

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

**QUEBRANDO MUROS DE CONCRETO:  
Uma reflexão sobre literatura e senso comum**

Tiago Martins de Moraes

Professor Orientador  
Dr. Antônio Sanseverino

Porto Alegre, julho de 2010.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS

**QUEBRANDO MUROS DE CONCRETO:  
Uma reflexão sobre literatura e senso comum**

Monografia apresentada ao Instituto de Letras  
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
como requisito parcial à obtenção do título de  
Licenciado em Letras – Português e Inglês.

Tiago Martins de Moraes

Professor Orientador:  
Dr. Antônio Sanseverino

Porto Alegre, julho de 2010.

## **Dedicatória**

Dedico este trabalho aos meus pais, para que entendam alguns dos meus porquês.

Ao meu irmão e ao meu tio, pelo vínculo.

E aos meus amigos, Felipe, Lola, Georgia e Carolina.

## Agradecimentos

Agradeço ao meu orientador, Antônio Sanseverino, por me ajudar a organizar e a transmitir para este trabalho uma ideia que me é muito importante e vital.

À Fernanda, porque sempre me lê e me comenta e me acrescenta.

Ao Luciano, pelos “prazos” – que foram um estímulo – e pelo interesse sincero, que é a melhor forma de apoio.

Ao Cesar, pelas “dicas essenciais”.

E ao Georg Lukács, porque escreveu *A Teoria do Romance*.

I will tell you something about stories,  
[he said]  
They aren't just for entertainment.  
Don't be fooled  
They are all we have, you see,  
all we have to fight off illness and death.  
You don't have anything  
if you don't have the stories.  
Their evil is mighty  
but it can't stand up to our stories.  
So they try to destroy the stories  
let the stories be confused or forgotten  
They would like that  
They would be happy  
Because we would be defenseless then<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Tradução minha: “Eu vou lhe contar algo sobre as histórias, [ele disse], elas não são apenas entretenimento. Não se deixe enganar. As histórias são tudo o que temos, veja, tudo o que temos para lutar contra as doenças e contra a morte. Você não tem nada, se você não tem histórias. A maldade deles é poderosa, mas não pode vencer nossas histórias. Então, eles tentam destruí-las, fazer com que sejam confundidas ou esquecidas. Eles gostariam que isso acontecesse, ficariam felizes com isso, pois assim ficaríamos indefesos” (SILKO, Leslie Marmon. *Ceremony*. Penguin Books: New York, 2006).

## SUMÁRIO

Resumo.....	7
Abstract.....	8
O sinal de Caim .....	9
Introdução .....	12
1 Muros de concreto.....	13
2 Romance e reflexão .....	29
3 O homem do subsolo .....	44
Caim e o sacrifício de Isaac .....	58
Referências .....	62

## RESUMO

Este trabalho defende que a literatura modifica nossa relação com a realidade e que a leitura de obras literárias nos faz superar visões de senso comum, nos faz desconstruir e questionar as formas convencionais de pensar sobre nós mesmos, sobre as relações que travamos e sobre a sociedade que nos cerca. A ideia central do trabalho discute a literatura como um todo, mas foi o gênero romance o escolhido para exemplificar e discutir a questão proposta. E foi *Memórias do Subsolo*, de Fiodór Dostoiévski, o romance escolhido para representar o gênero e para, de forma mais concreta, contribuir com a discussão.

**Palavras-chave:** Literatura; senso-comum; transgressão; intermediação; romance; Dostoiévski.

## ABSTRACT

This work defends the idea that literature changes our relation with reality and also argues that reading literary works make us go beyond common sense point of view, makes us deconstruct and put in to question conventional ways of thinking about ourselves, about the relations we have and the society we live. The main idea of this work refers to literature in general, but it is the novel which will exemplify the main argument here exposed. Fiodor Dostoievski's *Notes from Undergroud* is the novel that will represent the genre and will, in a more concrete way, sustain the discussion.

**Keywords:** Literature; common sense; transgression; intermediation; novel; Dostoievski.

## O SINAL DE CAIM

*Demian*, romance de Hermann Hesse, foi um dos primeiros livros que teve um efeito perturbador sobre mim. Até então, ao ler romances, eu me preocupava apenas com o enredo, com o que iria acontecer na história. Ao ler o livro do autor alemão, aos dezesseis anos, eu me perguntei “o que *significa* esta história”?

*Demian* é um romance sobre a vida de Emil Sinclair, narrado por ele mesmo. A narração inicia-se em sua infância, aos dez anos. Parte de uma boa e tradicional família alemã, Emil tem todas as suas crenças questionadas ao conhecer um jovem recém chegado na cidade, Demian. Foi o diálogo dos dois personagens, logo no primeiro encontro, o que me desconcertou. Os jovens, na ocasião, discutiam a história bíblica de Caim e Abel, que fora comentada na aula da qual os dois acabavam de sair. Sobre a história, Demian diz:

[...] O professor não falou lá grande coisa sobre o assunto... Nada mais do que o habitual sobre Deus, o pecado, etc. Apesar de tudo, me parece que... Interrompeu-se para dizer-me com um sorriso:  
- Não sei se te interessam essas questões...  
Logo continuou:  
- Creio que essa história de Caim também pode ser interpretada de outra maneira, de um modo completamente diferente. A maioria das coisas que nos explicam no colégio são, sem dúvida, verdadeiras, mas também podem ser consideradas de um ponto de vista diferente daquele dos professores, e então passam a apresentar quase sempre um significado mais amplo. Por exemplo: essa história de Caim, o homem que tinha um sinal na fronte, não poderia nunca satisfazer-nos tal como é ensinada. Não achas?... Um homem que desaviesse furiosamente com seu irmão, a ponto de matá-lo, é algo que se ajusta dentro do possível; como também o fato de haver sentido medo em seguida e se humilhado. Mas que sua covardia seja premiada com uma distinção que o ampara e inspira medo a todos os demais... isso já é francamente estranho. (HESSE, 1973, p. 31)

Começando a ficar intrigado, Emil Sinclair, o interlocutor dessa nova perspectiva sobre a história dos dois irmãos, questiona que outra explicação poderia haver para a história. Ao que Demian responde:

Aquele homem [Caim] era poderoso e esparzia inquietude. Tinha um “sinal”. As pessoas podiam explicar aquilo como quisessem. E sempre queremos aquilo que nos seja mais cômodo e que nos dê razão. Os filhos de Caim, marcados com o “sinal”, atemorizavam os demais, e aquele sinal passou a ser

explicado não como a distinção que realmente era, mas exatamente como o contrário. Passaram a dizer que os homens assim marcados eram pessoas suspeitas e ímpias, o que, na verdade, ocorria. Pois os homens corajosos, as pessoas de caráter, sempre inquietavam os demais. [...] Caim era um verdadeiro homem, e lhe arranjaram essa história porque o temiam. (HESSE, op. cit., p. 32)

Então Caim era um forte? A radical e nova perspectiva me impressionou, pois desafiava um muro de concreto, uma ideia pronta, uma história que para todos sempre teve uma face, sem fundo, sem a possibilidade de outras interpretações. Caim era forte não por ser um assassino, não é a morte o que está em questão, mas o fato de ele haver ultrapassado um limite. “Quem quiser nascer tem que destruir um mundo”, é uma das máximas do romance.

Depois de *Demian*, foram muitos outros os livros que fizeram com que os pilares mais rígidos das minhas crenças balançassem até finalmente cair. No entanto, durante esse processo de desconstrução e até hoje, o que sempre me inquietou foi a grande incompatibilidade que há entre o que está escrito nos livros e o que está incrustado na cabeça da maioria das pessoas, determinando a forma como elas agem.

Após ouvir a nova história de Caim, Emil vai para casa e descobre que em seu interior havia algo que se recusava a aceitar de modo definitivo a opinião de seu novo amigo. Esse algo talvez seja o que o filósofo Gaston Bachelard chama de “experiência primeira”, que é o maior obstáculo ao conhecimento. Algo que Emil sabia desde que podia se lembrar estava sendo colocado em xeque e para ele, como para todos nós, é bastante difícil abandonarmos os conceitos que estão sedimentados em nossa mente. O próprio Bachelard (1996) diz: “O ato de conhecer dá-se *contra* um conhecimento anterior, destruindo conhecimentos mal estabelecidos”<sup>2</sup>.

A relação direta do homem com o mundo é precária. Somos falhos, passíveis de erro, e precisamos de algo como uma lente para mediar a nossa relação com a realidade. Assumir opiniões por hábito, carregar tradições sem questioná-las é comportamento para o que Nietzsche chamava de “espíritos não livres”.

Desde a leitura de *Demian* e, enfim, ao longo de um processo de familiarização com a literatura, percebi que as obras literárias podem ser mediadoras da nossa relação com a realidade, ampliando essa relação, nos fazendo chegar a conclusões sobre a vida e

---

<sup>2</sup> BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 17.

sobre nós mesmos mais sólidas do que aquelas que adquirimos do conhecimento empírico.

É o interesse no senso comum, numa visão de mundo não mediada entre homem e realidade, *versus* o ato de questionar-se – que encontramos na arte como um todo – o que me intriga e fascina e o que me motiva a analisar como se dá a transgressão do senso comum através da literatura.

## INTRODUÇÃO

Quando se fala em literatura com alguma seriedade, pouco se discute a questão do seu poder de transformação. Nem sempre falar sobre como a literatura nos altera é um aspecto central em algum debate. No curso de Letras e em outros lugares em que se fala com frequência sobre o tema, os debates estão focados em níveis mais “avançados” de análise e pouco, talvez, se olhe para a relação de oposição entre as ideias transmitidas pelas obras literárias e as ideias, valores e crenças que constituem o que chamamos de senso comum.

Quando a capacidade de transformação da literatura é levantada, geralmente, vemos um discurso apaixonado – que atinge somente os já convertidos, mas que não converte ninguém – com muitas frases bonitas e poucos argumentos relevantes que discutam *o que* a literatura transforma e *como* ela transforma.

Esta monografia não está longe de ser um discurso apaixonado – pois é difícil falar de literatura sem algum arrebatamento – mas ela se propõe a discutir de forma um pouco mais sistemática e teórica a relação entre literatura e senso comum.

A discussão está dividida em três capítulos. No primeiro, o principal objetivo é levantar um conjunto de ideias e argumentos que mostrem a literatura como algo que pode enriquecer a nossa visão do mundo e das relações humanas, desconstruindo, assim, as maneiras convencionais de se ver a vida. No segundo capítulo, a incrível obra de Georg Lukács, *A Teoria do Romance*, é o ponto de partida principal para que uma investigação sobre a ideologia do gênero romance tome parte. Discute-se, nesse capítulo, a relação entre esse gênero e a reflexão sobre questões humanas essenciais. No capítulo final, o romance de Dostoiévski, *Memórias do Subsolo*, é analisado como uma maneira de se aplicar as ideias aqui expostas a um exemplo literário concreto. A escolha não é arbitrária, pois se trata do ponto de chegada do romance do século XIX, como forma literária a ser levada a sério enquanto espaço reflexivo. Na conclusão, chamada de “Caim e o sacrifício de Isaac”, algumas palavras otimistas e outras pessimistas encerram este trabalho.

## 1 MUROS DE CONCRETO

### I

Nas primeiras páginas de *Extinção*, romance de Thomas Bernhard, o narrador, Franz-Josef Murau, conta a história de seu tio, Georg. Na verdade, o foco das memórias de Franz se atém à relação entre o tio e a família, que consistia em uma batalha de ideologias. Tio Georg era um amante da literatura, dos livros em geral e do mar, e organizou sua vida de forma com que essas paixões se tornassem parte essencial de sua rotina. Colecionador de arte e viajante inveterado, o seu bom gosto e a sua maneira de viver desagradavam a toda família, exceto pelo sobrinho, que o admirava. Franz era parte de uma família de latifundiários que vivia para o trabalho, que via no labor o valor primeiro da existência. Chamando Georg de “patife imprestável”, os pais de Franz esperavam que ele não ficasse como o tio. “Seu tio Georg é um parasita! Seu tio Georg é uma vergonha para nós!”, diziam os familiares. Quando, todo ano, o odiado homem ia visitá-los, “davam a entender que eles trabalhavam duro, enquanto ele fizera do ócio absoluto e da especulação com esse ócio o conteúdo de seus dias e, parecia, o ideal de sua vida”<sup>3</sup>.

O trabalho é colocado no patamar da utilidade, com a legenda da importância, enquanto o ócio fica relegado ao esquecimento. É crença automatizada que trabalhar enobrece e que ler um livro é intermédio útil somente para que nos distraiamos do relógio, quando ele resolve andar mais devagar. A guerra ideológica entre Georg e a família de Franz nos remete a uma rixa que existe hoje e que existe há muito tempo.

Terry Eagleton, em *Teoria da Literatura: Uma Introdução* (2006), fala do campo semântico em que o conceito de literatura estava envolto no período do romantismo e, com isso, nos leva à época de uma ideologia utilitarista, que via importância apenas no trabalho e no que gerasse lucro. Mais ou menos como pensava a família de Franz na primeira metade do século XX, e mais ou menos como se pensa ainda hoje.

No período romântico, literatura era sinônimo de “imaginativo”. Segundo Eagleton, “escrever sobre o que não existe era, de alguma forma, mais emocionante e mais valioso do que escrever um relatório sobre Birmingham ou sobre a circulação do

---

<sup>3</sup> BERNHARD, Thomas. *Extinção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 33.

sangue” (2006, p. 27). Para os românticos, então, o que não existia era mais sedutor do que a realidade, e a poesia ou a imaginação – em relação ao que é concreto – eram hierarquicamente superiores. O autor acredita que esse fato desvende um pouco do funcionamento dos tipos de sociedade daquele período. Referindo-se à Inglaterra, ele fala de um

utilitarismo grosseiramente filisteu [que] passa rapidamente a ser a ideologia predominante da classe média industrial, que toma como fetiche o fato, reduz as relações humanas a trocas de mercado e rejeita a arte como ornamento pouco lucrativo. (2006, p. 28)

A ideia de “literatura”, concebida pelos românticos, era uma oposição ao trabalho alienado, era uma forma de não destruir a capacidade criativa do homem. Assim, a imaginação era muito mais do que apenas – usando expressão de Eagleton – “escapismo ocioso”.

No entanto, mesmo que o utilitarismo seja a ideologia de uma época, mesmo que o trabalho seja o semi-deus de nossa era, ele não é tudo o que precisamos para viver, ele não enobrece tanto quanto se acredita. Segundo Freud, a necessidade de trabalhar para sobreviver nos obriga a reprimir muitos de nossos desejos, sofremos uma repressão do nosso “princípio do prazer”, que é confrontado com o “princípio da realidade”. A repressão, caso se torne excessiva, pode nos transformar em doentes (cf. EAGLETON, 2006, p. 228).

Já se inverte aqui, ou pelo menos se questiona, a extrema importância do trabalho e, na sequência, a ideia de que a literatura e a arte em geral são apenas para o lazer.

Franco Moretti, no primeiro capítulo de seu *Signos e Estilos da Modernidade* (2007), vê a literatura como um acordo. Diz ele que “a real função da literatura é garantir o acordo: fazer os indivíduos se sentirem ‘à vontade’ no mundo que por acaso habitam, conciliá-los, de forma agradável e imperceptível, com suas normas culturais predominantes” (2007, p. 41). Se a civilização nos faz reprimir prazeres em seu benefício, se temos de trabalhar e assim nossa vida sensível, por assim dizer, sofre uma polarização e ruptura, então é a arte que vai permitir com que a não significação, com que a alienação das atividades mecânicas não nos torne tão reduzidos a uma existência física e baseada apenas na necessidade. Moretti diz que Kant insistia no “conforto e intensificação da vida” que a arte produz, na “harmonia” que o prazer estético causa. A

ele impressiona o fato de que “a conciliação efetuada pela arte, a harmonia que ela representa e promove, nunca é apresentada a sério como modelo a ser oferecido à sociedade como um todo” (2007, p. 47).

A mim o mesmo impressiona. A arte nunca assumiu um posto digno de sua altura. O discurso da família de Franz-Josef é ainda corrente. Ver a literatura sob a esfera da inutilidade é o primeiro passo para se levar uma vida equivocada, pois nossos olhos nos traem, e a arte guia a visão para estradas mais bem construídas. No entanto, o espaço que a literatura ocupa hoje permitiria essa mudança de posição? Permitiria que ela fosse vista sob uma ótica formadora, que ela fosse vista como objeto de conhecimento, e não apenas como passatempo inócuo?

Não é apenas o mantra hipnótico do utilitarismo que empurra a literatura para as margens, é a fragmentação do tempo, é a quantidade de informações diárias que nos invadem todo dia, é a força da imagem e da ação, é a desvalorização do conhecimento que não seja para uso prático e imediato, em uma época em que nem os professores são capazes de transmitir o valor da literatura para seus alunos, já que eles não tem para si a visão da arte como um meio para um fim.

Hoje, mesmo se cada outono vê a publicação de centenas de primeiros romances, pode-se ter o sentimento de uma indiferença crescente pela literatura ou mesmo – reação mais interessante, pois mais apaixonada – de um ódio à literatura, considerada como uma intimidação e um fator de “fratura social”. (COMPAGNON, 2009, p. 23)

Esta atual percepção sobre a literatura está em um pequeno livro de Antoine Compagnon que tenta responder a uma pergunta que pode parecer de extrema dificuldade, mas que, na verdade, é tão simples de ser respondida dada a quantidade de respostas que podemos dar a ela. O livro chama-se (e a pergunta é) *Literatura para quê?*

Literatura para transgredir o óbvio, para pensar sobre a vida e sobre nós mesmos além das crenças automatizadas que repetimos, pois assim nos foram transmitidas e assim moldam a relação que temos com a realidade.

A própria leitura de *Extinção* faz com que o leitor ponha em cheque a visão convencional sobre trabalho. A família latifundiária (representando o senso comum) condena Tio Georg, mas é o narrador (transgressor da visão comum), que vai ver como marca positiva de seu tio um estilo de vida que não reprima tão violentamente os prazeres.

Desde o berço meus pais sempre viveram segundo as leis que lhes foram prescritas por seus antecessores e nunca lhes passou pela cabeça fazer um dia leis novas, de sua própria autoria, para viver segundo essas leis novas feitas por eles, meu tio Georg viveu somente segundo suas leis próprias, que por ele foram feitas. E essas leis feitas por ele próprio, a todo instante ele as infringia. [...] Meus pais [...] odiavam a ociosidade, porque não podiam imaginar que um homem de espírito simplesmente não pode permitir-se à ociosidade, que um homem de espírito vive justamente num estado de tensão extremo, de interesse superlativo, quando por assim dizer se entrega ao ócio, por que não sabiam o que fazer com a efetiva ociosidade deles, porque na ociosidade deles não acontecia efetivamente nada. [...] (BERNHARD, 2000, p. 36)

## II

A primeira relação que estabelecemos com o mundo advém de nossa observação da realidade, de nossas experiências (contato com a realidade) e de um conjunto de opiniões e de crenças que foram constituídas e acumuladas ao longo de um determinado período de tempo e que, a nós, são transmitidas de forma direta ou indireta. Expostos a alguns tipos de relações humanas, expostos a certo tipo de estrutura social e a visões e princípios que as pessoas a nossa volta possuem, formamos uma visão específica de mundo, acreditamos que a realidade é o que parece ser ou que ela é o que nos foi dito que ela é.

Oscar Wilde afirma que somente os medíocres não julgam pelas aparências<sup>4</sup>. Talvez ele pense ser tolice se opor à nossa maneira natural de conhecer, de depreender as coisas, pois, sim, julgamos pelas aparências, tiramos conclusões a partir do que vemos e permanecemos ou não fiéis a essas conclusões.

Esse tipo de conhecimento, que nasce a partir das experiências vividas por nós e pelos nossos, chama-se *sensu comum*. O senso comum é uma herança, é um pacote de saberes que nos é acrescentado ao longo de nosso aprendizado e refere-se a questões práticas (alimentação, noções de perigo e segurança, noções de higiene e de hábitos cotidianos, etc.) e a questões relacionadas com nossos valores (o que é belo, o que é justo, o que certo ou errado, o que é bom e mal, etc.). Esse conhecimento, dito empírico, tem seu viés positivo, assim como tem uma parcela negativa, que não deve ser desconsiderada em prol do que se possa dizer de bom sobre ele.

Em *Introdução Crítica ao Conhecimento*, é dito que o senso comum “orienta e capacita o homem a viver seu cotidiano, a reconhecer os fenômenos e os seres de sua realidade, equipa-o para solucionar seus problemas mais simples, faculta-lhe a

---

<sup>4</sup> WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 32.

sobrevivência enfim”<sup>5</sup>. Por outro lado, o autor também levanta a questão de como esse conhecimento se sustenta. Sua conclusão é de que o conhecimento empírico: “se desenvolve a partir da constatação de uma eventual contiguidade ou similaridade entre eventos e objetos, de onde se conclui algo a respeito dessa relação, sem qualquer atividade intermediária ou mediadora que amplie o grau de certeza dessa conclusão” (1988, p. 69).

O que de ruim há nesse conhecimento imediato é, então, o seu baixo nível de consistência, suas explicações pouco categóricas sobre o que quer que se analise. E se não há problemas em não termos explicações definitivas sobre aspectos práticos de nossa vida cotidiana, talvez haja algum problema no fato de nossas conclusões sobre o que é certo e errado, justo ou injusto, bom ou mau (conclusões que incidem sobre nossas atitudes e modo de viver) estarem firmadas sobre uma base tão tênue.

Segundo Bachelard, “o conhecimento do real é luz que sempre projeta algumas sombras. Nunca é imediato e pleno. As revelações do real são recorrentes. O real nunca é ‘o que se poderia achar’ mas é sempre o que se deveria ter pensado” (BACHELARD, 1996, p. 17).

Ou seja, o ato de olhar para realidade e, tão logo, tecer conclusões sobre ela não é o melhor comportamento para obtermos respostas mais fidedignas às nossas perguntas. Devemos pensar e não apenas achar, pois, segundo o filósofo, “a opinião *pensa mal; não pensa: traduz* necessidades em conhecimentos. [...] Não se pode basear nada na opinião: antes de tudo, é preciso destruí-la. Ela é o primeiro obstáculo a ser superado” (1996, p. 18).

O autor refere-se bastante à ideia de que a “experiência primeira” deve ser superada, pois ela é o primeiro obstáculo ao conhecimento.

[...] o primeiro obstáculo é a experiência primeira, a experiência colocada antes e acima da crítica. [...] Já que a crítica não pôde intervir de modo explícito, a experiência primeira não constitui, de forma alguma, uma base segura. (1996, p. 29)

As noções enraizadas em nossa mente – as noções formativas sobre a vida e sobre o mundo –, que adquirimos através do senso comum, seriam obstáculos ao crescimento, obstáculos à consolidação de visões de mundo mais bem fundamentadas.

---

<sup>5</sup> GARCIA, Francisco Luiz. *Introdução crítica ao conhecimento*. Campinas: Papyrus, 1988. p. 69.

Crescer, ainda usando as palavras do filósofo francês, implica “uma reorganização total do sistema de saber” (1996, p. 20).

Uma vez que nossas primeiras experiências e toda a carga de ideias e ideologias que recebemos durante nosso aprendizado são um forte obstáculo, imagina-se que para que reorganizemos nossas crenças tenhamos de atribuir novos pesos e medidas a tudo o que aprendemos.

Quando descobrimos que na existência não há sentido, que não há propósitos, que não há destinos, após o trauma, talvez caiba saber que a vida é um longo caminho em direção a nós mesmos e que entendê-la é essencial para que o caminho seja menos nebuloso, mais fácil e para que o percorramos sem medo. Conhecer não é, afinal, uma forma de não sentir medo? Uma forma de, cada vez menos, nos depararmos com o desconhecido?

Observar outras existências, seus mecanismos internos e seu funcionamento – através da proteção das páginas de um livro, através do silêncio seguro da leitura – é maneira de observarmos a nós mesmos, de identificarmos o que temos em comum com aquelas figuras fictícias (porém tão reais), de descobrirmos o que, em nós, nunca conseguimos entender ou perceber de forma clara e consciente. Desvendar outros homens nas páginas de um livro é descobrir quem somos (*nosce te ipsum*<sup>6</sup>); olharmos o mundo através dos olhos de muitos personagens é enriquecer o nosso olhar.

O narrador do romance de Hermann Hesse surpreende-se logo no início do livro:

Os poetas, quando escrevem novelas, costumam proceder como se fossem Deus e pudessem abranger com o olhar toda a história de uma vida humana, compreendendo-a e expondo-a como se o próprio Deus a relatasse, sem nenhum véu, revelando a cada instante sua essência mais íntima. (HESSE, 1973, p. 5)

O olhar desses poetas, que escrevem sobre o mundo e sobre o homem e suas relações, altera o nosso próprio olhar, serve de intermédio enriquecedor a nossa forma de lidar com a realidade. E, muitas vezes, o olhar deles irá de encontro às maneiras convencionais de se ver a vida e irá acabar por reorganizar ou derrubar aquela herança forte, mas, no entanto, de base frágil, que é o conhecimento primeiro, tão sólido quanto um muro de concreto, pois foi consolidado quando nossos olhos não podiam defender-se e ficou em nós incrustado, quase como uma segunda pele.

---

<sup>6</sup> “Conhece-te a ti mesmo” (A expressão original é do grego *γνώθι σεαυτόν*).

Segundo Erich Auerbach, o objetivo próprio da literatura ocidental era a representação da realidade. A ambição da literatura era relatar cada vez de forma mais autêntica a verdadeira experiência dos indivíduos, assim opondo-os à experiência comum (cf. COMPAGNON, 1988).

A ideia da arte como reflexo da vida é tema central do primeiro capítulo do volume um da *Estética*, de Georg Lukács. Para ele, arte e ciência são formas superiores de representação, cujo objetivo é aprimorar nossa visão da realidade. A vida cotidiana é o ponto de partida, é o objeto da reflexão científica e estética, mas também é o fim, uma vez que essas reflexões devem retornar a mesma realidade para desvendá-la.

Los reflejos científico y estético de la realidad objetiva son formas de reflejo que se han constituido y diferenciado, cada vez más finalmente, en el curso de la evolución histórica, y que tienen en la vida real su fundamento y su consumación última. (LUKÁCS, 1982, p. 34)

Arte e ciência exercem uma função em nossa vida cotidiana: os problemas e questionamentos que surgem a todo homem ao longo de sua existência e as necessidades postas pela vida são refletidas tanto pela arte quanto pela ciência, que colhem do cotidiano sua matéria prima, para então analisá-la ou filtrá-la, devolvendo ao homem, devolvendo à vida, tal matéria, agora transformada, agora enriquecida.

Se no ato de conhecer o mundo e de conhecer a nós mesmos há uma limitação – limitação vinculada à relação *mediata* entre teoria e prática, entre o homem e o mundo – a arte e a ciência apresentam uma visão apurada da realidade, pois servem de mediação útil para nos fazer enxergar além do óbvio, pois nos fazem *pensar* ao invés de somente *achar*.

Así, pues, la pureza del reflejo científico y estético se diferencia, por una parte, tajantemente de las complicadas formas mixtas de la cotidianidad, y, por otra parte, ve siempre cómo se le desdibujan esas fronteras, porque las dos diferenciadas formas de reflejo nacen de las necesidades de la vida cotidiana, tienen que dar respuestas a sus problemas y, al volverse a mezclar muchos resultados de ambas con las formas de manifestación de la vida cotidiana, hacen a ésta más amplia, más diferenciada, más rica, más profunda, etc., llevándola constantemente a superiores niveles de desarrollo. (1982, p. 35)

A nossa relação direta com a realidade nos mostra um mundo caótico no qual não entendemos a relação entre as coisas, no qual supomos as causas de problemas e as explicações de fenômenos. A arte nos oferece uma superação desse caos, um entendimento mais organizado do mundo, uma vez que nos apresenta uma imagem

específica (um recorte) da realidade, uma fatia desse caos, para que, com a concentração devida, consigamos entender aquela determinada parcela da realidade. Nas palavras de Lukács, isso ocorre

cuando, por ejemplo, en la vida cotidiana, el hombre cierra los ojos para percibir mejor determinados matices audibles de su mundo circundante, esa eliminación de una parte de la realidad a reflejar puede permitirle captar el fenómeno que en aquel momento le interesa dominar más exacta, más plenamente y con más aproximación que la habría podido conseguir sin esse prescindir del mundo visual. (1982, p. 35-36)

Após o prazer de estar em contato com a arte, após estar em contato com a organização de uma narrativa, o homem retorna ao cotidiano, retorna ao caos. No entanto, ele retornará mais sábio e passará a ver a sua realidade cotidiana de outra forma, talvez entendendo alguma ordem por trás da desordem.

A arte, então, eleva o homem, faz com que a sua visão de mundo transcenda o limite de um olhar sem mediação – pois ela é a mediadora que enriquece a maneira de enxergarmos a realidade, gerando um “progresso substancial”.

Sin una gran cantidad de costumbres, tradiciones, convenciones, etc., la vida cotidiana no podría proceder fácilmente, ni podría su pensamiento reaccionar tan rápidamente como es a menudo necesario a la situación del mundo externo. No debe pues pasarse por alto el elemento positivo, conservador de la vida, que existe en esas dos tendencias extremas que en última instancia – y esto es esencial a la dialéctica de la vida cotidiana y de su pensamiento – la crítica y la corrección por la ciencia y el arte, nacidas de esa vida y de ese pensamiento y en interacción siempre con ellos, son imprescindibles para un progreso substancial. (1982, p. 63)

Mesmo concordando que o senso comum e o conhecimento gerado por ele são importantes para uma série de aspectos de nossa vida, a conclusão de Lukács é de que a vida se enriquece com a aplicação dos resultados e dos métodos da ciência e da arte. Isso porque a nossa maneira de entender a realidade não prescinde da análise, da reflexão artística nem dos métodos rigorosos da ciência.

E não é o caso de se pensar que a realidade refletida pela arte seja uma, diferente da analisada pela ciência e, por sua vez, diversa daquela que está diante dos olhos sem lentes do senso comum. As três formas refletem a mesma coisa. Na visão de Lukács, todo o reflexo parte de uma realidade única.

Em um dos trechos de seu primeiro capítulo, o autor faz uma interessante analogia entre o homem que vê a vida através de seu olhar frágil daquele que parte de uma mediação entre o seu olhar e o mundo.

El hombre médio al que se administra un medicamento, que viaja en avión, etc., no tiene en la mayoría de los casos idea alguna de las conexiones reales que da de sí lo que está usando. Lo usa, simplemente, apoyado en la “fe”, en las declaraciones de los especialistas, en las experiencias prácticas que tiene acerca de los resultados inmediatos del dispositivo concreto de cada caso. En el que lleva a cabo activamente la aplicación (el piloto, etc.) hay ya un conocimiento incomparablemente superior de las conexiones. (1982, p. 119)

A arte nos faz transcender de homens médios a pilotos. Reproduzindo o mundo, que pode ser caótico e confuso, ela nos apresenta uma realidade selecionada por um artista e analisada por ele, num exercício de pensamento sobre o que se vê. Ao lermos um romance ou um conto, é como se aquele “mundo artístico” ali criado fosse uma parcela do real, destacada para que nós possamos analisar melhor o todo.

Que transcendemos a cada vez que terminamos um bom livro, que nos tornamos mais conhecedores deste mundo confuso que a nós se apresenta, não há dúvidas. Os amantes da literatura facilmente concordarão com isso e este trabalho todo se baseia em tal máxima. No entanto, não se trata de deleitar os que já se convenceram dos poderes da arte literária, mas sim de construir um conjunto de argumentos em defesa da ideia de que precisamos transgredir o óbvio e de que temos uma arma poderosa para isso.

Fica respaldado, com as fortes palavras de Lukács, que a arte, de fato, nos eleva em nossa perspectiva da vida, cabe discutir *como* a literatura, especificamente, nos altera e nos faz transgredir as formas convencionais de explicar aquilo que se convencionou chamar “realidade”.

### III

Naqueles momentos em que, de súbito, nos apaixonamos por algumas obras literárias, naqueles momentos em que a leitura se torna – além de um prazer – um vício, não sabemos exatamente o que acontece conosco. Que tipo de transformação nos faz acordar, de certa forma, cada vez mais metamorfoseados em um alguém capaz de ordenar um conjunto de pensamentos – cada vez mais sólidos e cada vez mais próprios – sobre o que vivencia. Num instante, inocentes, lemos pelo prazer da história, pela conformidade do lazer; em outro momento, lemos com avidez, ainda pelo gosto, mas

agora com a pressa de quem sabe que encontra na literatura uma experiência séria e transformadora. Aos curiosos cabe a dúvida, o questionamento, a inquietação de entender como um conjunto de obras pode causar tamanho nível de (trans)formação.

A força transformadora de uma obra literária está ligada à maneira como ela atua em nós, leitores. Antonio Candido (2004), em seu ensaio chamado *O Direito à Literatura*, afirma que uma obra “atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar” (2004, p. 173).

A literatura nos forma desta maneira sutil, agindo no inconsciente, quase sem que notemos como ela se incrusta e nos altera. O próprio senso comum – em época que estamos construindo, de forma acrítica, certa perspectiva sobre as coisas –, age dessa forma sub-reptícia. Internalizamos, sem perceber, muitas das ideias e crenças tradicionais construídas em nosso meio. É uma forma de inculcamento tal qual é a literatura. Ao lermos, sem perceber, anexamos o comportamento, a visão e a ideologia presentes nos personagens, no enredo e nas ideias expostas em uma obra determinada.

Para Antoine Compagnon (2009), a literatura deleita e, ao mesmo tempo, instrui. Ao falar sobre o seu poder, ele se junta a Aristóteles e afirma que é graças à *mimesis* – imitação ou representação da realidade – que o homem aprende, que o homem absorve conhecimento.

A tendência para a imitação é instintiva no homem. [...] Neste ponto distingue-se de todos os outros seres, por sua aptidão muito desenvolvida para a imitação. Pela imitação adquire seus primeiros conhecimentos, por ela todos experimentam prazer. (Aristóteles *apud* Compagnon, 2009, p. 30)

Essa imitação não está no nível consciente nem é intencional. Compagnon (2009) traz uma observação de Prevóst, que acredita que o homem deduz a regra do exemplo. Segundo ele, só podemos refletir sobre os preceitos morais se pudermos vê-los em ação (amados e negligenciados), e não apenas como conceitos vagos e estanques. Isso porque “a experiência e o exemplo guiam a conduta melhor do que as regras” (2009, p. 32). E se a experiência independe da nossa vontade, então “resta, pois o exemplo que possa servir de regra a muitas pessoas no exercício da virtude” (Prevóst *apud* Compagnon, 2009, p. 32).

Tal experiência (a literária) não é inofensiva. Nas palavras de Candido (2004), a literatura é “uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como

acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração. Isso significa que ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções” (p. 174). Os problemas psíquicos que a experiência da literatura pode ocasionar estão relacionados ao que a transfiguração da realidade pode nos fazer enxergar. O que aprendemos/descobrimos ao ler uma obra pode desconstruir os pilares que sustentam muitas de nossas crenças e, por vezes, tais descobertas, tais desconstruções podem ser dolorosas. Nietzsche perguntava-se o quanto do conhecimento da verdade um homem suporta e Dostoiévski colocava o paradoxo do conhecimento no dilema “a felicidade barata ou o sofrimento elevado”.

Para Antonio Candido (2004), a experiência irreversível da literatura nos ordena, nos organiza. O autor descreve como o seu papel humanizador tem influência sobre os leitores. Para isso, destaca três aspectos essenciais da literatura:

- (1) Ela é uma construção de objetos autônomos com estrutura e significado;
- (2) Ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos;
- (3) Ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente. (2004, p. 176)

Candido diz, e tem razão em dizer, que pensamos no terceiro aspecto como o mais importante quando se fala em literatura. E, também, afirma que pensamos no primeiro aspecto como possuindo menor relevância. O fato é que o efeito que as obras literárias têm sobre os leitores se dá pela comunhão desses três aspectos. Quanto ao primeiro fator (a forma através da qual a mensagem é transmitida), Candido afirma que ele é decisivo para decidirmos se uma comunicação é ou não literária.

Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção.

De fato, quando elaboram uma estrutura, o poeta ou o narrador nos propõem um *modelo de coerência*, gerado pela força da palavra organizada. [Essa organização] exerce papel ordenador sobre a nossa mente. Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (2004, p. 177)

Assim, a transformação, a mediação e a transgressão – aplicadas até agora, neste trabalho, à literatura – dão-se a partir do código pelo qual ela é transmitida. A forma é uma maneira de superarmos o caos, de organizarmos o mundo. É bordão pseudo-

intelectual a ideia de que o conteúdo é superior à forma, no entanto, na prática, isso não é relevante. É a forma que dá efeito, que garante o conteúdo. “A mensagem é inseparável do código, mas o código é a condição que assegura seu efeito” (2004, p. 178).

Segundo Candido, o primeiro nível humanizador da literatura está neste código. Cabe aqui trecho essencial escrito por ele:

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar. Em seguida, a organizar o mundo. (2004, p. 177)

Não se trata de dizer, no entanto, que a forma supere o conteúdo, mas que há uma relação vital entre ambos. Determinado arranjo das palavras transmite um conteúdo, comunica alguma coisa, “que nos toca *porque obedece a uma certa ordem*” (2004, p. 178 – grifos meus). Para Candido,

quando recebemos o impacto de uma produção literária, oral ou escrita, ele é devido à fusão inextricável da mensagem com sua organização. [...] Em palavras usuais: o conteúdo só atua por causa da forma, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso, o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar. *Toda obra literária pressupõe esta superação do caos, determinada por um arranjo especial das palavras e fazendo uma proposta de sentido.* (2004, p. 178 – grifos meus)

A junção da forma com o conteúdo, para transmitir determinada mensagem, nos leva a adquirir certo nível de conhecimento, ou seja, temos aí o terceiro aspecto essencial da literatura levantado pelo autor. Adquirirmos de forma consciente ou, na maior parte dos casos, inconsciente, ideias, comportamentos, visões de mundo, emoções, sugestões e tudo isso se incorpora a nós, em quem somos e na forma como pensamos.

Além de todo o conhecimento latente que a *mimesis* nos passa, além de deprendermos dos exemplos literários formas de viver e de encarar o mundo, “há na literatura níveis de conhecimentos intencional” (2004, p. 180). Ou seja, há o entendimento do que o autor está transmitindo ao leitor. Suas “intenções de propaganda, ideologia, crença, revolta, adesão, etc.” (2004, p. 180).

No clássico livro *Fahrenheit 451*, Ray Bradbury cria uma sociedade imaginária na qual qualquer nível de reflexão e pensamento é proibido. Casas e apartamentos não possuem sacadas, pois mirar uma paisagem por algum tempo geraria alguma espécie de meditação. Nessa sociedade, as televisões podem ocupar as quatro paredes de um cômodo – as pessoas sentem que os programas ficcionais são parte de suas vidas – e os livros são proibidos. Bombeiros têm a função de queimar bibliotecas e prender leitores. Há aqui um posicionamento de um autor sobre uma sociedade. Essa visão futurista e supostamente absurda nos mostra uma intenção crítica referente à própria estrutura social vigente na época em que o livro foi escrito. O posicionamento de um determinado autor vai entrar em conflito com os nossos ou vai nos ajudar a ter um posicionamento específico sobre o que está a nossa volta. “Nestes casos, a literatura satisfaz, em outro nível, à necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posição em face deles” (CANDIDO, 2004, p. 180).

#### IV

Antoine de Compagnon, em palestra dada no Collège de France, em 2006, (palestra que foi traduzida e colocada em livro intitulado *Literatura Para Quê?*) levantou uma questão intrigante. A da utilidade da literatura. É triste, demasiado triste, que esta seja uma questão intrigante. É deprimente que não se saiba com nitidez qual é a importância da arte em nossas vidas.

O fato é que o trabalho nos torna humanos, o dinheiro nos faz felizes e a tecnologia nos dá acesso à informação. Aparentemente isso é o que basta para muitos. Mas, diria Dostoiévski, “como vamos calcular a órbita de nossa própria alma?”

“A verdade é que as obras-primas do romance contemporâneo dizem muito mais sobre o homem e sobre a natureza do que graves obras de Filosofia, de História e de Crítica”, assegurava Zola. Exercício de reflexão e experiência de escrita, a literatura responde a um projeto de conhecimento do homem e do mundo. Um ensaio de Montaigne, uma tragédia de Racine, um poema de Baudelaire, o romance de Proust nos ensinam mais sobre a vida do que longos tratados científicos. (COMPAGNON, 2009, p. 25-26)

Limitados ao utilitarismo filisteu, citado por Terry Eagleton, vivendo apenas por viver, um dia após o outro, não suprimos necessidades que estão muito além daquelas impostas pela civilização.

Lemos, mesmo se ler não é indispensável para viver, porque a vida é mais cômoda, mais clara, mais ampla para aqueles que leem que para aqueles que não leem. Primeiramente, em um sentido bastante simples, viver é mais fácil para aqueles que sabem ler, não somente as informações, os manuais de instrução, as receitas médicas, os jornais e as cédulas de voto, mas também a literatura. (2009, p. 29)

Com a literatura, mergulhamos em nós mesmos, nos filiamos ao que de melhor já foi dito e escrito, por homens e mulheres que nos mostram aquilo que somos e que não sabemos que somos.

Compagnon cria, em cima de três conceitos de autores diferentes, uma bela imagem do que a literatura faz:

Segundo Kundera, o romance “rasga a cortina” das ideias feitas, da *doxa* ou do *pronto*, o que Bloom chama de *cant*, o discurso artificial ou o pensamento unívoco. [...] A literatura desconcerta, incomoda, desorienta, desnorteia mais que os discursos filosófico, sociológico ou psicológico porque ela faz apelo às emoções e à empatia. Assim, ela percorre regiões da experiência que os outros discursos negligenciam, mas que a ficção reconhece em seus detalhes. Segundo a bela expressão de Hermann Broch lembrada por Kundera, “a única moral do romance é o conhecimento; o romance que não descobre nenhuma parcela até então desconhecida da existência é imoral. (2009, p. 50)

E não é que exista uma moral específica, e não é que existam verdades universais, a diversidade da literatura nos ensina a desmitificar os conceitos fechados de certo e errado, a entender que, na vida, não temos fórmulas prontas nem respostas tão claras para nossas dúvidas e anseios como quer o senso comum. A literatura expõe diversas naturezas, para que entendamos a nossa e a dos outros e nos coloca questões, nos ensina a fazer mais perguntas do que conceber respostas.

Seu poder emancipador continua intacto, o que nos conduzirá por vezes a querer derrubar os ídolos e a mudar o mundo, mas quase sempre nos tornará simplesmente mais sensíveis, mais sábios, em uma palavra, melhores. (2009, p. 51)

George Steiner (1988), em um ensaio chamado *Alfabetização Humanista*, coloca um contraponto nessas questões sobre a melhora que a literatura nos traria. Seu texto se inicia com uma exposição sobre o quão secundária, perante a criação, é a crítica (tema que não interessa ao presente trabalho). Com comentários ora sobre a natureza da literatura, ora sobre a natureza (e sobre o papel) da crítica, o autor cria um texto que trata da função humanizadora e esclarecedora da literatura.

As reflexões do autor iniciam-se por um rumo oposto à ideia de que o texto literário nos dá uma boa percepção da realidade. Segundo ele, a difusão dos valores literários não impediu, por exemplo, que o totalitarismo causasse as destruições que causou no século XX. Diz ele que os homens que conceberam Auschwitz liam Shakespeare e Goethe.

Se a literatura teria o papel de esclarecer, guiar e ampliar a nossa capacidade de visão da realidade, de entendimento de nós mesmos e dos outros, por que em alguns casos ela não leva as pessoas a agirem de forma humanitária?

A questão, complexa, que Steiner deixa em aberto, talvez possa simplesmente se relacionar com as diferentes respostas que cada um de nós apresenta a um determinado estímulo. Mas apesar de trazer essa intrigante colocação, ele não se opõe ao que eu, aqui, estou escrevendo em defesa da arte literária.

Steiner ainda levanta um aspecto importante, que tem a ver com a diminuição do valor da literatura, com a complexidade das perguntas sobre sua utilidade. A racionalidade e a verificação empírica das ciências naturais, seus métodos e resultados teriam sobrepujado a força literária, seriam responsáveis pela desqualificação dessa arte. Mas, como diz Ítalo Calvino, há coisas que somente a literatura pode nos dar<sup>7</sup>. Dentro dessa ideia, Steiner faz uma afirmação bem semelhante à de Zola, citada acima por Compagnon, e à máxima de que outros discursos, que não os literários, não atingem tamanho nível de empatia.

As ciências reformularão nosso meio ambiente e o contexto de lazer ou subsistência no qual a cultura é viável. Contudo, embora tendo inesgotável fascinação e constante beleza, as ciências naturais e matemáticas só raramente são de interesse fundamental. Com isso quer dizer que acrescentam pouco ao nosso conhecimento ou controle das possibilidades humanas, que comprovadamente existe mais compreensão da questão do homem em Homero, Shakespeare ou Dostoiévski do que em toda a neurologia ou a estatística. (1988, p. 24)

A partir dessas reflexões, Steiner define alguns papéis para a crítica, sendo o mais importante o de fazer com que a arte da leitura – aquela leitura que nos ensina, que nos altera e que nos faz questionarmos até mesmo o que nunca foi posto em dúvida – seja mantida ou reconstituída. Em uma bela descrição, ele nos lembra que o papel do leitor não é passivo.

---

<sup>7</sup> “Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só ela com seus meios específicos pode nos dar.” (CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 11)

Quando é mais que devaneio de um apetite indiferente nascido do tédio, a leitura é uma forma de atuação. Atraímos a presença, a voz do livro. Permitimos que entre, ainda que não sem reservas, em nosso íntimo. Um poema magnífico, um romance clássico entram à força em nosso interior, tomam de assalto e ocupam as praças fortes de nossa consciência. Exercem sobre nossa imaginação e desejos; sobre nossas ambições e sonhos mais secretos, um domínio estranho e contundente. (1988, p. 28-29)

Quando lemos, enxergamos a realidade de fora – por fora – e compreendemos melhor do que quando tentamos entender a vida, olhando-a de dentro, no momento em que agimos e não temos tempo para ver nada além de nossas ações embaralhadas. Ler pode ser perigoso, pode ser dolorido, pois esclarece nossos erros, nossos defeitos, pois desconstrói nossa identidade para depois criar uma nova, em uma base mais sólida. Não é exagero dizer que a literatura nos dá as palavras que não temos para descrever quem somos e o que sentimos realmente.

Em *A Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera, há uma passagem, bem ao final do livro; é um trecho tão bonito quanto triste que, de repente, esclarece por que, às vezes, nos decepçamos, por que, às vezes, parece que a felicidade é sempre interrompida e perecível.

O amor entre o homem e o cão é idílico. É um amor sem conflitos, sem cenas dramáticas, sem evolução. Em torno de Tereza e Tomas, Karenin traça o círculo de sua vida, baseada na repetição, esperando deles a mesma coisa. Se Karenin fosse um ser humano e não um animal, certamente já teria dito a Tereza, “Escuta, não acho graça de todos os dias ter que levar um *croissant* na boca. Não poderia descobrir uma brincadeira diferente?” Essa frase contém toda a condenação do homem. *O tempo humano não gira em círculos, mas avança em linha reta. Por isso o homem não pode ser feliz, pois a felicidade é o desejo da repetição.* (KUNDERA, 1986, p. 299-300 – grifo meu)

Talvez não saibamos, mas esperamos que algumas coisas sejam constantes, que se repitam, que não se acabem. O trecho certamente torna algo que fazemos (que sentimos) consciente e nos alerta para a impermanência característica da vida. *O tempo humano não gira em círculos, mas avança em linha reta.* Conscientes disso, talvez o sofrimento seja menor diante dos inúmeros “pontos finais” que a vida nos coloca.

Esse tipo de consciência, de esclarecimento, de reflexão está em Machado, em Graciliano Ramos, em Dostoiévski, em Shakespeare, em Saramago, em Dante, em Camus, em Flaubert, em Huxley, em Stendhal, em Umberto Eco, em Oscar Wilde, em Virgínia Wolf, em Orwell, em Arthur Miller, em Philip Roth, em Salinger, etc., etc., etc.

Literatura para quê? A pergunta soa como uma blasfêmia.

## 2 ROMANCE E REFLEXÃO

“O romancista enrola a verdade na fantasia.”  
(Antonio Candido<sup>8</sup>)

### I

O mundo construído pelos homens para os homens é um cárcere. Esse cárcere é cheio de convenções que – com a mesma força de leis – determinam para onde o homem deve caminhar, o que ele deve sentir e, inclusive, o que ele deve pensar. O cárcere-mundo é um lugar irônico, pois as convenções criadas nele se opõem aos caminhos que os homens querem realmente trilhar e ao que eles de fato sentem. Para a manutenção desse cárcere e para a contínua permanência dos prisioneiros se dá algo exemplar: faz-se com que os homens acreditem nas convenções e aniquilem, assim, a sua própria natureza.

Nesse mundo, dados não são analisados como um meio para se (re)formular a teoria, o que ocorre é que se olha para a teoria para somente então verificar se o dado está “correto”. Mesmo que os dados sejam nós. Assim, caso um prisioneiro sinta vontade de beber a água da chuva, primeiro o manual das convenções será consultado para, depois, se decidir se este prisioneiro deve ser considerado normal. E mesmo que o desejo de beber a água da chuva seja partilhado por um grande número de pessoas, a convenção criada é tão poderosa que esses sedentos prisioneiros se escondem, com vergonha de sua fictícia anormalidade. É dessa forma que o cárcere em que vivemos oblitera nossa real natureza, mascara e controla nossos impulsos e desejos mais humanos.

Emil Sinclair, do romance de Hermann Hesse, sente-se isolado do mundo quando percebe que os rumos de sua vida e de suas crenças (sua natureza, enfim) o afastam de sua família e de sua sociedade; Laurence Darrel, personagem de *O Fio da Navalha*, de Somerset Maugham, foge de uma vida comumente esperada (o casamento com uma bela jovem, a vida de trabalho e de posses em uma elite inglesa) para entregar-se ao mundo (vive em mosteiros, viaja a diferentes cidades, frequenta obsessivamente bibliotecas, à procura de alguma verdade nos livros) e assim faz o que sente que deve fazer, e não o que é esperado que ele faça; Daniel, o personagem de *A Idade da Razão*,

---

<sup>8</sup> CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 96.

de Sartre, sente-se um estrangeiro, um criminoso dentro de si mesmo, pois é homossexual; e Marcus Messner, o narrador de Philip Roth, em *Indignação*, entra em guerra com as convenções hipócritas do meio universitário em que vive. Muitos prisioneiros querem beber a água da chuva e, conformados ou não com as convenções tacanhas, aparecem nas páginas de muitas obras literárias.

Que existe uma relação entre esse mundo impróprio a nós mesmos – entre esse cárcere que deveria ser o nosso lar, mas é um local hostil – e o gênero “romance”, é algo que aprendemos ao ler *A Teoria do Romance* (2000), de Georg Lukács.

Excepcionalmente bem escrito, em uma linguagem que é pura poesia, o autor faz uma comparação entre o mundo grego e o mundo contemporâneo. O primeiro – berço da epopeia – é valorizado em todas as suas peculiaridades, como um mundo adequado, enquanto o segundo – berço do romance – sofre uma triste análise, e daí – além de entendermos vividamente os mecanismos que desconcertam nosso mundo – somos expostos às bases histórico-filosóficas da epopeia e do romance. Um determinado tipo de sociedade gerou o primeiro gênero, enquanto outro tipo de sociedade gerou o segundo.

Na passagem inicial da obra, Lukács faz um nostálgico e belíssimo elogio à estrutura do mundo grego, em tudo melhor que o nosso, pois nesse mundo o homem não era um ser dividido, essência e exterioridade não eram elementos divorciados; o mundo ainda não era um cárcere.

Afortunados os tempos para o quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela. (LUKÁCS, 2000, p. 25)

“O fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas”. Ou seja, aquilo que cada homem leva na alma é compatível com a estrutura social em que ele vive. Distingue-se a diferença entre o mundo e o homem, mas jamais haverá uma cisão tão grande entre eles, pois o homem age de acordo com a sua alma e a sociedade não o castra, não o divide nem o destina a caminhos que sejam de todo incompatíveis com a

sua natureza. Todo o ato da alma é significativo e integrado, “porque a alma repousa em si durante a ação”. A vida, nessa sociedade pré-capitalista, expressa a essência.

Essa é a era da epopeia, ou ainda, essa foi a era que permitiu a construção de um gênero como a epopeia. Esse gênero representa um mundo em que os valores de um personagem correspondem aos valores da comunidade. Os personagens não se isolam, nem sentem o horror da inadaptação, a ojeriza a outros seres que vivenciam valores tão opostos aos seus; os personagens da epopeia têm os mesmos ideais de seu grupo. Aquiles e Ulisses não representavam a si mesmos, mas sim uma comunidade inteira, pois

cada personagem que aparece [na epopeia] está à mesma distância da essência, do suporte universal, e portanto, em suas raízes mais profundas, todos são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam uma confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma. (2000, p. 42)

Personagens isolados em sua própria natureza, de todo incompatível com as convenções do mundo-cárcere, não são próprios da era da epopeia, são próprios da era do romance. E é nessa diferença, relacionada a uma questão histórica e também filosófica, que se pode estabelecer uma comparação entre os dois gêneros, comparação que nos diz alguma coisa de importante sobre a constituição do romance.

Epopeia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (2000, p. 59)

O personagem Emil Sinclair afirma que quem quiser nascer tem de destruir um mundo. Destruir um mundo porque esse mundo corrompe a totalidade. As falácias sobre as quais estão estruturadas as máximas que ditam o nosso modelo de vida nos alienam de nós mesmos. Ter de destruir a série de amarras que nos impedem de ser quem somos, de entender a nossa natureza além do cárcere é tarefa para os homens de hoje e é tarefa para os heróis do romance.

A totalidade da qual fala Lukács significa que algo pode ser perfeito, “porque nele tudo ocorre, nada é excluído” (2000, p. 31). As convenções, as expectativas familiares e as exigências da civilização impediam Emil Sinclair de viver aquilo que ele

sentia ser o certo. Ele queria apenas tentar viver aquilo que brotava espontaneamente dentro dele. Por que isso era tão difícil? Ele se questionava.

É tão difícil, pois não encontramos refletido na realidade o nosso próprio interior. Estamos distantes da essência, distantes de nós mesmos e só podemos revelarmo-nos através de uma “disputa hierárquica com a vida”. Segundo Lukács (2000), todo personagem do drama moderno carrega este conflito consigo, é um pressuposto da existência e é pressuposto do romance. Nesse gênero, o indivíduo problemático, dividido e expulso de si mesmo, busca a sua essência, em um rumo contrário aos ventos que nos impelem à alienação, pois o conhecimento de nós mesmos vai de encontro às estruturas sociais. Não há tempo para a subjetividade. O homem aprende novas técnicas, adquire formas mais fáceis e modernas de se viver, de ser útil e de utilizar as coisas que existem no mundo a seu favor, mas o aprendizado subjetivo, a leitura de suas raízes anímicas é muito pequena.

Somos impelidos a um mundo estreito e utilitarista que se resume a alguns conceitos chave, conceitos que são uma espécie de código social, um comportamento que deve ser seguido por todos. Trabalhamos para ganhar dinheiro, ganhamos dinheiro para ser consumidores, pois estamos todos convencidos de que é a vida material que nos faz humanos e felizes e de que é a adequação do corpo a um modelo específico o que nos faz belos. E, para nos divertirmos, vemos na televisão uma exposição grotesca, uma transmissão hipnotizante desses mesmos valores sem significado. O conhecimento não é mais valorizado, pois não se precisa dele para ganhar dinheiro ou para adquirir bens materiais. A parcela de conhecimento que ainda existe é técnica e dividida, cada homem anula-se dentro de sua “área”, sabe apenas o que precisa saber para o seu trabalho, mas o conhecimento universal, aquele que é comum a todos nós, a subjetividade e o encontro consigo é posto de lado, pois todos têm de estar na correria da competência pela competência, do trabalho pelo trabalho, da aparência pela aparência. Corremos junto de um rebanho anônimo em busca de absolutamente nada.

Os heróis romanescos, em oposição, buscam algo. Eles representam aquela pequena parcela do mundo-cárcere que não acredita nas convenções e não se deixa, assim, aniquilar-se, esquecer-se. O romance completa o homem que é alheio a esse mundo alheio à subjetividade. O romance é a forma que representa uma realidade interior não encontrada nas estruturas sociais que nos regem e que nos sufocam.

Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato

de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades supra-pessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma. Constituem elas o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquiva-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. (2000, p. 62)

Somente o mais recôndito da alma, então, escapa a esse mundo novo que nos obriga a ser um alguém que não queremos ser. E esse recôndito vai se tornando, cada vez mais, um espaço maior quanto maior for o contato que tivermos com uma realidade que é interior. Quanto mais conhecemos a nós mesmos, quanto menos introjetamos os mantras da atualidade, menos nos identificamos com o mundo externo.

Podemos depreender das palavras de Lukács que o gênero romance ergueu-se desse espaço interno comum a todos e que – por causa de uma certa estrutura social – foi tornando-se cada vez menor. É do degrau entre o que queremos ser/fazer e entre o que temos de ser e fazer que surge a estrutura do romance. Das leis que nos escravizam surge a busca por leis internas quase apagadas, varridas para uma terra de ninguém.

No mundo grego, era a própria alma a lei do homem. A lei vinha dele, pois, “o sujeito só é constitutivo quando age a partir de dentro” (2000, p. 66). Não havia necessidade de busca, pois nada havia se perdido. Hoje não podemos ser completos, pois não podemos agir a partir de nós mesmos, o que nos vai na alma apenas regula a nossa realidade interna, mas não tem qualquer efeito sobre a realidade de fato. Aí mora a tragédia do herói do romanesco. E a tragédia de todos nós, pois se nos vemos refletidos nesses heróis, a ponto de lê-los e nos identificarmos com eles, então também somos heróis ou, talvez, anti-heróis, pois nunca ganhamos a guerra, a batalha entre um mundo sem significado e nós mesmos. Esse mundo vazio subsiste e nos vence pela força bruta com a qual ele deve agir sobre os homens para conseguir imperar, enganando-os.

Quando o anímico das estruturas já não pode tornar-se diretamente alma, quando as estruturas já não aparecem apenas como a aglutinação e a cristalização de interioridades que podem, a todo instante, ser reconvertidas em alma, *elas têm de obter sobre os homens um poder soberano irrestrito, cego e sem exceções para conseguir subsistir*. E os homens denominam “leis” o conhecimento do poder que os escraviza. (2000, p. 65 – grifo meu)

O desejo, a busca e a necessidade pela essência da vida – própria de um anseio reprimido – só tornou-se vigente a partir desse novo mundo que gerou um “abismo intransponível” entre a realidade do ser e as exigências do “dever-ser”. Afinal, quando não há abismos, quando não há cisões, não há questionamentos. A filosofia “é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação” (2000, p. 26).

Como no mundo grego não há cisão, não há o momento da descoberta, a epifania de dar-se conta de que o mundo não é o reflexo de nossa alma. Nesse mundo o homem está em casa, pois “nele encontra a alma tudo de que carece, sem que precise criar ou avivar nada por si própria, pois sua existência está abundantemente repleta com o descobrir, compilar e formar aquilo que lhe é dado imediatamente como congenial à alma” (2000, p. 66).

É somente na luta com a vida convencional que pode existir romance. O herói romanesco, segundo Lukács, nasce de um alheamento do mundo exterior, esse homem descobre que está só e que as estruturas que o regem não tem significado. O romance surge de uma “reflexão polêmica” sobre a disparidade entre a essência do homem e o mundo.

Theodor Adorno tem posição semelhante à de Lukács ao afirmar que

[...] a própria alienação torna-se um meio estético para o romance. Pois quanto mais se alienam uns dos outros os homens, os indivíduos e as coletividades, tanto mais enigmáticos eles se tornam uns para os outros. O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência. (Adorno, 2003, p. 58)

A forma interna do romance é, portanto, baseada em um indivíduo perdido que sai em busca de si mesmo, que procura entender o que lhe fala a sua natureza e quais são as suas próprias leis. O romance, então, é um gênero de reflexão, que desvenda, a nós mesmos, o nosso próprio interior, escondido pela força com que as regras do cárcere-mundo nos são inculcadas. O romance desconstrói essas regras e – nos desvendando – nos leva a alcançar um elevado grau de autoconhecimento.

Atingir esse novo patamar nos modifica radicalmente, pois é quase como descobrirmos que o mundo em que vivíamos não era real. Descobrimos quem somos e agora temos de viver como estrangeiros em uma terra em que ninguém fala a nossa língua. Para Lukács, essa é a triste verdade que vem com esse autoconhecimento. A discrepância entre ser e dever-ser nunca será superada. A vida das ideias não se refletirá

na realidade. Mas é somente na esfera das ideias – e, no caso, na esfera do romance – que podemos alcançar o máximo de aproximação de algum sentido para a vida e para aquilo que nós somos essencialmente. A constatação dolorida a que o autor nos leva é de que “esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena” (LUKÁCS, 2000, p. 82).

A forma interna do romance, para Lukács, também se caracteriza por outro aspecto. Sua configuração mais adequada encontra-se na forma da biografia. A incompletude, a fragmentação e a falta de significado descritos pelo romance fazem com que ele – para organizar essa realidade e transmitir uma ideia, uma tentativa de ordenamento do mundo – estruture-se a partir de uma organização mais rígida que a da epopeia.

[...] de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central ao problema vital simbolizado por sua biografia. (2000, p. 55)

O limite do romance é o limite da vida do herói. A ação se constrói em torno de um período de tempo que não é arbitrário, e sim relevante para um determinado autor dizer o que quer dizer. A trajetória do personagem tem de ser apenas suficiente para que uma parcela do mundo seja enfocada. E o que leremos nessa trajetória é o herói problemático, indivíduo solitário, em busca de si mesmo *versus* um mundo destituído de sentido, que age sobre esse herói. Assim, essencialmente, o romance transmite uma ideia sobre a vida, sobre o mundo, dentro da história fictícia de uma determinada *persona*. A verdade está dissolvida na ficção, “enrolada na fantasia”.

Para Lukács, o romance – mesmo possuindo uma forma biográfica – não precisa narrar a vida inteira dos heróis, do seu começo ao seu ocaso, mas deve narrar apenas os pontos essenciais suficientes para descrever um determinado problema.

Que começo e fim dessa vida não coincidam com os da vida humana mostra que o caráter dessa forma biográfica está orientado por ideias [...] essa vida [do personagem do romance] só ganha relevância por ser a representante típica daquele sistema de ideias e ideais vividos que determina regulativamente o mundo interior e exterior do romance. (2000, p. 83)

O herói do romance, portanto, não é nada além de um objeto nas mãos do escritor, ele é peça fundamental apenas para relevar uma determinada face do mundo, um determinado problema filosófico que precise ser levantado.

O romance é a forma de aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar sua própria essência. (2000, p. 91)

Mas o romance também é maturidade. Lukács descreve o gênero como sendo a “expressão da virilidade madura”. Aqui a maturidade está relacionada à melancolia. A melancolia tipicamente adulta que nasce das experiências conflitantes, que nasce da austeridade de saber que o monstro da realidade e sua exigência por sacrifícios quase sempre nos vence. Maturidade e melancolia. A melancolia do conhecimento de que “a confiança absoluta e pueril na voz interior da vocação se rompe ou diminui, mas de que também é impossível extrair do mundo exterior [...] uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos” (2000, p. 87).

Melancólicos são os heróis do romance – e melancólicos somos nós que nos identificamos com esses heróis – pois estamos completamente sozinhos, pois estamos ilhados em um mundo que nunca será imbuído de sentido, pois vivemos em um lugar hostil e opaco para o qual a significação nunca terá valor.

Além da melancolia, Lukács fala de uma demonização do herói romanesco. Ele está possuído por um demônio, uma vez que é capaz de ver além das convenções e de quebrar com muitas delas, uma vez que ele se ergue sobre uma massa cega de si mesma e questiona leis inquebrantáveis para viver a partir de seus próprios valores.

*O que antes parecia sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem. (2000, p. 92 – grifo meu)*

O mundo convencional e os valores estanques são miragens, caminhos sem saída que nos levam a lugar nenhum. O romance nos dá conteúdo para que nossos olhos diferenciem uma bela paisagem de uma parede de vidro.

Nietzsche acreditava que todos os valores sobre os quais a nossa civilização está fundamentada precisavam ser rediscutidos. Aquilo que foi ponderado seriamente até

hoje pela humanidade seria pura ilusão. “Deus”, “virtude”, “pecado”, “além”, “verdade”, “vida eterna”, são conceitos falsificados até a raiz<sup>9</sup>.

O romance, a literatura como um todo, e a arte em geral nos mostram que *tudo* está aberto à análise e é passível de reconstrução. Quando falamos em arte, estamos discutindo problemas humanos essenciais, problemas vitais para o herói romanesco e para nós mesmos. Os personagens do romance servem como antítese – e também como modelo – para aqueles que consomem as máximas falaciosas que ditam as regras de vidas que não podem ser regradadas, modelo para os que não sabem que a vida vem do nosso interior, pois nunca tiveram contato com esse interior e vivem como se já estivessem mortos nas amarras sem significado de uma sociedade cega.

Transcender é preciso!

## II

O gênero “romance” nasceu em um meio hostil. Sofreu preconceito, não foi considerado como literatura séria e foi até, é dito, motivo de vergonha para o escritor Walter Scott. Em um ensaio chamado *O Patriarca*, Antonio Candido (1989) conta que o autor iria receber o título de baronete do rei da Inglaterra justamente pelos romances que escrevia. No entanto, teve-se de arranjar uma justificativa diversa para esse título, pois os romances de Scott eram publicados anonimamente; não era atividade muito nobre se filiar a um gênero que não fora previsto por Aristóteles. Assim, Scott recebeu o prêmio por seus poemas. A camuflagem era mais digna.

Foi somente no século XIX – o século em que Dostoiévski escreveria *Os Irmãos Karamazovi* – que o romance atingiu o nível de literatura séria. Mesmo que o consumo de romances, antes disso, fosse enorme, não se sabia o suficiente sobre o gênero. Qual eram seus objetivos? Suas estruturas não previstas na *Poética* de Aristóteles seriam válidas? Seriam possíveis?

Candido (1989), em outro ensaio, *A Timidez do Romance*, fala de uma teoria do romance feita a partir do que os próprios romancistas diziam sobre o gênero em prefácios e outros trechos de suas obras. Foi um estudioso norte-americano, chamado Arthur Jerrold Tieje, o responsável por tentar sistematizar e entender a identidade do romance. Para o estudioso, “o conhecimento do intuito [dos romancistas] importa na

---

<sup>9</sup> Cf. NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Porto Alegre: L&PM, 2003. p. 65.

medida em que este influi na composição do romance” (*apud* CANDIDO, 1989, p. 82). A pesquisa feita por ele chegou à conclusão de que os três principais objetivos expostos pelos romancistas eram os de “divertir, edificar e instruir”. O romance, então, ganha a imagem de “pílula dourada” ou de “remédio adocicado”.

Assim como os médicos e farmacêuticos misturam açúcar num remédio amargo mas necessário, ou pintam da cor do ouro uma pílula de gosto repelente, para levarem as crianças a ingeri-los em seu próprio benefício, a verdade crua e por vezes dura pode ser disfarçada com os encantos da fantasia, para chegar melhor aos espíritos. (1989, p. 84)

É esse o aspecto que interessa à discussão aqui proposta. Vemos que o romance é um gênero de reflexão desde as suas raízes e que os próprios criadores desse gênero expressavam que suas intenções eram a de transmitir alguma verdade sobre a realidade a qual se lançavam seus textos.

Essas verdades, essa filosofia que – para Lukács – é a doadora do conteúdo da literatura, nos choca, nos transforma, nos organiza. Por vezes, encontramos a verdade decomposta com as cores da fantasia, mas não é sempre assim. Alguns romances nos doem de forma mais primordial, pois expõem verdades sem disfarces, e ler passa a ser um ritual de dor e de descoberta.

Se em alguns romances temos de desvendar a opacidade das ações – pois eles apenas narram as aventuras de heróis e nos deixam depreender, sozinhos, algum significado – em outros casos, os narradores não se contêm e se intrometem na história, analisando tudo, nos falando diretamente sobre a vida ou sobre os personagens em questão. A literatura torna-se quase um ensaio filosófico, psicológico, enfim, uma narração extremamente analítica, que fazendo uma pausa na ficção, se mostra direta, sem a menor disposição de esconder suas opiniões por detrás da fantasia.

O mundo terá se tornado um lugar tão árido e sem significado? Haverá tão pouco pensamento, filosofia e reflexão que alguns romances não mais escondem suas ideias e, por vezes, em páginas e páginas gritam por significado, gritam e imploram que falemos sobre a vida, que pensemos sobre a existência, que não nos percamos no vazio?

Em *O Animal Agonizante*, por exemplo, Philip Roth cria um narrador extremamente reflexivo, que a todo tempo desconstrói o óbvio, nos faz enfrentar a nós mesmos e a nossos comportamentos que são socialmente aceitos, mas que talvez escondam e calem um desejo que é o oposto de tudo o que demonstramos geralmente. Assim, por longas páginas, o enredo é deixado de lado e uma provocante discussão

sobre a vida, sobre relacionamentos e sobre o comportamento sexual de todos nós ganha vida. A visão de Roth sobre o sexo, sobre o amor e sobre o cinismo humanos sempre desagrada os pudicos conterrâneos do autor norte-americano. Talvez des agrade, pois o livro é um espelho que mostra além do que parecemos ser, que mostra que dentro de todos nós existe um animal imbuído de vida e de desejo.

Sexo sempre foi um problema. Não se quer admitir a importância que um ato tão animalesco, tão selvagem tem em nossas vidas. Então, ele é coberto com máscaras, floreado com convenções, com sedução, com mentiras. Para David Kepesh, o professor de crítica literária que é o narrador do romance de Roth, essas convenções não existem. Enquanto narra uma longa conversa com uma aluna – conversa na qual eles falam de pintores, de escritores, de seus passados, de seus objetivos – ele pensa:

Toda essa conversa! Eu mostrando Kafka e Velásquez a ela... por que é que a gente faz isso? Bem, a gente tem de fazer alguma coisa. São os véus da dança. Não confundir com sedução. Isso não tem nada a ver com sedução. O que se está disfarçando aqui é o motivo de tudo, o desejo puro e simples. Os véus ocultam o impulso cego. [...] Mas não é como uma conversa com o advogado ou o médico, em que o que vai ser dito no decorrer da conversa vai alterar o rumo dos seus atos. Aqui, você sabe o que quer, sabe o que vai fazer, e nada vai fazê-lo mudar de ideia. [...]

A grande peça que a biologia prega nas pessoas é que a gente já é íntima antes mesmo de saber coisa alguma a respeito da outra pessoa. No primeiro momento, já entendemos tudo. Um é atraído pela superfície do outro no início, mas também intui a dimensão mais profunda. E a atração não precisa ser equivalente: ela se sente atraída por uma coisa, você por outra. É a superfície, é a curiosidade, mas então, pum!, a dimensão profunda. É bom ela ser cubana, é bom a avó dela ser isso e o avô aquilo, é bom eu saber tocar piano e ter o manuscrito de Kafka, mas tudo isso não passa de um desvio no caminho que vamos acabar seguindo. (ROTH, 2001, p. 20)

O narrador não tem vergonha de sua natureza indócil, de seus impulsos selvagens, e não lhe basta o enredo, ele tem de gritar diretamente, sem utilizar-se da pílula dourada, que “isso é a convenção instantânea, que nos dá algo em comum de imediato, a tentativa de transformar o desejo em alguma coisa que seja socialmente aceitável. No entanto, o que faz do desejo desejo é justamente o que nele há de inaceitável” (2001, p. 21).

Kepesh é um homem de sessenta e dois anos que leva uma vida baseada em seus desejos, aceitáveis para ele, inaceitáveis para os outros. Separou-se da mulher quando seu filho tinha oito anos, dedicou-se à literatura e uniu os prazeres da arte aos prazeres do sexo. As várias amantes que teve ao longo de sua vida de solteirão envergonhavam

seu filho, que via no comportamento do pai uma ofensa. Mas Kepesh só queria fugir das convenções.

Há uma passagem bastante interessante em que ele dá um conselho a seu filho, um conselho que poucos pais dão aos seus filhos, esse conselho é a base da vida de Kepesh, uma vida transgressora, sustentada não por princípios estanques, por máximas de senso comum, mas por leis internas.

O único tirano que pode pegar você aqui são as convenções, e elas realmente podem fazer um estrago. Leia Tocqueville, se você ainda não leu. [...] Ele não está ultrapassado, principalmente quando fala em 'homens obrigados a passar pela mesma peneira'. A questão é que você não deve achar que tem de virar beatnik ou boêmio ou hippie num passe de mágica pra escapar das garras das convenções. Pra conseguir isso, não é preciso adotar um comportamento exagerado, nem se vestir de modo estrambólico. [...] Nada disso. A única coisa que você precisa fazer, Ken, é encontrar a sua força. [...] Se você quer viver de modo inteligente imune à chantagem dos slogans e das regras que as pessoas seguem automaticamente, é só você encontrar a sua própria. (2001, p. 71-72)

Kepesh é o herói de Lukács. Um herói que luta contra a vida convencional, mas que, de certa forma, conseguiu compreender o abismo que existe entre sua interioridade e o mundo, e conseguiu arranjar uma forma de vida mais adequada. No entanto, ele ainda luta, pois tem de continuar vivendo nesse mundo hostil, *contra* esse mundo hostil, com pessoas que têm valores totalmente diversos dos seus e com as quais ele não consegue se comunicar.

Nesse e em muitos outros romances de Philip Roth, o narrador não pode se conter, ater-se apenas aos fatos. A maneira como esses narradores veem o mundo, a maneira como eles se opõem aos absurdos das crenças das outras pessoas, ao mundo das outras pessoas, é tão crucial que eles não podem conter sua essência oponente.

Esse tipo de romance é muito comum, especialmente durante o século XX. Camus, Sartre, Hermann Hesse, Ítalo Svevo, W. Somerset Maugham, Milan Kundera não deixam as ações fluírem ou seus personagens moverem-se tranquilamente sem que algumas palavras ácidas, cruamente verdadeiras, filosóficas ou simplesmente analíticas tomem parte entre as ações.

Algo mais sutil ocorre em romances nos quais toda a análise e todo o conteúdo ficam escondidos por detrás das ações dos personagens, ficam embaixo da superfície, em um palavra, no sub-texto.

Esse parece ser o caso de *A Morte de Ivan Ilitch*, de Tolstoi. Neste romance, a vida de um funcionário público russo nos é narrada de forma breve. Seus valores, suas

opções, suas escolhas nos são mostradas e são postas em cheque. Aquilo que parece ser o objetivo da vida de muitos, já no início do romance, é posto como um modelo de vida a ser criticado. “A história da vida de Ivan Ilitch foi das mais simples, das mais comuns e portanto das mais terríveis” (TOLSTOI, 2003, p. 20).

A narrativa da vida deste inglório juiz é narrada sem palavras ácidas, sem reflexões. É a partir das ações do personagem e, especialmente, a partir da crise que o assola, quando vê que a morte está tão próxima, que depreendemos o que há por trás da vida regrada e tão linearmente dentro das expectativas deste homem. Vítima de doença desconhecida e com o conhecimento trágico de que a morte está próxima, Ivan Ilitch se dá conta de que sua vida talvez tenha sido inútil. Ele questiona, no leito em que morrerá, se as preocupações que teve não foram inúteis e, por um momento, pensa que é ali, na fragilidade da doença, que está, de fato, vivendo.

Na vida simples e terrível de Ivan Ilitch tudo o que ele quis foi viver de acordo com a maneira como as pessoas viviam. Queria ganhar dinheiro, atingir posições de prestígio como juiz, ter uma vida de classe alta e, acima de tudo, poder mostrar isso para quem também valorizasse esse jogo de aparências. Os valores de Ivan Ilitch não eram construídos por ele mesmo, mas eram baseados no que as pessoas – que tinham a vida que ele almejava – faziam.

Ainda quando estudante fizera coisas que lhe pareceram vis e na ocasião o fizeram sentir-se enojado consigo, mas, mais tarde, percebendo que a mesma conduta era adotada por pessoas do mais alto nível e elas não a consideravam errada, chegou a não exatamente tê-las como certas, mas a simplesmente esquecê-las ou a não se incomodar ao lembrá-las. (2003, p. 23)

Ivan Ilitch estava disposto a ter uma vida convencional típica, importava-se com nada além de aparentar um certo estilo de vida, plenamente aceitável por todos. Nem o seu próprio casamento fora construído com base em sua plena vontade, pois sua vontade era sempre conduzida por algo exterior.

Dizer que Ivan Ilitch estava casando apaixonado e porque sua noiva partilhava de suas opiniões seria tão falso quanto dizer que ele só se casava porque seu círculo social aprovava a escolha. Ivan Ilitch considerava sobretudo dois aspectos: o casamento lhe traria satisfação pessoal ao mesmo tempo em que estaria fazendo o que era considerado correto pelas classes mais altas. (2003, p. 29)

E toda a vida de Ilitch corria assim. O casamento, a posição de juiz e até a preocupação com decorar seu apartamento de forma que aparentasse opulência. Viver

da maneira como todos esperam que se viva. Assim, ele achava que tinha uma existência plenamente satisfatória. Mas o homem que está satisfeito com seu destino nunca está preparado para o caso de a vida o desviar da rota e lhe oferecer algumas tragédias.

Ivan Ilitch, decorando um apartamento recém-comprado, cai de uma escada e sofre um machucado perto da coluna. A dor lateral acaba por tornar-se mais intensa até culminar em um diagnóstico médico duvidoso, mas que o alerta para a possibilidade de sua doença ser grave. E a doença é grave, mas não pode ser diagnosticada por nenhum médico, por melhor que ele seja. A posição de controle que possui sobre sua própria vida, o orgulho que tem pelo seu trabalho e pelas aparências que dão cores à sua realidade perde-se na insegurança de ser um enfermo que, dependendo do acaso, espera que as dores que o atingem fiquem mais amenas e não mais terríveis.

Sente-se medo da morte quando se lê Tolstoi! Sente-se medo de não viver uma vida que valha a pena e de arrepender-se. É irônico, mas é também triste, vemos as certezas do personagem em sua juventude – as convicções de que a vida resume-se a uma carreira, a um casamento e a uma moradia luxuosa – e depois vemos o momento em que ele se dá conta de que sua vida fora fútil e destituída de significado.

Ele começou a repassar em sua imaginação os melhores momentos de sua agradável vida. Mas, estranhamente, nenhum desses melhores momentos de sua vida tão agradável agora lhe pareciam o que pareceram na época – nenhum deles, exceto as primeiras lembranças de infância. Lá na infância, havia alguma coisa realmente agradável com a qual seria possível viver, se pudesse recuperá-la. Mas a pessoa que conhecera essa felicidade já não existia; era como a lembrança de outra pessoa.

Do período que produziu o atual Ivan Ilitch para cá tudo que parecera, na época, alegria, agora se desvanecia ante seus olhos e transformava-se em alguma coisa trivial e, em alguns casos, até repugnante. (2003, p. 95-96)

Ao personagem ocorre que talvez ele não tivesse vivido como deveria. Viveu como os outros esperavam, viveu de acordo com o comportamento padrão de sua época, mas isso era diferente de viver *como ele queria*. A tragédia deste herói romanesco foi descobrir o abismo que existe entre quem ele se tornou e entre quem ele queria ser. A tragédia desse juiz competente foi a de enxergar, tarde demais, as exigências que o mundo exerce sobre nós. Seu maior erro foi o de acreditar que viver corretamente é, de fato, ceder, dobrar-se e moldar-se a essas exigências.

Veio-lhe à cabeça a ideia de que aquela sua leve inclinação para lutar contra os valores das classes altas, aqueles impulsos de rebeldia que mal se notavam

e que ele havia tão bem aplacado talvez fossem a única coisa verdadeira, e o resto todo, falso. E suas obrigações profissionais e a retidão de sua vida e sua família e sua vida social tudo falso e sem sentido. (2003, p. 103)

Sim. Quando lemos *A Morte de Ivan Ilitch* temos medo. E que grande romance é esse, pois nos ensina – através do horror que sentimos ao ver a agonia final do personagem, que não quer morrer porque não viveu – a escolher o nosso próprio destino, a não seguir regras que se sustentam sem argumentos e que são apenas imperativos alienantes.

Seja com as palavras analíticas de um ensaio – mesmo que na disposição inaudita da poesia – seja através das ações das personagens, os romances nos ensinam a enfrentar a morte, pois é quando lemos que tudo aquilo que na vida nos é inadequado, que tudo aquilo que nos oprime e nos derrota é superado. Os romances nos ensinam a não esquecer a morte e nos mostram personagens que, mesmo vivos, vivem como se estivessem mortos. Em oposição a eles, vivemos. Ou admiramos e nos inspiramos naqueles outros que, como David Kepesh, constroem suas próprias leis, bem longe das melodias hipnóticas do mundo-cárcere.

### 3 O HOMEM DO SUBSOLO

#### I

Torna-se difícil escrever sobre *Memórias do Subsolo*, de Dostoiévski, sem colocar um pouco de mim mesmo dentro da análise. A crítica é uma atividade pessoal e quanto mais um livro nos perturba, quanto mais intensa é a nossa relação com ele, mais difícil é distanciar-se e anular-se na hora da análise. Georg Steiner (1988), em um ensaio sobre Lukács<sup>10</sup>, diz que “o crítico literário é um homem individual, julgando um determinado texto de acordo com a presente inclinação de seu espírito, de acordo com seu humor ou com a estrutura de suas convicções” (1988, p. 287).

A análise deste pequeno romance cabe aqui como uma maneira de mostrar o quão longe a literatura vai ao discutir os problemas humanos mais vitais e o quão fundo ela adentra a alma dos personagens. Discutir o texto de Dostoiévski é a forma concreta de defender a ideia de que os textos literários nos fazem enxergar o que não enxergamos naturalmente e, assim, torna-nos mais sábios, mais conhecedores de quem somos e transgressores das imposições.

A cada leitura de *Memórias do Subsolo* tive diferentes níveis de identificação com o personagem principal. A cada leitura, as ideias me pareciam mais claras e adquiriam novos significados. Os paradoxos faziam ora mais sentido, ora menos sentido. O personagem me era digno de pena, mas também digno de ódio. Um romance, afinal, diz diferentes coisas a cada vez que o lemos.

O que torna este livro tão complexo e o que faz com que a relação do leitor com a obra seja mais pessoal, mais vital, é o fato de o personagem ser exposto por dentro, de dentro. A facilidade assustadora com que ele se expõe, permite que adentremos aquele terreno de nós mesmos que muitas vezes preferimos não adentrar, pois existem algumas verdades que o homem prefere esconder até de si próprio<sup>11</sup>.

A literatura é um espelho e, não raramente, o que esse espelho reflete é uma imagem grotesca de seu leitor. A capacidade destrutiva do personagem, sua base abjeta

---

<sup>10</sup> STEINER, George. Georg Lukács e seu pacto com o demônio. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem e silêncio*. Ensaios sobre a crise da palavra. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

<sup>11</sup> “Existem nas recordações de todo homem coisas que ele só revela aos seus amigos. Há outras que não revela mesmo aos amigos, mas apenas a si próprio, e assim mesmo em segredo. Mas também há, finalmente, coisas que o homem tem medo de desvendar até a si próprio...” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 52)

e vergonhosa, pode até nos causar pena e vergonha, mas não se pode dizer que o homem do subsolo não nos é intimamente familiar. Suas ações torpes, as humilhações a que se submete, sua vaidade louca, seu desprezo por si mesmo, as ignomínias de que é capaz... Tudo lemos com um pouco de pena e de repulsa, mas tudo lemos sem estranheza, sabendo que o personagem está repleto de elementos humanos que são parte de nós, que são *possíveis em nós*. O homem do subsolo desperta raiva e ojeriza, mas essa raiva não nos acometeria por nos vermos nele refletidos? Pois reconhecemos em nosso íntimo essa força negativa e autodestrutiva, capaz das piores ações? Certamente, *Memórias do Subsolo* não é leitura que nos deixa ilesos, é um romance que causa alguns hematomas.

O livro é dividido em duas partes. Na primeira, chamada “O subsolo”, o personagem, o eu-narrador, fala de si mesmo. Pouco se atém a qualquer tipo de fato e, quando o faz, é apenas para revelar quem ele é e quais são seus pontos de vista sobre si mesmo e sobre a condição humana em geral. Extremamente reflexiva é esta parte, que é quase uma justificativa, ou explicação, para as ações e para os fatos que serão expostos na segunda parte, chamada de “A propósito da neve molhada”.

As primeiras frases do livro já atentam para o fato de que o personagem encontra-se infeliz. “Sou um homem doente...”, ele diz, “Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado. Aliás, não entendo um níquel da minha doença, não sei, ao certo, do que estou sofrendo” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 15). O homem do subsolo, que não tem nome, nem rosto, é um ex-funcionário público que agora não mais trabalha – em função de uma pequena herança de seis mil rublos de um parente distante – e que vive em um quarto ordinário de São Petersburgo.

Em um diálogo ácido com um interlocutor imaginário, o narrador questiona: “Dizei-me: de que pode falar um homem decente, com o máximo prazer? Resposta: de si mesmo” (2000, p. 18). A partir de então, abre-se uma série de perspectivas, de ideias e de crenças do narrador. Nota-se que estamos diante de um homem instruído, com uma vasta capacidade de análise e com a mesma capacidade para esmiuçar sua própria consciência até o fim, sem vergonha de si mesmo, até porque, como ele diz em vários momentos, não pretende deixar que ninguém leia suas memórias.

Mas é essa inteligência e essa análise, somadas a uma vaidade inflamável, que levam o personagem ao seu enclausuramento. Para ele, é extremamente difícil estabelecer relações com outras pessoas. A maneira como ele tudo analisa, como ele tudo julga – vendo, nos outros, seres inferiores e vendo, em si mesmo, ora alguém muito

superior, ora alguém tão insignificante quanto uma mosca – impedem o contato, o diálogo, a intimidade e a entrega.

Essa sua consciência lhe pesa e lhe faz mal. “Juro-vos, senhores, que uma consciência muito perspicaz é uma doença, uma doença autêntica, completa” (2000, p. 18). Essa sua consciência é responsável por um profundo e interessante nível de análise e de autoanálise, mas é a vaidade extrema, o amor-próprio desmedido, os que serão responsáveis pelos atos treloucados do personagem. “Tenho, por exemplo, um terrível amor-próprio. Sou desconfiado e me ofendo com facilidade, como um corcunda ou um anão” (2000, p. 20).

Ao homem do subsolo, inicialmente, interessa investigar os enigmas de sua própria alma e sondar os mistérios das existências alheias. Ele mesmo se considera muito inteligente e capaz disso. No entanto, ao mesmo tempo em que parece sábio e apto para desvendar as ações humanas, se mostra frágil, mesquinho e patético. Ele tem consciência de que não tem controle sobre todos os seus atos, tem consciência de que há uma força interior, um eu-obsuro que o impele a fazer o que sabe que não deve. A consciência disso, entretanto, não é suficiente para fazê-lo mudar.

Digam-me o seguinte: por que me acontecia, como se fosse de propósito, naqueles momentos – sim, exatamente naqueles momentos em que eu era capaz de melhor apreciar todas as sutilezas do “belo e sublime”, [...] por que me acontecia não apenas conceber, mas realizar atos tão feios, atos que... bem, numa palavra, atos como os que todos talvez cometam, mas que, como se fosse de propósito, me ocorriam exatamente nos momentos em que eu mais nitidamente percebia que de modo algum devia cometê-los? Quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo o que é “belo e sublime”, tanto mais me afundava em meu lodo, e tanto mais capaz me tornava de imergir nele por completo. (2000, p. 19)

Não é um terrível paradoxo? Este homem sabe o que tem de fazer, sente-se bem apreciando o belo e o sublime, mas alguma coisa, dentro dele mesmo, o boicota, o desvia daquilo que ele quer fazer, daquilo que ele sabe que deve fazer. O personagem traz um comportamento inconsciente ao plano da consciência, traz para o papel aquilo que não entendemos em linguagem alguma. Não pensamos todos que queremos apenas o nosso próprio bem?

Não é assim que o homem do subsolo pensa. E não é assim que, de fato, somos. Somos mais complexos. Terrivelmente complexos. Todos temos esse eu-destruidor, esse interior capaz de nos boicotar e de aniquilar ao invés de construir. E a autoanálise deste homem doente revela esses e outros abismos da natureza humana aos quais não

temos acesso, aqueles abismos que estão cheios do que temos de mais sublime, mas também de mais grotesco.

## II

O narrador das memórias está perfeitamente consciente de sua inteligência e, também, de sua vaidade. Assim, opõe-se – todo o tempo – ao homem comum, e ao que chama de “o homem de ação”. Ele, por ele mesmo, considera-se dentro do grupo dos “homens de pensamento”. Exagerada ou não, tal nomenclatura não nos indicaria a cisão de valores de que Lukács fala em *A Teoria do Romance*? Não indicaria que existem os homens que não são dados ao conhecimento, ao desvendamento, e sim dados à vida prática, que anula o mundo das ideias, enquanto com outros homens ocorre o oposto? Uns preocupam-se com a vida do trabalho e da ascensão, com o mundo material unicamente e com o lucro, com os títulos e com as pompas, enquanto outros se preocupam com a sanidade e com a lucidez, com a sabedoria e com a condição anímica da própria existência. Tal divisão não indicaria a falta de totalidade que a sociedade pós Revolução Industrial gerou? Na segunda parte, quando o narrador encontra-se com um velho inimigo de escola, essa divisão reaparece.

Nessa primeira parte do romance, no entanto, que está concentrada na reflexão pura, o homem do subsolo apenas constrói algumas elucubrações ociosas sobre os homens de ação. Para ele, esses homens contentam-se e conformam-se. Diante de um muro de pedra, não são capazes de desviar. “O muro para eles não é causa de desvio, como, por exemplo, para nós, homens de pensamento. [...] O muro tem para eles alguma coisa que acalma; é algo que, do ponto de vista moral, encerra uma solução – algo definitivo e, talvez, até místico...” (2000, p. 22). Não desviar do muro, não há porque não pensar, representa a falta de capacidade de questionar, de não parar quando nos mandam parar, de não aceitar aquilo que nos desagradar. Não desviamos do muro, pois tomamos certas coisas como verdades insofismáveis.

O homem do subsolo, neste trecho, imagina um diálogo com seu interlocutor imaginário, que o contra-argumenta:

“Não é possível”, vão gritar-vos, “não podeis rebelar-vos: isto significa que dois e dois são quatro! A natureza não vos pede licença; ela não tem nada a ver com os vossos desejos nem com o fato de que as suas leis vos agradem ou não. Deveis aceitá-la tal como ela é e, conseqüentemente, também todos os seus resultados. Um muro é realmente um muro... etc. etc.” Meu Deus,

que tenho eu com as leis da natureza e com a aritmética, se, por algum motivo, não me agradam essas leis e o dois e dois são quatro? Está claro que não romperei esse muro com a testa, se realmente não tiver forças para fazê-lo, mas não me conformarei com ele unicamente pelo fato de ter pela frente um muro de pedra e de terem sido insuficientes as minhas forças. (2000, p. 25)

Um muro é realmente um muro para o homem comum, mas para o homem do pensamento é apenas algo de que se deve desviar, algo que deve ser transgredido, transcendido. E é dessa diferença que vai nascendo a raiva que o narrador tem dos homens comuns. Sua consciência é tão febril e desmedida que ele acaba por odiar todos os outros homens, se humilha perante eles e, no entanto, os ama, como quem, subjugado, para não deixar sua própria aviltção destruí-lo, ama quem o subjuga.

Dessa consciência hipertrofiada, adquirida dos anos de subsolo, o narrador questiona atos humanos corriqueiros e sua interpretação sobre eles pode parecer absurda quando a lemos pela primeira vez; absurda por ser tão sensorialmente contrária à visão que temos de nosso comportamento.

Não sentimos, por acaso, prazer na dor? Será que desejamos para nós mesmos apenas o que é bom? Perguntas que parecem redundantes a olhos inocentes, mas não aos olhos dele. O homem do subsolo vê além e este romance, já foi dito, espelha uma face de nós mesmos a qual nem sempre queremos ter acesso.

Há, então, prazer na dor.

Há prazer mesmo numa dor de dentes. [...] Tive dor de dentes um mês inteiro; sei o que é isto. Neste caso, naturalmente, a pessoa não se enfurece em silêncio, mas geme; no entanto, não são gemidos sinceros, são gemidos maldosos, e tudo consiste justamente nessa maldade. Nesses gemidos é que se expressa o prazer do sofredor; se não sentisse neles prazer, não iria querer soltá-los. É um bom exemplo, meus senhores, e vou desenvolvê-lo. Nestes gemidos se expressa, em primeiro lugar, toda a inutilidade da vossa dor, humilhante para a nossa consciência; [...] Os seus gemidos tornam-se maus, perversos, vis, e continuam, dias e noites seguidos. E ele próprio percebe que não trará nenhum proveito a si mesmo com os seus gemidos. Melhor do que ninguém, ele sabe que apenas tortura e irrita a si mesmo e aos demais. Sabe que até o público, perante o qual se esforça, e toda a sua família já o ouvem com asco, não lhe dão um níquel de crédito e sentem, no íntimo, que ele poderia gemer de outro modo, mais simplesmente, sem garganteios nem sacudidelas, e que se diverte, por maldade e raiva. Pois bem, é justamente em todos esses atos conscientes e infames que consiste a volúpia. (2000, p. 26-27)

Somos feitos de verdades recônditas e de desejos desconhecidos. Conhecer a nós mesmos consiste em adquirir consciência de que há muito por detrás de nossas ações mais simples, consiste em ler aqueles leves indícios que ignoramos e que são a marca

própria de que também temos, cada um, um subsolo. Quando lemos essas memórias – essa reprodução lancinante do inconsciente de um homem – não há como não estremecermos de identificação. Ganhamos palavras para entender que somos muito parecidos com esse homenzinho isolado em um casebre de São Petersburgo, percebemos que o que está nele, também está em nós. Nos damos conta de que, às vezes, sentimos prazer em expor nossas mazelas, nossas tragédias, pois assim somos dignos de pena ou pois impingimos dor – justamente por sentir dor – naqueles que são nosso auditório.

Visceral é a narrativa deste romance, pois as análises sobre as ações humanas tecidas pelo homem do subsolo nos levam a uma espécie de catarse. Se nos identificamos, no espelho deste livro, com as ações torpes do homem do subsolo, quando pensarmos em nos colocar no mesmo ciclo vicioso da autocomiseração vingativa, creio que, instintivamente, pensaremos duas vezes. E, certamente, sempre que, em alguma situação, vemos alguém gemendo de dor, lembraremos, também, com o frêmito de um instinto, da dor de dentes de *Memórias do Subsolo*. Visceral é o texto, ainda, pois o narrador é anônimo e pouco fala – na primeira parte do romance – de fatos específicos, nem está preso a um determinado tempo ou espaço, assim, parece que quem escreve, que quem nos desafia aqui não é um homem qualquer da sociedade russa do século XIX, e sim o nosso próprio inconsciente.

A voz do subsolo, mais uma vez, grita e discorda da visão simplória do olhar sem intermediação, que é sensorial e simplista. A voz do subsolo grita que nem sempre desejamos a nós mesmos apenas o que é bom.

Oh, disse-me, quem foi o primeiro a declarar, a proclamar que o homem comete ignomínias unicamente por desconhecer os seus reais interesses, e que bastaria instruí-lo, abrir-lhe os olhos para os seus verdadeiros e normais interesses, para que ele imediatamente deixasse de cometer essas ignomínias e se tornasse, no mesmo instante, bondoso e nobre, porque, sendo instruído e compreendendo as suas reais vantagens, veria no bem o seu próprio interesse, e sabe-se que ninguém é capaz de agir conscientemente contra ele e, por conseguinte, por assim dizer, por necessidade, ele passaria a praticar o bem? Oh, criancinha de peito! Oh, inocente e pura criatura! (2000, p. 33)

O narrador traz, então, intrincada e interessante perspectiva sobre os nossos mais íntimos desejos. Não agimos unicamente em prol de nossa vantagem, até porque, ele questiona, o que é a vantagem humana? E se a vantagem se constituísse em desejarmos, algumas vezes, justamente o prejuízo? E se formos tão arredios, tão desejosos por poder fazer o que bem entendermos a ponto de não agirmos de forma a ter apenas vantagens?

As vantagens humanas, aquelas que todos vemos como vantagens, seriam o bem-estar, a riqueza, a liberdade, a tranquilidade, etc. Mas segundo a reflexão do narrador, há uma vantagem que não é mencionada e essa vantagem é talvez mais importante do que todas as outras.

Não existirá, de fato, [...] algo que seja a quase todos mais caro que as maiores vantagens (justamente a vantagem omitida) [...], mais importante e preciosa que todas as demais e pela qual o homem, se necessário, esteja pronto a ir contra todas as leis, isto é, contra a razão, a honra, a tranquilidade, o bem-estar, numa palavra, contra todas estas coisas belas e úteis, só para atingir aquela vantagem primeira, a mais preciosa, e que lhe é mais cara que tudo? (2000, p. 35)

O interlocutor do homem do subsolo, a voz de oposição criada pelo narrador – que talvez possa ser o próprio leitor, surpreso com o que lê – acredita que o homem pode perder maus e velhos hábitos, que a educação e a ciência vão educá-lo e que, assim, toda a vontade estará de acordo com os nossos interesses. Tudo o que o homem desejar será relacionado com o seu próprio bem-estar. Essa vontade, tão perfeitamente combinada com a razão, imagina o narrador, iria nos conduzir a uma realidade mecânica: todas as ações humanas poderiam ser calculadas, previstas, e então o homem não seria nada além de uma “tecla de piano” ou de um “pedal de órgão”. Passaríamos a raciocinar, e não a desejar, “justamente porque não podemos, por exemplo, conservando o uso da razão, *querer* algo desprovido de sentido e, deste modo, ir conscientemente contra a razão e desejar aquilo que é nocivo a nós próprios” (2000, p. 40 – grifo do autor).

A grande questão, porém, é que não queremos ser uma tecla de piano. Não queremos virar uma estatística e, por isso, às vezes, só para termos consciência de que podemos agir de acordo com nossos desejos, nos desviamos da rota.

[...] o homem, seja ele quem for, sempre e em toda a parte gostou de agir a seu bel-prazer e nunca segundo lhe ordenam a razão e o interesse; pode-se desejar ir contra a própria vantagem e, às vezes, *decididamente se deve* (isto já é uma ideia minha). Uma vontade que seja nossa, livre, um capricho nosso, ainda que dos mais absurdos, nossa própria imaginação [...] tudo isto constitui aquela vantagem das vantagens que deixei de citar, que não se enquadra em nenhuma classificação, e devido à qual todos os sistemas e teorias se desmancham continuamente, com todos os diabos! [...] E de onde concluíram todos esses sabichões que o homem precisa de não sei que vontade normal, virtuosa? Como foi que imaginaram que ele, obrigatoriamente, precisa de uma vontade sensata, vantajosa? O homem precisa unicamente de uma vontade *independente*, custe o que custar essa independência e leve aonde levar. Bem, o diabo sabe o que é essa vontade... (2000, p. 39 – grifos do autor)

O interlocutor contra-argumenta mais uma vez. Contra-argumenta que ninguém nos priva de nossas vontades. Um pouco indignadamente, ele grita que nossas vontades são *nossas* e que podemos perfeitamente afiná-las, por iniciativa própria, com os interesses normais, com as leis da natureza, com a razão. Contudo, sabe-se que esse processo não é simples.

A vontade pode, naturalmente, se quiser, concordar com a razão, sobretudo se não abusar desse acordo e se ele for usado moderadamente; isto é útil e, às vezes, até louvável. Mas a vontade, com muita frequência e, na maioria dos casos, de modo absoluto e teimoso, diverge da razão... (2000, p. 42)

O interlocutor não teria razão em contrariar essas ideias absurdas? Talvez. Afinal, a verdade se constrói em um jogo de argumentos e contra-argumentos. Porém, as ideias do subsolo não fazem sentido? Se analisarmos mais profundamente nossa alma, não sentimos vontades que em geral contrariam toda a razão? E não procuramos imediatamente calar a voz da vontade para agirmos racionalmente? Parece que o interlocutor, ao gritar e discordar, o faz por medo, pois identificou nele mesmo estas terríveis verdades, essa nossa capacidade de nos desviarmos do caminho (se é que existe um caminho único e certo), e de agir como bem quisermos.

O homem é um animal criador por excelência, condenado a tender conscientemente para um objetivo e a ocupar-se da arte da engenharia, isto é, abre para si mesmo um caminho, eterna e incessantemente, *para onde quer que seja*. Mas talvez precisamente por isto lhe venha às vezes uma vontade de se desviar, justamente por estar *condenado* a abrir esse caminho... (2000, p. 46)

Essas “memórias” nos levam aos mais profundos abismos humanos, ao nosso próprio subsolo. Não seria melhor fechar o livro e esquecer isso que somos? Ler a primeira parte de *Memórias do Subsolo* é como enxergar que o homem é um labirinto escuro e sinuoso, repleto de desejos e condições às quais dificilmente teremos total acesso. Dar-se conta de que por trás de cada uma de nossas ações e pensamentos conscientes há uma infinidade de motivações inacessíveis a nós, pode ser um pouco assustador. Sentimos prazer na dor, sem saber disso. Desviamos-nos dos caminhos que temos de trilhar devido a uma vontade invisível, que não sabemos que nos conduz, nem para onde nos conduz. Há em nós um subsolo e ele é tão determinante em nossos atos quanto é desconhecido. Não é uma verdade fácil esse dar-se conta da existência de uma entidade tão forte que não se comunica diretamente conosco. Sabendo disso, vemos que

não há acaso, não há acidentes, somos nós mesmos e nossos desejos e necessidades inconscientes que nos conduzem a algum lugar.

Na segunda parte da obra, a teoria comportamental exposta na primeira é exemplificada. O homem do subsolo relembra os momentos em que saiu de sua toca rumo ao convívio humano, e todas as suas ações desvairadas e vergonhosas parecem ser um produto de seu inconsciente, de uma força maior que ele, pois cada um desses atos é precedido por uma total consciência de sua absurdidade. Essa consciência não é o bastante para impedi-lo.

### III

Em “A propósito da neve molhada”, o homem do subsolo age. Suas memórias remontam ao tempo em que ele era jovem e ainda trabalhava. Aos vinte e quatro anos, a vida do personagem já era confusa e sombria. Ele já vivia no subsolo. Na repartição, não mantinha relações próximas com nenhum de seus colegas de trabalho e até evitava conversar. Olhava os outros com ódio, mas sentia, ao mesmo tempo, ódio e aversão de si próprio e imaginava que os outros o desprezavam. Como diz o bordão de Wilhelm Reich, “desprezam-te como tu te desprezas”.

Toda a exagerada exigência e a “enfurecida insatisfação” que o personagem nutria por si próprio, ele aplicava ao olhar dos outros. Talvez devido a essa transferência de sentimentos, suas relações fossem tão fracassadas.

Nem sempre o motivo do ódio deste homem a todos os que o cercavam fica claro para nós leitores. A divisão entre “homens de ação” e “homens de pensamento”, as referências à própria inteligência e à estupidez dos outros, no entanto, indicam que a cisão entre o homem do subsolo e os homens comuns advinha de uma questão de valores. E essa diferença de valores fazia com que ele se sentisse isolado, sozinho e contrário a todos. “Torturava-me então mais uma circunstância: o fato de que ninguém se parecesse comigo e eu não fosse parecido com ninguém. ‘Eu sou sozinho, e eles são todos’, dizia de mim para mim, e ficava pensativo” (2000, p. 58).

Em casa, isolado da realidade opressiva, o que ele mais fazia era ler. Lia para com impressões exteriores abafar um pouco da gama paradoxal de sentimentos que fervilhavam nele. Não havia nada em seu meio que ele pudesse respeitar ou admirar e era com os livros, e também com seus devaneios, que ele se sentia seguro; era isolado que ele se sentia um sujeito completo, que se sentia um herói, e não um anti-herói ou, até mesmo, um louco. Na segunda parte, a personalidade histérica e patológica do

narrador se mostra com mais ênfase. “Tinha paixõezinhas agudas, ardentes, em virtude de minha contínua e doentia irritabilidade. Vinham-me impulsos histéricos, com lágrimas e convulsões. [...] Além de tudo, a angústia fervilhava dentro de mim” (2000, p. 62).

Às vezes, ficava tanto tempo sozinho que sentia a necessidade de contato humano e saía ao encontro de relações inexistentes. A única pessoa com quem o personagem considerava ter alguma espécie de relação era com seu chefe de seção, Anton Antonovich. Ainda assim, essa relação não era totalmente recíproca. Nesses momentos, para conversar com alguém do “mundo real”, o narrador visitava um ex-colega de escola. Ele havia se afastado de todos os seus colegas, uma vez que os odiava tanto quanto odiava seus colegas de trabalho, mas ainda restavam alguns a quem ele ainda apenas cumprimentava. Símónov era esse ex-colega de escola a quem o homem do subsolo recorria. E mesmo suspeitando que seu ex-colega não gostasse de sua companhia, ele se colocava novamente em uma situação sem retorno. “Enquanto eu subia a escada para o quarto andar, onde ele morava, ia justamente pensando que esse cavalheiro já se cansava da minha companhia e que eu ia em vão a sua casa” (2000, p. 74).

Neste encontro com Símónov, inicia-se uma das duas grandes tragédias do livro. Casos tão humilhantes que o homem do subsolo será impelido a ir para seu esconderijo e manter-se lá, sozinho e prostrado. A série de situações a que ele se entrega, mesmo com a consciência do que deve fazer, não seria proposital? Não quereria ele sofrer daquela maneira?

Na casa de Símónov, ele encontra dois colegas de escola e chega em momento inoportuno. Eles estão planejando um jantar de despedida para um oficial amigo deles, Zvierkóv, a quem o homem do subsolo, desde os tempos de escola, dedica um ódio profundo. Mesmo assim – e ainda considerando o fato de que estava sem nenhum dinheiro – tomado por um impulso desconhecido, interrompeu a discussão e manifestou seu desejo de querer participar da despedida. Fingiu até ficar ofendido por não ter sido convidado.

Consciente de que não deveria participar, de que não deveria se entregar a tamanha humilhação, ele entra no jogo da autodestruição e força uma naturalidade superior diante do desprezo dos ex-colegas e da clara má vontade de Símónov em aceitar que ele participasse da festa. E é nessa festa que ocorre o que parece ser um dos

pontos altos do livro, um dos momentos em que as ações do narrador tomam proporções de insanidade.

No dia do encontro, ele chega no horário marcado, mas os seus “amigos” comparecem ao local apenas uma hora depois, informando-o, somente ali, que haviam adiado o jantar em uma hora. O incêndio se arma. Além de ficar ofendido com o atraso, os assuntos abordados por Zvierkóv apenas o oprimem mais ainda. O homenageado oficial questiona o narrador sobre seu emprego de baixa renda e, assim, sua vaidade inflamável vai estimulando uma grande raiva. O homem do subsolo perde o controle e conduz a noite a um caminho sem volta rumo a sua própria humilhação. Chega ao ponto de ficar três horas andando de um lado a outro enquanto os companheiros se reúnem em outra sala para conversar. Finge que os ignora, tomado por uma febre raivosa e por um descontrole insano.

Joseph Frank, autor de uma incrível biografia sobre a vida de Dostoiévki, em um capítulo de análise do romance, tece alguns comentários interessantes sobre o comportamento do tão excêntrico personagem de *Memórias do Subsolo*.

Por que, podemos perguntar, o jovem homem do subterrâneo se comporta de maneira tão diferente daquela que é instigada por suas próprias inclinações? Mais uma vez a resposta aparece aos poucos e antes de qualquer coisa tomamos consciência de que o homem do subterrâneo, consumido por uma vaidade ilimitada, está tão consciente de si que não pode estabelecer relações sociais normais com alguém. (FRANK, 2002, p. 458)

A maneira como satirizam seu trabalho, a maneira como olham para suas roupas simples demais fere o narrador, que está terrivelmente consciente dessas “falhas”. Dentro dele mesmo há outra voz e há outro homem que não consegue agir como pensa, assim o levando a atitudes loucas e patéticas.

A raiva que o homem do subterrâneo sente de Zvierkóv está diretamente relacionada ao comportamento típico de um “homem de ação” que o ex-colega possui. Zvierkóv se opõe a ele em tudo. É um oficial prestigiado, orgulhoso de seus títulos e de sua posição e que alardeia suas aventuras com mulheres e é admirado por todos os amigos que estão ali, prestando-lhe homenagem. O homem do subsolo quer ser admirado como ele, mas pela sua inteligência, que tanto tenta demonstrar, mas não consegue.

A vaidade do homem do subterrâneo convence-o de sua própria superioridade e ele despreza a todos; mas, como quer que essa superioridade seja *reconhecida* pelos outros, odeia o mundo por causa de sua indiferença e

descamba para uma aversão contra si próprio por causa de sua humilhante dependência. (FRANK, 2002, p. 459)

Em seus devaneios, o narrador imagina vingar-se das humilhações a que se submete, imagina que a desigualdade que o separa do mundo não existe, imagina que terá seu lugar, que será capaz de provar ser melhor do que os *outros*, que sempre o ignoram e não o consideram parte de nada.

[...] eu queria apaixonadamente demonstrar a toda aquela “cambada” que não era de modo algum o medroso que eu mesmo imaginava ser. Mais ainda: no mais intenso paroxismo da febre do medo, sonhava sobrepujá-los, vencê-los, arrastá-los, obrigá-los a amar-me; bem, ainda que fosse “pela elevação das ideias e pelo meu indiscutível espírito”. Haveriam de deixar de lado Zvierkóv, que ficaria a um canto, calado, envergonhado; e eu o esmagaria. Depois, seria capaz de reconciliar-me com ele, beberíamos ambos, e eu o trataria por tu; mas o mais cruel para mim, e que me causava mais despeito, era o fato de já então saber – e saber inteiramente e com certeza – que, na realidade, não precisava de nada daquilo, que na verdade eu não queria de modo algum esmagá-los, dominá-los, atraí-los, e que – mesmo que alcançasse este resultado – seria o primeiro a não dar um vintém por ele. (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 84-85)

Outro grande paradoxo. Ao mesmo tempo em que quer humilhar e sobrepujar seus carrascos também deseja a amizade e o perdão deles, mas – garante – em posse desses resultados, os entenderia como inúteis. Há um jogo duplo aqui. Na consciência do homem do subsolo mora um conhecimento tranquilo, há um nível de racionalidade que entende todas as suas ações tresloucadas como desnecessárias, como impraticáveis. Mas aquilo que o narrador nos expõe como sendo os seus pensamentos, apenas ficam guardados em sua mente, não influenciando nas ações. E ele, como admite, sente prazer em entregar-se a esse jogo de sofrimento. Segundo Frank:

O masoquismo do homem do subterrâneo é parte da dialética da vaidade e tem uma função mais complexa do que apenas ilustrar um gosto pela auto-humilhação. De fato, como vemos, a exposição voluntária à humilhação *reforça* o sentimento de superioridade interior do homem do subterrâneo em relação a todos aqueles que olham para ele com esse desprezo. Ao mesmo tempo em que se torna dolorosamente consciente de sua própria absurdidade e ignomínia, também o sustenta ao reforçar a convicção de sua preeminência cultural. (FRANK, 2002, p. 462)

A superioridade que não consegue expor aos ex-colegas de escola, o autocontrole, a sabedoria, enfim, tudo aquilo que ele consegue ser em seus devaneios, mas que não consegue ser na realidade, é admiravelmente exposto na alcova de uma prostituta. Toda a raiva e humilhação a que ele foi submetido é jogada em cima de Lisa, a jovem meretriz que ele encontra no final dessa noite trágica. Depois do sexo, vem a

conversa, e o homem do subsolo fala com ela com a mesma eloquência típica que observamos em sua narração. Sua fala, no entanto, é ácida e a boa retórica que tem é usada somente para humilhar Lisa, para fazê-la ver o quão terrível é a sua condição de prostituta, um caminho destrutivo, perecível e sem retorno. Lembra-a de sua juventude e de que em breve não terá mais clientes, pois sua beleza se deteriorará. Fala das doenças a que Lisa poderá se expor e como morrerá como uma indigente, sem ninguém que de fato se importe com ela.

Quão terrível não é a natureza humana? Os fracos humilham os que são ainda mais fracos, para assim elevarem um pouco a sua condição. A tragédia final do romance se dá quando Lisa vai ao subterrâneo, quando ela visita a casa de nosso complexo narrador. Ela percebe que ele é pobre, que sofre, que é um homem em condição não muito diferente da condição dela. Ele que, por alguns momentos, na alcova da jovem humilhada, foi herói, agora se sente desvendado, desmascarado. O fato de uma vez ter sido olhado com admiração, o fato de alguém tê-lo visto como um homem de pensamento, como um homem, no mínimo, respeitável, fez com que se sentisse bem. Afinal, nos interpretamos um pouco a partir da interpretação dos outros. No momento em que Lisa chega e vê o seu roupão furado, sua residência simples e sua real situação, ele sente-se, mais uma vez, terrivelmente humilhado e sua vaidade chega a um limite trágico. Esse é o último ato do anti-herói, a última ação que ele expõe, com coragem e vergonha, aos seus leitores.

No final das memórias, o homem do subsolo propõe uma pergunta ociosa, pergunta que não pode deixar de ser citada quando falamos deste livro. “O que é melhor, uma felicidade barata ou um sofrimento elevado?” (2000, p. 145).

A felicidade barata é a cegueira, a ignorância, e o sofrimento elevado é a consciência apurada que advém do conhecimento. O que é melhor então? Nada saber, nada entender? Aceitar as respostas prontas que nos dão e sermos felizes, como se tivéssemos tomado *soma*, a droga que no livro de Aldous Huxley é dada às pessoas para que se sintam felizes e, assim, nunca façam perguntas que possam relativizar as leis e regras sociais? Ou é melhor optar pelo conhecimento, que faz com que desenvolvamos um inconformismo imbatível em relação ao mundo real, que nos faz insatisfeitos e céticos? Seguindo os caminhos da literatura, certamente estaremos optando pelo sofrimento elevado. A boa literatura tem a mesma função de nos tornar insatisfeitos, conscientes e, como consequência, talvez, um pouco infelizes.

Mas não poderíamos optar por uma felicidade elevada? Não poderíamos transformar esse sofrimento que advém da consciência das imperfeições do mundo em algo positivo? Certamente, podemos tentar transformar essas imperfeições, primeiro em nós mesmos e, depois, nos que estão a nossa volta. Mas esse otimismo não cabe ao homem do subsolo que não nos dá opção por uma felicidade elevada.

Há muito o que se escrever, discutir e analisar em *Memórias do Subsolo*. Não é, obviamente, a intenção desta pequena análise, esgotar a série de possibilidades que este incrível romance possui. Joseph Frank, o já citado biógrafo de Dostoiévski, faz um longo exame da obra. De sua análise, alguns trechos me pareceram importantes e eu os citei aqui, mas a maior parte de seus comentários não cabia na análise que eu mesmo fiz do livro.

Segundo Frank, existem várias interpretações do romance dostoiévskiano. Uma, por exemplo, lê o texto sob a ótica das ideias de Nietzsche. Lev Chestov, responsável por essa leitura, acreditava que Dostoiévski teria renunciado seus ideais humanitários, presentes em suas primeiras obras, e teria aceitado o egoísmo humano. O próprio Frank também faz uma leitura biográfica e vê no romance uma sátira. As memórias seriam um ataque à filosofia de Tchernichévski, intelectual russo com o qual Dostoiévski teve uma antiga rixa. A interpretação de Frank é bastante ligada a questões históricas e sociológicas. Uma análise extremamente interessante, mas que não servia ao meu propósito. Quis ver a obra de Dostoiévski, como uma obra que – graças a sua apurada análise do comportamento de um homem – é capaz de aguçar o conhecimento que temos de nós mesmos, como uma obra que nos desestabiliza em nossas posições sedimentadas. A dualidade entre reflexão interiorizada e a capacidade de ação – que se transforma em ressentimento contra o mundo – não permite que o leitor apenas contemple a cena, ele é convocado várias vezes para dentro do texto. Nesse caminho, a expressão radical da doença do personagem, como negatividade, como exceção, como ruptura, é uma forma de pôr em xeque o senso comum.

## CAIM E O SACRIFÍCIO DE ISAAC

José Saramago, em seu último romance, *Caim*, coloca o assassino de Abel em uma viagem desordenada pelo Antigo Testamento. Caim visita os principais acontecimentos da Bíblia e a interpretação que dá a eles não é a que usualmente é dada. O deus que está na Bíblia, do ponto de vista do personagem de Saramago, também contraria a imagem comum. Ele não é benevolente e muito menos sábio. Deus é cruel, vaidoso e rancoroso.

Desde pequenos, a ideia desse ser superior nos é inculcada, a ideia de pecado e de medo perante a autoridade dele nos é imposta e dessa imposição poucos conseguimos escapar. Em *Caim*, o escritor português desconstrói essa herança, que é, talvez, a mais forte que herdamos do senso comum.

A passagem em que Caim depara-se com Abraão e com seu filho, Isaac, retira o foco da história de cima de Abraão – visto como um homem obediente ao senhor – e coloca deus e sua crueldade no centro das atenções.

Há uns três dias, não mais tarde, tinha ele [deus] dito a abraão, pai do rapazito que carrega às costas o molho de lenha, Leva contigo o teu único filho, isaac, a quem tanto queres, vai à região do monte mória e oferece-o em sacrifício a mim sobre um dos montes que eu te indicar. O leitor leu bem, o senhor ordenou a abraão que lhe sacrificasse o próprio filho. [...] O lógico, o natural, o simplesmente humano seria que abraão tivesse mandado o senhor à merda, mas não foi assim. (SARAMAGO, 2009, p. 79)

Abraão, obediente, chega ao lugar citado por Deus, constrói um altar, enche-o de lenha e lá coloca o filho, amarrado. Quando levanta a faca para sacrificá-lo, Caim, em tempo, segura o braço do pai-assassino e o impede de matar o próprio filho. Na sátira de Saramago, o anjo, que deveria impedir o sacrifício de Isaac, chega atrasado para avisar Abraão que aquilo fora apenas um teste divino. É Caim quem salva Isaac e assim presencia mais uma crueldade, pois toda a jornada de Caim pelos principais fatos bíblicos tem a intenção de desvendar as ações do criador do universo.

O diálogo entre Abraão e Isaac após a quase tragédia é tão interessante – no sentido de modificar nossa perspectiva em relação a uma história fechada, até então não passível de outras interpretações – quanto o diálogo de Emil Sinclair e Demian sobre o sinal de Caim.

Perguntou isaac, Pai, que mal te fiz eu para teres querido matar-me, a mim que sou teu único filho, Mal não me fizeste, isaac, Então por que quiseste cortar-me a garganta como se eu fosse um borrego, perguntou o moço, se não tivesse aparecido aquele homem para segurar-te o braço, que o senhor o cubra de bênçãos, estarias agora a levar um cadáver para casa, A ideia foi do senhor, que queria tirar a prova, A prova de quê, Da minha fé, da minha obediência, E que senhor é esse que ordena a um pai que mate o seu próprio filho. [...] (2009, p. 82)

Deus é tema que, supostamente, não se discute. Sua imagem é dada e questioná-la sempre causa demasiada polêmica. No entanto, nem ele escapa do olhar da literatura, que nos ensina que tudo é passível de análise, de questionamento, de desconstrução.

Não são todos que concordam com a importância grandiosa que este trabalho dá à literatura. Tanto alguns adoradores quanto àqueles que passam incólumes aos efeitos de uma obra literária costumam alardear sua inutilidade, divulgar a ideia de que ela não tem nenhuma função, nenhuma utilidade. Mas acredito que as evidências expostas aqui nos indicam justamente o contrário.

Quem lê pouco, provavelmente terá sempre pouco a dizer. Quem lê pouco não sabe ler a si próprio e se não conseguimos ler a nós mesmos a vida fica mais difícil, mais nebulosa. Sofremos, então, pois não a entendemos. E consta que a melhor maneira de acabar com o sofrimento é entender de onde ele vem.

Hoje o espaço da literatura está cada vez mais restrito, sufocado por formas de entretenimento massivo. É preciso que armadilhas e propagandas sejam feitas para convenceremos as novas gerações dos prazeres e da importância não só da arte, mas de todas as outras esferas do conhecimento. Ler, conhecer, saber e pensar não são atividades estimuladas. As pessoas, em geral, parecem reconhecer a importância dos livros, parecem respeitá-los, mas isso não é o bastante para que se dediquem à leitura de fato. Ouve-se, de adolescentes a adultos, desculpas envergonhadas quando se fala em hábitos de leitura. Falta de tempo, trabalho demasiado e cansaço são comuns. Mas o fato é que se não se tem tempo para isso é porque não se considera que ler possa ser algo importante, transformador e, acima de tudo, essencial.

Os meios audiovisuais – que deixam os livros em segundo plano – não podem substituir a literatura em determinadas funções. Eles não ensinam o ser humano a usar a linguagem para se comunicar, para se entender, não mostram as inúmeras possibilidades da língua e, logo, as inúmeras possibilidades de concretizar o que levamos em nós mesmos e que, por vezes, está oculto, pois não temos palavras para despertar o que em nós só vive quando é compreendido.

A literatura sustenta espíritos rebeldes, aqueles que não estão satisfeitos com a realidade a que tem de se submeter. Ela é necessidade para os inconformados, para os que não conseguem aceitar o mundo sem significado que, todos os dias, força a porta de nossas mentes, querendo invadi-las e subtrair toda a poesia que lá vive.

Ler é o modo que nós encontramos para, de alguma forma, fugir do cárcere, ao menos nos momentos em que estamos encerrados no silêncio espiritual que o isolamento com um bom livro permite. Mas é também mais que isso. A literatura nos forma e molda de maneira tal que conduzimos nossas vidas a partir de outros valores. Valores diferentes dos convencionais, leis construídas a partir da leitura de nós mesmos e, portanto, baseadas em uma realidade intrínseca e mais satisfatória. Fugimos dos lugares-comuns e dos clichês que só aumentam a cegueira geral e constroem discursos subservientes ao que foi estabelecido.

No entanto, quando fechamos o livro e apagamos as luzes – após nos entregarmos ao sono – acordamos, mais uma vez, nesse mundo que é hostil à arte. É pena que, para o mundo, a arte não tenha significado. É pena que este trabalho tenha sido construído justamente porque é de extrema necessidade que se fale da importância de transgredirmos valores falsos, convenções, preconceitos e injustiças. É pena que os argumentos aqui cunhados tenham sido construídos a partir de uma necessidade de expor a inadaptação que se sofre quando nossos valores se opõem aos daqueles que vivem a nossa volta e quando vemos que esses valores foram construídos sobre bases tão frágeis.

No que concerne à discussão da literatura como intermédio para enriquecer a nossa visão da realidade e superar o senso comum, certamente, muito há, ainda, para ser dito. Espero, com o tempo, com leituras e com amadurecimento, poder encontrar mais palavras para defender um tema tão vital.

No romance de Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, umas poucas pessoas – aquelas inconformadas com a estrutura social em que viviam – decoravam as principais obras da literatura universal, pois todos os livros haviam sido queimados por uma sociedade que já não permitia o pensamento. Essas pessoas que se tornaram livros refugiaram-se em uma floresta distante da cidade. Consideradas loucas, as pessoas-livro andavam de um lado a outro proclamando as palavras que eles achavam que não podiam ser esquecidas. *Dom Quixote*, *A Divina Comédia*, *Ilíada*, *Odisséia*, *Ana Karenina*, *Em Busca do Tempo Perdido*, *Dom Juan*, *Otelo*, etc. Cada um guardava em si uma obra.

Espero, daqui a alguns anos, não viver em um mundo tão hostil à arte e ao pensamento. Espero que a distopia de Bradbury não se transforme em realidade. Espero que as ideias deste trabalho, algum dia, tornem-se senso comum.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

BERNHARD, Thomas. *Extinção*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_. A timidez do romance. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. O patriarca. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: UFMG, 2009.

\_\_\_\_\_. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. Minas Gerais: UFMG, 1998.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: Uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FRANK, Joseph. *Dostoiévski: Os efeitos da libertação. 1860 a 1865*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Edusp, 2002.

GARCIA, Francisco Luiz. *Introdução crítica ao conhecimento*. Campinas: Papirus, 1988.

HESSE, Herman. *Demian*. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

LUKÁCS, Georg. *Estética I: La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1982. 4 v.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

NIETZSCHE, F. *Ecce homo*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ROTH, Philip. *O animal agonizante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

STEINER, George. Alfabetização humanista. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. Georg Lukács e seu pacto com o demônio. In: \_\_\_\_\_. *Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TOLSTOI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

