racional. O *Que Nos Faz Pensar*. Rio de Janeiro, v.19, p.61-76, dezembro de 2005. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.com/adm/uploads/artigo/kant_e_o_conceito_de_fe_racional/n19vera.pdf>
- DAHLSTROM, Daniel, "Moses Mendelssohn", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2015 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/mendelssohn>>.
- DUDLEY, Will; trad. Jacques A. Wainberg. *Idealismo Alemão*. Primeira edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2013. 316 p.
- FERRY, Luc; trad. Karina Jannini. *Kant: uma leitura das três "Críticas"*. Segunda edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2010. 336 p.
- GIOVANNI, George di, "Friedrich Heinrich Jacobi", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2014 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL<<http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/friedrich-jacobi/>>.
- JACOBI, Friedrich Heinrich; trad. George di Giovanni. *The Main Philosophical Writings and the Novel Allwill*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1994. 698 p.
- KANT, Immanuel; trad. Fernando Costa Mattod. *Crítica da Razão Pura*. Quarta edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2015. 622 p.
- KANT, Immanuel; trad. e ed. Allen W. Wood; George di Giovanni. *Religion and Rational Theology*. Cambridge University Press, 2001.
- KANT, Immanuel; trad. Artur Morão. *Que significa orientar-se no pensamento?* Segunda edição. Lusosofia.

KANT, Immanuel. *Textos Seletos*. Nona edição. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

KANT, Immanuel. trad. Daniel Fidel Ferrer. *What does it Mean to Orient Oneself in Thinking?* Translation of text, notes, essays, chronology, etc by Copyright ©2014 Daniel Fidel Ferrer. All rights reserved. Free unlimited distribution. 2014. Disponível em: <<https://archive.org/details/KantOrientFerrerMarch2014>>

ROHLF, Michael, "Immanuel Kant", The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL: <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/kant/>>.

THOUARD, Denis; trad. Tessa Moura Lacerda. *KANT*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004. 172 p.

WOOD, Allen; trad. Delamar José Volpato Dutra. *KANT*. São Paulo: Artmed Editora S.A., 2008.

