

## DAS UTILIDADES DA LITERATURA

Profa. Dra. Karla Cipreste (UFU)  
Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas (UFPR)  
Prof. Dr. Thiago Cesar V. L. Saltarelli (UFMG)  
*Organizadores*

## EXPEDIENTE

---

Universidade Federal de Uberlândia

Reitor

Prof. Valder Steffen Júnior

Vice-Reitor

Prof. Orlando César Mantese

Diretor da EDUFU

Prof. Guilherme Fromm

Diretor do Instituto de Letras e Linguística

Prof. Ariel Novodvorski

EDUFU – Editora e Livraria da Universidade Federal de Uberlândia  
Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 1S – Térreo – Campus Santa Mônica  
CEP: 38.408-144 – Uberlândia – MG  
Telefax: (34) 3239-4293  
E-mail: vendas@edufu.ufu.br | www.edufu.ufu.br

Editoração: Prof. Igor A. Lourenço da Silva

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

Letras & Letras, v. 34, n. 2, jul/dez 2018, Uberlândia,  
Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de Letras e Linguística, 1985-

Semestral.

Modo de acesso: <http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras>

Editoração: Igor A. Lourenço da Silva.

Organização: Marisa Martins Gama-Khalil, Maria João Simões, Adelaide  
Caramuru Cezar.

Diagramação: Igor A. Lourenço da Silva.

Revisão Inglês: Igor A. Lourenço da Silva.

ISSN: 1981-5239

1. Língua. 2. Literatura-Crítica. 3. Linguística.

1. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística.

CDU: 801(05)

---

Todos os artigos desta revista são de inteira responsabilidade de seus autores, não cabendo à Revista, ao Instituto de Letras e Linguística ou à Edufu qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo.

## LETRAS & LETRAS

---

### **Diretor**

Igor A. Lourenço da Silva (UFU)

### **Conselho Consultivo**

Israel de Sá (UFU)

Luisa Helena Finotti (UFU)

Carlos Augusto de Melo (UFU)

### **Conselho Editorial**

Adriana Cristina Cristianini, UFU; Aline Ferreira, University of California – Santa Barbara (EUA); Alceu Dias Lima, UNESP – Araraquara; Ana Cristina Bezerril Cardoso, UFPB; Antônio Fernandes Júnior, UFG; Ariel Novodvorski, UFU; Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, UFU; Beth Brait, USP/PUC-SP; Brett Hyde, Washington University in St. Louis (EUA); Camila Nathalia de Oliveira Braga, UFPB; Carla Nunes Vieira Tavares, UFU; Carlos Piovezani, UFSCAR; Carmem Lúcia Hernandez Agustini, UFU; Carolina Barcellos, UnB; Cleudemar Alves Fernandes, UFU; Daniel Alves, UFPB; Dilma Maria de Mello, UFU; Douglas Altamiro Consolo, UNESP – São José do Rio Preto; Eduardo de Faria Coutinho, UFRJ; Elaine Cintra, UFPB; Eliana Dias, UFU; Eliane Silveira, UFU; Elisete Carvalho Mesquita, UFU; Elzimar Fernanda Nunes, UFU; Emília Mendes, UFMG; Enivalda Nunes Freitas e Souza, UFU; Félix Valentín Bugueño Miranda, UFRGS; Fernanda Costa Ribas, UFU; Fernanda Mussalim, UFU; Flavio Roberto Gomes Benites, UNEMAT; Guilherme Fromm, UFU; Ida Lucia Machado, UFMG; Ingedore V. Koch, UNICAMP; Ismael Ângelo Cintra, UNESP – Araraquara; Ivã Carlos Lopes, UNESP – São José do Rio Preto; Ivan Marcos Ribeiro, UFU; Iza Quelhas, UERJ; Jair Tadeu da Fonseca, UFSC; Joana Luiza Muylaert Muylaert Araújo, UFU; João Antônio Moraes, UFRJ; Joaquim Alves de Aguiar, USP; John Milton, USP; John Schwieter, Wilfrid Laurier University (Canadá); José Antônio Brandão Carvalho, Universidade do Minho (Portugal); José Guillermo Milán-Ramos, Universidad de la República (Uruguai); José Luiz Meurer, UFSC; José Olimpio de Magalhães, UFMG; José Magalhães, UFU; Juliana Santini Santini, UNESP – Araraquara; Kênia Maria de Almeida Pereira, UFU; Krzysztof Migdalski, University of Wroclaw (Polônia); Leila Bárbara, PUC-SP; Leonardo Franciso Soares, UFU; Luciana Borges, UFG; Luciana Moura Collucci Camargo, UFTM; Luciane Leipnitz, UFPB; Luciene Azevedo, UFBA; Luiz Carlos Travaglia, UFU; Luzmara Curcino, UNESP – Araraquara; Márcio Roberto Soares Dias, UESB; Marco Antônio Villarta-Neder, UFLA; Margarita Correia, Universidade de Lisboa (Portugal); Maria Aparecida Caltabiano, PUC-SP; Maria Aparecida Resende Ottoni, UFU; Maria Cecília de Lima, UFU; Maria das Graças Fonseca Andrade, UESB; Maria do Rosario de Fatima Valencise Gregolin, UNESP – Araraquara; Maria Helena de Paula, UFG; Maria Inês de Almeida, UFMG; Maria Inês Vasconcelos Felice, UFU; Maria Ivonete Santos Silva, UFU; Maria José Rodrigues Faria Coracini, UNICAMP; Maria Luiza Braga, UFRJ; Maria Suzana Moreira do Carmo, UFU; Marisa Martins Gama Khalil, UFU; Maura Alves de Freitas Rocha, UFU; Mike Scott, University of Liverpool (Reino Unido); Moacir Lopes de Camargos, UNIPAMPA; Nélia Scott, University of Liverpool (Reino Unido); Nilton Milanez, UEFS; Orlando Nunes de Amorim, UNESP – São José do Rio Preto; Orlando Vian Jr., UFRN; Oziris Borges Filho, UFTM; Paulo Fonseca Andrade, UFU; Rauer Ribeiro Rodrigues, UFMS; Regina Igel, University of Maryland College Park (EUA); Regma Maria dos Santos, UFG; Roberto Acízelo de Souza, UERJ; Roxane Helena Rodrigues Rojo, UFRJ; Sergio Ifa, UFAL; Simone Hashiguti, UFU; Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, UFG; Stéfano Paschoal, UFU; Susana Borneo Funck, UCPEL; Suzi Frankl Sperber, UNICAMP; Tania R. S. Romero, UFLA; Valeska V. S. Souza, UFU; Vera Lúcia Follain de Figueiredo, PUC-RJ; Vera Lúcia Carvalho Casa Nova, UFMG; Walcir Cardoso, Concordia University (Canadá); Waldenor Barros Moraes Filho, UFU; William Tagata, UFU.

### **Pareceristas *ad hoc*:**

Luiz Fernando Lima Braga Júnior (UFF)

Luís Gonçalves Bueno de Camargo (UFPR)

## SUMÁRIO

---

### **Apresentação**

Das utilidades da literatura i

### **Artigos**

*La utilidad de la ficción en la poesía. Un recorrido inútil* 1  
Alejandro Palma Castro

*Sobre as funções e a materialidade linguística da ficção:  
homeostase, affordances, relevância* 19  
Pedro Dolabela Chagas, Náira Bittencourt

*Considerações filosóficas sobre a validade do escopo do Reduccionismo Adaptacionista  
do Darwinismo Literário em sua versão mais forte* 44  
Leonardo Ferreira Almada, Gabriel J. C. Mograbi

*O que aprendemos com Alice: considerações sobre a leitura de literatura* 59  
Cynthia Beatrice Costa

*A intrahistoria de Manuel Rivas e as luzes da literatura sobre as sombras do passado* 84  
Karla Cipreste, Isabella Borges Gregório

*Sobre a utilidade política dos costumes estéticos (crítica, controvérsia, democracia)* 105  
Nabil Araújo (Autor)

***On the Utilities of Literature***

DOI: [10.14393/LL63-v35n1a2019-0](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-0)

Profa. Dra. Karla Fernandes Cipreste (UFU)\*

Prof. Dr. Pedro Dolabela Chagas (UFPR)\*\*

Prof. Dr. Thiago Cesar Viana Lopes Saltarelli (UFMG)\*\*\*

Nos debates já corriqueiros sobre a função da literatura ou sobre seu lugar na sociedade, é largamente difundida a ideia de que ela é inútil e de que não se presta a nenhuma aplicação prática. Aliás, mais do que difundida, essa suposta inutilidade da literatura costuma ser louvada. É o que nos mostra a poeta porto-riquenha Mayra Santos-Febre, num texto intitulado “¿Para qué sirve la literatura?”<sup>1</sup>. Santos-Febre alude a uma ocasião na qual o escritor português e prêmio Nobel de Literatura, José Saramago, respondeu a um jornalista que lhe perguntara para que serve a literatura que esta não serve para nada. Mayra recorda que o escritor ainda celebrou a inutilidade da arte como resistência em um mundo tão utilitário.

A perspectiva de Saramago desvela uma característica própria da *epistème* romântica: a recusa da atribuição de qualquer função prática à literatura. A partir da segunda metade do século XVIII, as práticas letradas nas quais os teóricos identificam uma finalidade estética são reunidas sob o rótulo de *literatura* e tomadas como discurso autônomo. A partir de então, a ausência de qualquer função ou utilidade prática passa a ser celebrada, como se tal caráter útil ou funcional fora contrário à fruição estética. Certamente há alguns usos que caminham nessa direção. Entre eles, podemos citar certa apropriação da literatura pela lógica de mercado e sua

---

\* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística – Núcleo de Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola. Uberlândia/MG – Brasil – [kcipreste@ufu.br](mailto:kcipreste@ufu.br)

\*\* UFPR – Universidade Federal do Paraná (UFPR). Departamento de Literatura e Linguística – Literatura Brasileira e Teoria Literária. Curitiba/PR – Brasil – [dolabelachagas@ufpr.br](mailto:dolabelachagas@ufpr.br)

\*\*\* UFMG – Universidade Federal de Minas Gerais – Faculdade de Letras – Área de Estudos Diacrônicos. Belo Horizonte/MG – Brasil – [saltarelli@ufmg.br](mailto:saltarelli@ufmg.br)

<sup>1</sup> SANTOS-FEBRE, Mayra. ¿Para qué sirve la literatura?”. *Revista Antropika [on-line]*, 19 abr. 2016. Disponível em: <https://www.revistaantropika.com/contenido/para-que-sirve-la-literatura>. Acesso em: 18 jul. 2019.

transformação em autoajuda ou entretenimento de segunda mão; num outro polo, a apropriação da arte pelas ideologias, pois o uso de uma obra com o intuito de levantar bandeiras e militar por causas político-sociológicas estabelecidas *a priori*, de forma dedutiva, representa, em última instância, o aniquilamento da própria natureza da obra, esfacelada para adequar-se aos ditames ideológicos e suas “regras morais”, quaisquer que sejam. Nesse sentido, a celebração de uma inutilidade da literatura poderia constituir um exercício de resistência.

Todavia, se ampliamos o escopo dos usos das letras e das temporalidades nas quais eles estão inseridos, encontraremos diversas ocasiões em que a literatura pôde conjugar um caráter funcional com a excelência poética/estética, sem prejuízo de nenhuma das esferas. Da noção de catarse identificada por Aristóteles no drama grego antigo à finalidade persuasória da retórica dos sermões seiscentistas, do divertimento palaciano das cantigas trovadorescas à função moralizante da sátira antiga e de romances oitocentistas, em toda essa vasta gama de exemplos encontraremos uma função prática no exercício das letras que, no entanto, não diminui seu valor estético, seja ele coetâneo do momento de produção da obra, seja proposto na recepção posterior.

Ao trazer à tona esses exemplos, sugerimos que a utilidade que as letras antigas assumiam passou a ser rejeitada na superfície na modernidade, mas que esse apelo utilitário continuou sendo praticado de outras maneiras. Assim, o presente número da revista *Letras & Letras* propõe a investigação de novos usos e funções para a literatura, partindo da defesa de que ela pode, sim, ter alguma função ou utilidade prática, inclusive de grande importância para nossa vida humana no mundo. Nesse sentido, podemos nos remeter à obra de Wolfgang Iser, que defende o caráter edificante do próprio jogo da ficção. Como se sabe, o autor alemão discorre sobre a relação necessária entre ficção e imaginário para a efetivação de um jogo de desnudamento do real que parte de um *como se*, o qual consiste em “como se o mundo fosse aquilo embora não o seja” (ROCHA (org.), 1999, p. 70)<sup>2</sup>. Iser afirma que precisamos dessa experiência porque as possibilidades não podem ser reduzidas exclusivamente ao que está posto. No jogo do *como se*, os seres humanos precisam sair de si mesmos mediante um

---

<sup>2</sup> ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Trad. Bluma W. Vilar e João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

“perpétuo autodesdobramento cujas possibilidades não podem ter uma forma previamente dada, pois isso significaria imposição de padrões preexistentes a tal desdobramento” (ROCHA (org.), 1999, p. 77). Iser entende o imaginário como substrato da plasticidade humana e defende que “talvez o imaginário seja o último potencial propriamente humano sob o qual podemos nos apoiar” (ROCHA (org.), 1999, p. 134).

Mais recentemente, outro autor que defende uma utilidade da literatura é o escritor mexicano Jorge Volpi. Transitando pelas sendas da filosofia da mente e da antropologia evolutiva, em seu livro *Leer la mente* Volpi defende que todas as ações humanas objetivam, em última instância, contribuir para a sobrevivência e a evolução da humanidade. Segundo Volpi, o próprio ato de criar e de ler ficção é o que nos faz seres humanos e, portanto, a arte não existe apenas para entretenimento, diversão ou fuga, senão “para que nos testemos em outros ambientes e, em especial, para que sejamos, vicária, mas efetivamente, ao menos durante algumas horas ou alguns minutos, outros<sup>3</sup>”.

A partir das reflexões aqui esboçadas, apresentamos artigos que defendem a utilidade da literatura, com discussões sobre sua contribuição para o desenvolvimento da mente, para a evolução cultural e para a formação humana.

Alejandro Palma Castro, professor e pesquisador da Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México), nos brinda com um percurso pela poesia da Idade Média até a época contemporânea, com o objetivo de demonstrar que a ficção excede a característica de linguagem literária por ser um meio pelo qual é possível interpretar e inclusive criar a realidade a partir de novas experiências. Fundamentado nos estudos do teórico e crítico literário espanhol José María Pozuelo Yvancos, Palma Castro ressalta que poemas têm uma maneira particular de descrever o mundo útil para formar novas realidades. Nesse sentido, a ficção como “inventiva de la realidad” tem servido para “establecer un imaginario posible desde dónde concebir nuestro mundo.”

Do percurso destacamos a análise de uma cantiga de amigo galego-portuguesa do rei Dom Dinis, na qual há destaque para as flores de um pinheiro. Palma Castro recorda que Dom Dinis cultivou de tal maneira o bosque de pinheiros criado por seu pai que, transformado em

---

<sup>3</sup> VOLPI, Jorge. Yo soy una novela. Disponível em: <https://bcehricardogaribay.wordpress.com/2011/04/26/yo-soy-una-novela-por-jorge-volpi/>. Acesso em: 01 jun. 2018. Tradução e adaptação nossa.

floresta imponente, proporcionou madeira para a construção das embarcações com as quais Portugal foi pioneiro nas expedições pela costa africana. O imaginário em torno da flor incentivou sua valorização, fato que leva o autor do artigo a afirmar que “Este es, por cierto, uno de los casos más relevantes de la utilidad de la ficción en la poesía para generar y transformar nuestra realidad.” Da Idade Média para o Barroco, apresenta-se uma análise do poema *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz guiada pelo sujeito enunciativo como outra forma de ficção na poesia. Com destaque para o verso “el mundo iluminado, y yo despierta”, Palma Castro reflete sobre a escolha da última palavra, a qual expressa um estado físico ou de ânimo, mas também funciona como uma marca do gênero feminino. À luz dos estudos de Pozuelo Yvancos sobre o “hablar imaginario”, e com uma bela análise do jogo de luz e sombra que o verso sugere, o autor do artigo pensa sobre a condição feminina no século XVII no México colonial e afirma que *Primero sueño* acaba por ser a única forma possível de constituição de uma subjetividade para Sor Juana no contexto em que viveu com as condições sociais que ela tinha. Palma Castro conclui, então, que “cuando se trata de literatura, nos sumergimos en esa sombra conscientes de que jamás volveremos a ser los de antes. Ese es el poder de encanto que la ficción ha ejercido sobre la humanidad.”

Em ensaio que se abre à exploração de novas possibilidades de abordagem da função da arte literária, Pedro Dolabela Chagas e Náira Bittencourt defendem o prazer na leitura como a principal motivação do interesse pela literatura, enfrentando a desconfiança que ronda a dignificação intelectual de uma categoria como o prazer. Para tanto, propõem uma interessante transposição de conceitos oriundos da biologia para uma dimensão cultural. O ponto de partida desse procedimento é a versão culturalizada do conceito de homeostase — originalmente designador do processo de obtenção, num corpo, de um equilíbrio bioquímico compatível com a manutenção da vida — desenvolvida pelo neurocientista português António Damásio. Chagas e Bittencourt defenderão que, no nível da cultura humana, “o equilíbrio homeostático pode ser proporcionado pela experiência da ficção”. No desenvolvimento das linhas de raciocínio do ensaio, farão dialogar o conceito de homeostase com os de *affordance*, de James J. Gibson — originalmente definidor dos modos possíveis de apropriação que o ambiente oferece a um ser vivo; e de *relevância*, de Deirdre Wilson e Dan Sperber — que designa o que é potencialmente relevante para dado indivíduo na apreensão da informação

ambiental. Os autores operarão com esses conceitos no âmbito do processamento semântico da informação contida nos textos ficcionais, visando à proposição de uma função homeostática da literatura na evolução e na cultura humanas. Destaca-se que, nas palavras dos próprios autores, o ensaio tem vocação exploratória e não pretende impor nenhuma conclusão definitiva nem generalizante.

Como já anunciado em seu título, “Considerações filosóficas sobre a validade do escopo do reducionismo adaptacionista do darwinismo literário em sua versão mais forte”, de Leonardo Almada e Gabriel Mograbi, é uma análise densa e abrangente dos objetivos e métodos da teoria proposta, em sua versão mais radical, por Joseph Carroll. Discute-se a legitimidade da proposta e dos objetivos daquele projeto, que propõe reduzir – na acepção científica do termo – a explicação do(s) fenômeno(s) literário(s) à compreensão da condição adaptativa das “características comportamentais e cognitivas da mente humana”, situando a natureza humana como, “a um só tempo, ‘origem’ e ‘tema’ da literatura”. Em suma, o projeto situa nas características evolutivas da nossa psicologia explicações relativas à construção de enredos e personagens ficcionais, ou à escolha dos temas das obras de ficção. Ao criticarem as grandes pretensões desse projeto, os autores preservam, no entanto, a evolução como parceira da teoria literária, propondo focá-la na investigação da origem do fenômeno literário, onde ela pode, sim, sugerir explicações sobre como os nossos modos evolutivamente condicionados de conhecimento do mundo estão intimamente relacionados às “competências interpretativas, linguísticas, sociais e narrativas” que a literatura demanda e explora pela via da simulação mental. É ao pressupor a mente humana corporificada como o seu campo de estímulo que a literatura atua como forma de conhecimento do real compartilhado, especialmente no “confronto com as qualidades subjetivas e sentidas da experiência via integração entre entendimento conceitual, sentidos e emoções”. Que a literatura consiga fazê-lo, eis aí um modo de explicar o seu sucesso histórico, afinal.

Em “O que aprendemos com Alice: considerações sobre a leitura de ficção literária”, Cynthia Beatrice Costa discute um tema ancestral e recorrente na teoria literária: como a leitura da ficção pode gerar aprendizado, e que tipo de aprendizado é esse. O artigo se dissocia de duas reivindicações tradicionais da teoria, pelas quais a literatura nos traz algum tipo de aprendizado prático (para a lida com o mundo real) ou terapêutico (relativo ao

autoconhecimento ou equilíbrio existencial). Em seu lugar, opta-se pelo diálogo, ainda pouco praticado no Brasil, com os estudos cognitivos da literatura, navegando-se nas suas interfaces com a linguística, a neurociência, a psicologia, a filosofia e a fisiologia, e cotejando a gama de elementos que ele explora: a memória, as emoções e a imaginação, dentro da atenção ao contexto da leitura. Através de análises de *Aventuras de Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, de Lewis Carroll, a autora defende que na sua leitura “é possível aprender coisas novas” – em especial, competência emocional, ampliação das capacidades imaginativas e sugestão de novos modos de pensamento de potencial alcance coletivo. E ela constrói seus argumentos numa análise cerrada da composição textual de Carroll, a cujo processamento cognitivo ela credita o poder de produzir os efeitos mencionados. Ao final, tem-se um texto atualizado epistemologicamente, em sintonia com a melhor pesquisa desenvolvida nos estudos cognitivos da literatura, e que oferece uma leitura surpreendente dos clássicos de Carroll, à distância dos hábitos tradicionais de interpretação.

No artigo intitulado “A intrahistoria de Manuel Rivas e as luzes da literatura sobre as sombras do passado”, as hispanistas Karla Fernandes Cipreste e Isabella Borges Gregório apresentam uma reflexão literária sobre o conceito de *intrahistoria* do escritor galego-espanhol Manuel Rivas para ressaltar que o escritor e sua narrativa defendem o caráter edificante da literatura. Cipreste e Gregório concebem o estilo de Rivas como humanista secular e, inspiradas nas teorias de Luc Ferry e Roger Scruton, entre outros, as autoras associam a proposta da *intrahistoria* – transfiguração das sombras do passado em arte por meio da memória subjetiva – a três pilares dessa corrente filosófica: o amor ao próximo, a valorização da cultura local e a transfiguração do trauma via imaginário. Manuel Rivas sublima o trauma da memória histórica da Espanha em relação à Guerra Civil e à Ditadura Franquista por meio de uma narrativa que “trabalha a questão da inviabilização da vida em comunidade, imposta pela guerra e pela ditadura, e transfigura o trauma justamente por meio daquilo que o autoritarismo ataca, ou seja, a vida compartilhada com o outro”, ou seja, o pilar do amor ao próximo. Sobre a valorização da cultura local, as autoras afirmam: “Nesse sentido, a narrativa literária joga luz sobre essas visões de mundo pouco acessíveis à metodologia da história. Porém, o objetivo não é esclarecer e registrar fatos, senão inspirar-se na condição fantástica da maioria desses relatos locais para transfigurar o passado em arte.” Sobre o pilar da transfiguração do trauma via

imaginário, as autoras lembram Georges Bataille para afirmar que “aquele que não sabe dramatizar sua existência acaba por viver isolado e aniquilado pela angústia e pelo temor à morte” e concluem que “É também nesse sentido que Rivas defende a *intra-história*, pois se trata de estetizar e dramatizar, em palavra escrita, as memórias locais ou individuais para que se comuniquem, e, portanto, façam comunidade com o outro”.

No artigo “Sobre a utilidade política dos costumes estéticos”, Nabil Araújo de Souza faz ecoar a dimensão edificante do pensamento schilleriano sobre a educação estética do homem a partir da aposta de que um exercício da crítica literária consciente e aberto ao dissenso pode contribuir para o desenvolvimento de valores democráticos no âmbito da consciência individual. O autor começa por apresentar o programa teórico-pedagógico do crítico literário norte-americano Gerald Graff de “ensinar os conflitos” a partir de estudos de caso em “controvérsia crítica”. Segundo Graff, uma [hoje já tradicional, diríamos] pedagogia advocatícia que emergiu dos anos 1960 e que foi mais influentemente promovida por Paulo Freire em *A pedagogia do oprimido* cortaria inevitavelmente o baralho político a favor da perspectiva política do professor, para quem os oprimidos seriam livres para decidir apenas dentro de certos limites e para chegar apenas às conclusões do próprio Freire. Nessa pedagogia, o resultado do “diálogo” é já pré-determinado, pois qualquer objeção dos estudantes a seus postulados é tomada seriamente pelos professores apenas como sintoma de falsa consciência, não como uma posição intelectual defensável que o professor poderia ajudar o estudante a defender mais efetivamente. Contrapondo-se a essa perspectiva veladamente autoritária, Graff estimula que os estudantes tenham o direito de conhecer todos os pontos de vista antagônicos, seja por meio de debates com a presença física, em sala de aula, de um contendor do professor, seja por meio da leitura de textos que expressem o contraditório do ponto de vista do professor. Souza demonstra, então, como se desenvolve a proposta de Graff no âmbito que lhe é peculiar, o da crítica literária.

Após apresentar o programa de ensino de Graff, o autor do artigo elenca algumas críticas ou ressalvas ao crítico norte-americano, para em seguida apresentar o seu próprio programa pedagógico. Inspirado pelo título de um livro de Hans Vaihinger, Nabil Araújo Souza denomina sua proposta de “pedagogia do *como se*”, a qual estimula os alunos a não adotar como verdade inquestionável nenhum ponto de vista teórico apriorístico. Ao contrário, a

assunção de determinada matriz teórica só se efetivaria após a construção de uma consciência crítica e esclarecida, construção essa propiciada pelos exercícios e pela sequência didática proposta pelo autor do artigo.

Finalmente, Souza conclui que o desenvolvimento pessoal dessa consciência crítica, no âmbito dos estudos literários e de objetos estéticos em geral, por ser feito com base na abertura para pontos de vista contraditórios e divergentes, pode desenvolver no estudante uma identificação com valores democráticos. Ainda conforme o autor — que aqui segue de perto o pensamento de Chantal Mouffe —, tal identificação, por nascer de uma práxis com o dissenso, lograria muito mais efeito para o sucesso da democracia do que a apresentação de argumentos racionais sofisticados ou reivindicações de verdade contextualmente transcendentais. Afinal — e isto parece terem esquecido os acadêmicos, propositalmente ou não —, a democracia é uma forma política que deve legitimar o conflito e não eliminá-lo pela imposição autoritária de um pensamento único, como infelizmente ocorre hoje na Universidade.

## ARTIGOS

### LA UTILIDAD DE LA FICCIÓN EN LA POESÍA. UN RECORRIDO INÚTIL

---

#### *The Utility of Fiction in Poetry. A Useless Journey*

DOI: [10.14393/LL63-v35n1a2019-1](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-1)

Alejandro Palma Castro\*

---

**RESUMEN:** En este artículo realizo un recorrido por la poesía desde la Edad Media hasta la época contemporánea revisando casos singulares donde se manifiesta la ficción. A partir de una lectura pragmática de estos poemas, en específico la enunciación, demuestro cómo la ficción más que una característica del lenguaje literario ha sido un medio que nos ha permitido interpretar y hasta crear la realidad desde nuevas experiencias. En la poesía trovadoresca, por ejemplo, es destacable cómo su ficción permitió la creación de saberes culturales que subsisten y han determinado nuestra época. También en la Edad Media, una cantiga del rey de Portugal, Don Dinis, pone en perspectiva el desarrollo cultural y económico de su reino. Posteriormente destaco al enunciador del célebre *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz como experiencia posible de un sujeto femenino no contemplado en los cerrados esquemas sociales del virreinato. Concluyo el recorrido con un análisis sobre la evanescencia del sujeto poético en la poesía de Leopoldo María Panero como posibilidad para encarar el temor a la muerte. Este recorrido argumental me permite concluir que la poesía ha hecho uso de la ficción de una manera distinta a otros géneros literarios pero poco hemos reflexionado y caracterizado su procedimiento.

**PALABRAS CLAVE:** Ficción. Poesía. Enunciación.

**ABSTRACT:** In this article, I take a journey through poetry from Middle Ages to Contemporary times by describing particular cases of fiction in poetry. With a pragmatic reading focused on enunciation, I demonstrate that fiction in poetry allow us to interpret and sometimes create reality. For example, I point out how fiction in troubadour poetry was capable to create cultural knowledge that is still useful in our era. Also from Middle Ages, I draw attention to a cantiga by Portugal's King, Don Dinis, as a means to describe a cultural and economic development of the region. Further on, I analyze the use of the lyric persona in Sor Juana's *Primero sueño* as a strategy to incorporate a feminine subject in the socially closed Spanish viceroyalty. Finally, I stop the journey with Leopoldo María Panero's poetry showing the evanescence of the lyric persona as a way to deal with the fear of death. This argument allows me to conclude that fiction is tied to poetry in a different way than it is in other literary genres but we have scarcely studied and reflected on this.

**KEYWORDS:** Fiction. Poetry. Enunciation.

---

---

\* Doctor en Lingüística y Literaturas Hispánicas por la University of Kentucky (2001). Profesor Investigador de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (México). Docente del Posgrado en Literatura Hispanoamericana de la BUAP desde 2001. Correo: [alejandro.palmaffyl@gmail.com](mailto:alejandro.palmaffyl@gmail.com)

“Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.”<sup>1</sup>

Horacio, *Arte poética*.

El epígrafe con el cual deseo comenzar este artículo viene a propósito para discutir la utilidad de la ficción en la poesía<sup>2</sup> pues si bien damos por sentado esta inventiva atendiendo a la preceptiva horaciana, queda poco claro cómo incide en nuestro mundo real. Si bien es una noción que ha vuelto a llamar la atención de la reciente teoría y crítica literarias<sup>3</sup>, en lugar de realizar un recorrido en el sentido de retomar, discutir y proponer conceptos quisiera más bien hacer este trayecto desde la poesía misma. Y al hacerlo de esta manera estoy consciente de la inutilidad de ello, pues mi selección aleatoria –quizás hasta caprichosa, y subjetiva– de ejemplos no podrá servir de modelo para una teoría o crítica sobre la ficción en poesía. Pero a propósito de que en este dossier se trate “De las utilidades de la literatura” no desde el utilitarismo, sino de la utilidad en el sentido del uso que hacemos de algo, quiero emprender un recorrido singular con poemas de diversas épocas para demostrar el uso de la poesía en específico y no de manera general o universal.

Este recorrido no podría comenzar sin antes zanjar la duda siempre presente de si la poesía sirve para algo en un sentido práctico de nuestra realidad. Octavio Paz en el prólogo a al primer tomo de sus obras completas nos advierte:

Todas las sociedades han cultivado esta o aquella forma de poesía, de los encantamientos mágicos a las canciones eróticas, de las plegarias a los himnos funerarios, de los cantos que ritman los trabajos de los labradores a las baladas y poemas narrativos. Cantos en la plaza y en el templo, en el surco y el taller, en la batalla y en el festín, en el harem y en la celda del

---

<sup>1</sup> “Pintores y poetas no menos/ un poder justo de a todo atreverse siempre han tenido”. Traducción de Tarsicio Herrera Zapién.

<sup>2</sup> El término poesía puede ser engañoso por sí mismo y complicar desde un principio estas reflexiones pues a lo largo de los siglos ha designado diversos tipos formas expresivas. Por ello aclaro desde ahora que si bien Horacio alude por poesía, siguiendo a Aristóteles, a todo el cuerpo de artes imitativas, mi objetivo es más bien centrarme en la lírica y el tipo de discurso que se ha generado en Occidente con el paso de los siglos. Aunque Aristóteles haya preferido la perfección de la tragedia como modelo del arte verbal imitativo y haya desdeñado para otras consideraciones –aun desconocidas– a la lírica, la base central de este discurso comienza a cobrar relevancia en la Grecia helénica compaginándose con la épica, tragedia y comedia.

<sup>3</sup> No realizaré en este trabajo un recuento pormenorizado de este tipo de estudios que han surgido sobre todo en la década de los 70 y 80 del siglo XX. Para ello recomiendo una síntesis representativa en *Teorías de la ficción literaria* compilado por Antonio Garrido Domínguez así como su útil introducción. En dicho volumen se compila también el estudio de José María Pozuelo Yvancos, “Lírica y ficción”, pionero, junto con el trabajo de Susana Reisz de Rivarola –el cual citaré más adelante, de la situación que guarda la ficción en el género lírico.

monje. No todos los pueblos tienen novelas, tratados de filosofía, dramas o comedias; todos tienen poemas. No menos asombrosa que la universalidad de la poesía es su antigüedad. ¿Cuándo comenzaron los hombres a componer canciones? Aunque es imposible saberlo, no es temerario suponer que la poesía comenzó cuando comenzó el habla humana. En sí mismo, el lenguaje es ya metáfora, poesía: consiste en designar con el sonido equis al objeto zeta. (PAZ, 1994, *La casa de la presencia*, 17-18)

Creo que con este argumento basta para comprender que, más allá de un fin utilitario, la civilización humana se ha servido de la poesía de diversas maneras a lo largo de los tiempos. Es el caso del poema y su manera tan particular de describir al mundo útil para conformar nuevas realidades; lo que antes no se conocía, no se percibía o incluso no se experimentaba queda revelado a través del lenguaje poético. Más allá de la tajante división entre verdad y ficción, como creían los clásicos, la inventiva de la realidad nos ha servido para establecer un imaginario posible desde dónde concebir nuestro mundo.

Por ejemplo, la lírica de los trovadores provenzales (s. XI) representa una transformación del imaginario del amor desde el artificio en sus canciones. Manuel Durán lo ha explicado en su nota “Los trovadores y la sensibilidad moderna” de la siguiente manera:

El amor que aparece en la literatura medieval –amor adúltero de Tristán por Isolda, producto, en parte, de influencias trovadorescas; amor del caballero o del trovador por su *domna* – es, quizá, el máximo producto cultural de la Edad Media, más duradero e influyente, a la larga, que el arte gótico. Termina el homosexualismo o la nebulosidad cósmica de Diótima o de Virgilio; empieza la idealización, la introspección, el sentimiento de culpa, una distanciamiento física entre el amante y la amada que, según Stendhal, permitirá una más perfecta cristalización. Termina el amor físico como tal; empieza la divinización, la transformación de la mujer en arquetipo, la morosa introspección que culminará en algunas de las grandes novelas modernas. (DURAN, 1957, p. 17)

¿Cómo fue posible que una serie de poemas que en su origen eran un divertimento cortesano provocaran un cambio de tal magnitud? Infiero que se debe al tipo de emoción que experimentan quienes se adentran en la reproducción de un esquema de enunciación<sup>4</sup> artificioso. Quiero explicar esto con un caso por demás singular en el cuerpo de la poesía trovadoresca: “Na Maria, pretz e fina valors” de Bieiris de Romans. Poco se sabe de esta

---

<sup>4</sup> El acercamiento teórico que privilegio para este artículo es la pragmática de la comunicación literaria desde los estudios de enunciación literaria. Por ello parte de la terminología que iré desarrollando obedece a dicho enfoque. La base de estos estudios así como la terminología en la cual me baso puede consultarse en el trabajo de Oswald Ducrot *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*.

mujer trovadora del s. XIII –a la postre denominadas *trobairitz*, incluso se ha llegado a dudar la autoría femenina de la pieza. La razón principal de esta duda reside en que el poema trata de una mujer que se dirige a otra mujer en términos amorosos:

Señora María, el mérito y la perfecta virtud,  
la alegría, el juicio y la fina belleza,  
la acogida, el mérito y el honor,  
el hablar gentil y los modos graciosos,  
el dulce rostro y la graciosa alegría,  
la dulce mirada y la amorosa expresión que están en vos y que no tienen  
igual,  
me llevan hacia vos con corazón sincero.  
[...] (MARTINENGO, 1997, p. 109)

Esta *canço* poco usual ha convocado a una lista considerable de críticas y críticos quienes, desde diversos enfoques, han tomado alguna de las siguientes posiciones:

1. Se trata de un error de copista y en realidad es autoría de un hombre: Alberis de Roman (Schultz).
2. Es una *trobairitz* decidida a expresar su deseo por una mujer o por lo menos dispuesta a desestabilizar las convenciones masculinas del amor cortés (Boswell, Bec, Ganze).
3. Se supone una alegoría a la virgen María expresada en términos erótico-místicos (Huchet, Pendle).
4. Se trata de una muestra afectuosa entre mujeres sin intenciones eróticas, propia de las convenciones de la época (Rieger).

Más que debatir estas posiciones, el ejemplo me permite proponer que todas ellas dependen de un tipo de experiencia para autenticarse. Probar que en efecto se trata de una *trobairitz* y no de una voz simulada conlleva ciertas implicaciones. Se trata de una ficción donde la verdad, o la imposición de una verdad, importa mucho.

Se nos ha enseñado durante siglos que la lírica es el género con el cual el sujeto expresa lo más profundo de sí y quiero suponer que parte de ese repertorio sea una emoción. Si Durán considera la idea de amor como el máximo aporte de la lírica medieval, es entonces porque los poetas se las ingeniaron durante todos esos siglos para crear y perfeccionar una suerte de artificio enunciativo capaz de expresar una emoción como si fuera real y de primera

mano. Se trata de una voz poética conectada a una realidad que debemos creer para hacer que la enunciación poética surta efecto.

En el caso de la poesía trovadoresca tan importante era la canción como el autor/a. Por eso varios cancioneros recopilaban no solo los poemas sino las vidas y *razós* (motivos de la composición) de sus creadore/as en una prosa narrativa sugerente<sup>5</sup>. Así también importaba revelar, y este era el juego en que participaba la cortesanía, a quién iban dirigidos los requiebros amorosos. Dentro del poema se presentaba una serie de figuras retóricas y símbolos tendientes a revelar el amor del autor hacia alguna señora. Contamos entonces con un esquema enunciativo donde una voz poética asume una personalidad, fijada a través de un nombre real, con un motivo específico, determinado por la *razó*, dirigido a un receptor conocido pero que a veces se oculta entre los vericuetos de la lengua. Este esquema enunciativo es el que ha prevalecido en la lírica hasta la actualidad. Retomando a Durán, la poesía trovadoresca nos legó no solo un imaginario amoroso, sino una manera muy particular de decir y contener las experiencias de vida en un poema.

Este juego cortesano inventado en Occitania pasó muy pronto de ser una ficción a convertirse en una verdad. O al menos así lo testimonian diversas vidas de trovadores que pasan del dicho a los hechos en sus poemas y terminan encamados con la dama en cuestión o víctimas de los celos de un marido. Incluso el artificio de este esquema enunciativo fue proclive a ocultar la fe cátara a partir de la cruzada albigense en 1209, pleno esplendor de la poesía trovadoresca<sup>6</sup>. Por lo tanto, los y las críticas que debaten la existencia o no y la factura de los deseos de Bieiris de Romans lo hacen en función de la interpretación que desean probar. Al no contar con una marca femenina en la enunciación los criterios apuntan a una mayor especulación. El esquema de enunciación y sus instancias estarán manipuladas o mediadas por una inventiva en la medida que quieran probar un caso inusitado de lesbianismo en la época, una ascética hacia la paz espiritual cátara, un juego entre amigas o simplemente un error de copista. Queda entonces claro que de diversas ficciones emanan realidades distintas.

---

<sup>5</sup> Uno de los más reputados investigadores de la poesía trovadoresca, Martín de Riquer, ha reunido varias de estas prosas en su libro *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*.

<sup>6</sup> Esto de acuerdo con la tesis de Eugene Aroux retomada más tarde por Denis de Rougemont en su libro *El amor y Occidente*.

Siguiendo a propósito de realidades producidas por la poesía será pertinente referir un caso, también curioso, que involucra a las bellas cantigas de amigo galaico portuguesas. Resulta que a finales del siglo XIII, cuando los árabes ya han sido expulsados de Portugal y el joven rey Dinis comienza a buscar la unidad portuguesa, florecen las cantigas como parte de esta nueva cultura. Un poco a semejanza de las canciones trovadorescas, pero también de la lírica de Al-Andalus (árabe y hebrea) e incluso con reminiscencias clásicas, las cantigas, sobre todo de amigo, logran una perfección estética que aún asombra en nuestra época. Una de ellas, compuesta precisamente por el rey Don Dinis, permite un reflexión a propósito de la ficción y su utilidad:

Ai flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo?  
Ai Deus, e u é?

Ai flores, ai flores do verde ramo,  
se sabedes novas do meu amado?  
Ai Deus, e u é?

[...] <sup>7</sup>

Esta cantiga donde una voz femenina increpa a las flores de un pino para que le asegure si su amigo volverá, guarda algunos misterios y revelaciones. En primer lugar, ¿los pinos tienen flores? Botánicamente la respuesta es afirmativa, pero dichas flores no son aquellas tersas, coloridas y aromáticas, sino unas piñas duras. Esto además nos lleva también a pensar que entre toda la botánica imaginada por la lírica antecedente, el pino no resulta uno de los favoritos o más recurridos para que una joven pregunte por su amado: ¿Será entonces que el rey Don Dinis contraviene al imaginario occidental de las flores en la lírica <sup>8</sup> proponiendo para su canto unas toscas y duras flores? Encontraremos una respuesta si comprendemos el contexto particular de Portugal en aquella época.

Dado el reconocimiento que el condado de Portugal logra como reino a finales del s. XIII, se impuso no solo la búsqueda de una identidad unitaria, sino el desarrollo de la región para librarla de una dependencia económica con otros reinos. A Don Dinis precisamente se le

---

<sup>7</sup> Transcribo la cantiga de acuerdo con los criterios establecidos en el proyecto en línea *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

<sup>8</sup> Una pormenorizada revisión de este asunto lo desarrolla Vicenç Beltran en su capítulo “Ay flores do verde pino”.

reconoce como el rey “labrador” porque potencializó la agricultura para el desarrollo regional, pero, además, puso especial interés en el cultivo de pinos. Si Alfonso III, padre del rey trovador, inició la plantación de pinos en la zona de Leiria como plan de contención contra la arena de la costa, Dinis incrementó en hectáreas el bosque dando lugar al todavía hoy famoso pinar de Leiria. En pocos años el paisaje forestal se volvió imponente y además abasto principal de madera para construir barcos. Con estas embarcaciones Dinis fundó la fuerza naval que habría de realizar las primeras expediciones por la costa de África para adelantarse a españoles e ingleses en la exploración y expansión territorial de Europa.

Dicha visión queda plenamente plasmada en esta cantiga, pues en lugar de cantar a cualquier flor real o imaginaria, el rey Don Dinis prefiere aludir a un paisaje natural envisioned. Podemos imaginar a esa joven extraviada entre el pinar de Leira sin avistar la costa y levantando la vista a lo alto de las flores de los pinos para que le den las buenas nuevas. El final de una cantiga de amor, compuesta por el mismo rey, contribuye para comprender la lógica composicional en las “flores do verde pino”:

[...]  
 Ca os que trobam e que s’alegrar  
 vam eno tempo que tem a color  
 a frol consig’e, tanto que se for  
 aquel tempo, log’em trobar razón  
 nom ham, nem viven [em] qual perdiçom  
 hoj’eu vivo, que pois m’há de matar.<sup>9</sup>

En una crítica velada a la poesía trovadoresca, Don Dinis, quien ha comenzado esta cantiga con: “Proençaes soem mui bem trobar/ e dizem eles que é com amor”, aduce que la excelencia de los trovadores provenzales depende de que las flores tengan su color para motivar su *razó*. En cambio él ha debido de fundar un bosque y un nuevo imaginario en una nueva lengua que con artificios ha de sonar armoniosamente. El tono irónico en esta cantiga ha de comprenderse a cabalidad considerando la situación de los pinos en la poesía galaico portuguesa<sup>10</sup>. Este es, por cierto, uno de los casos más relevantes de la utilidad de la ficción en la poesía para generar y transformar nuestra realidad.

<sup>9</sup> También cito la transcripción del proyecto en línea *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas*.

<sup>10</sup> No he ido más allá con el análisis a la cantiga “Ai flores, ai flores do verde pino” pero una lectura pragmática reparará en el hecho de tener como alocutario a esas flores y que posteriormente le respondan a la joven con la

Paso ahora a describir otra ficción en la poesía: el sujeto enunciativo. En el *Primero sueño* (1692) de la escritora novohispana Sor Juana Inés de la Cruz es posible distinguir tres enunciadores<sup>11</sup> en el poema: primero un yo interviene con marcas orales en el poema; segundo, un personaje relata el periplo nocturno y, tercero, un sujeto se revela hasta el final del poema mediante el verso: “el mundo iluminado, y yo despierta” (193)<sup>12</sup>. Una consideración se cierne sobre la elección de esta última palabra. Se trata de un adjetivo que marca un estado en el mundo pero también, inevitablemente por su variación indicativa, en una marca de género que remite a lo femenino.

Ésta es la marca de enunciación más importante del poema. Se trata de un verso contundente, que se detiene en el acento obligado sobre el pronombre, hace una pausa y concluye con un estar en el mundo a partir de un adjetivo: “despierta”. Esta contundencia brinda un significado distinto al poema y obliga la relectura. Todo el sentido del periplo se condensa en el paralelismo que se presenta a partir de la relación entre el mundo y el yo: el mundo está iluminado/ yo estoy despierta. Esto es, el mundo está iluminado dejando a un lado la sombra de las cosas<sup>13</sup> que es como se podían apreciar mejor y los sentidos que habían dormido en la sombra de la noche, dejando libre al alma, despiertan sujetándola otra vez con la “corporal cadena” (v. 299). El poema explora las posibilidades de un estado contrapuesto donde este sujeto enunciativo parece implicar que cuando el mundo estuvo cubierto por la sombra funesta yo estuve dormida y se liberó mi alma. Bien cabría reconsiderar si el hecho de que nunca, en los 974 versos anteriores, se halle un deíctico o una marca capaz de configurar a un sujeto en el poema, se deba a que la liberación del alma impide su manifestación como un cuerpo o algo concreto. Sólo a través de la sombra, la fantasía que se vierte sobre el

---

vuelta, antes del plazo cumplido, del amado. Lo que nos parece maravilloso en un plano comunicativo se convierte en una convención comunicativa posible por vía del imaginario del pino en Portugal.

<sup>11</sup> Utilizo el término enunciator apoyándome en la propuesta de Oswald Ducrot en *El decir y lo dicho* para quien esta instancia se refiere al responsable de una enunciación específica.

<sup>12</sup> Sigo la edición de Antonio Alatorre.

<sup>13</sup> He aprovechado las notas de un trabajo que tengo en proceso sobre *Primero sueño* por eso no me extendo aquí en la situación de la “sombra” la cual me parece un palabra medular para referir lo fantástico en el poema; en otras palabras la entrada a una ficción donde cierta realidad se proyecta de manera distinta pero con elementos materiales reconocibles.

espacio del poema, es posible que el alma se libere del cuerpo y se vuelva un peregrino en busca de su propósito<sup>14</sup>.

Esta nos parece una deliberada toma de posición a través de la cual se puede esclarecer parte del contenido profundo del poema. Pensemos que en lugar de “despierta” la poeta hubiera elegido el verbo “despierto”, entonces, en primera instancia, sería imposible vincular al enunciador con el género femenino y luego, el verbo no marcaría un estado sino una acción producida por el hecho de que el mundo vuelve a estar iluminado. El personaje del poema sería consecuencia del espacio que se desarrolló. Y por ende, el fracaso poético perdería toda contundencia y valor estético.

Esta posibilidad inventada nos permite comprender la importancia de la última mitad del verso final de *Primero sueño* como el espacio de significación del sujeto enunciativo. Es ella, un sujeto femenino, quien se encuentra derrotada de manera paralela a como la noche lo fue por el día. Una doble derrota que reflejará la imposibilidad del poema, a fin de cuentas un rotundo, pero artístico, fracaso.

Esta revelación de un sujeto femenino enunciativo viene a reformular la situación del poema: se trata de alguien quien nos relata, de manera oral, la liberación del alma para acceder a la forma de las cosas, pero que, lamentablemente ante el inminente fracaso, vuelve a su condición de mujer. Contrario a lo que se pudiera suponer ingenuamente, que la misma Sor Juana habla en este poema, se trata de lo que Pozuelo Yvancos denomina “hablar imaginario”<sup>15</sup>. Es decir, a través de estas frases reales del poema se va conformando la representación de un sujeto femenino en el espacio de la sombra que lo vuelve una forma, el alma quizás, que establecerá una relación intelectual con los demás objetos a través también del reflejo de su esencia. Puede decirse que la sombra, en tanto antípoda de la luz y reflejo de lo que queda en la memoria de los objetos, es una metáfora funesta, tirana, pavorosa, etc.

---

<sup>14</sup> Habrá que remitirnos a un cronotopo específico de Bajtín a partir del cual se ha estructurado gran parte de nuestra literatura aquel donde un viajero emprende un camino en busca del sentido de su existencia. El camino será el espacio propicio para significar dicha existencia.

<sup>15</sup> La explicación de Pozuelo Yvancos, siguiendo a Martínez Bonati, del hablar imaginario en un poema es la siguiente: “Que la frase imaginaria signifique inmanentemente su propia situación comunicativa convierte en absurdas las constantes referencias al «autor dice» o «el autor nos comunica», puesto que el hablante de las frases imaginarias no es quien expresa, sino lo expresado por ellas (134); los locutores –yo/tú del poema forman parte del mismo y son inmanente a él” (219).

Pero es la manera de acceder a un conocimiento total de las cosas. Aquí, la referencia a la lámpara mágica resulta ilustradora, pues a la voz del poema le parece que la mayor claridad de las cosas no se logra por los colores como por la sombra que reflejan, se trata de la forma de las cosas: las figuras. El mundo se relaciona y comprende a partir de figuras que no son claras para el sujeto sino en la proyección de su sombra. Esa parece ser la idea que deja el poema. Las palabras no deberán, entonces, ser inteligibles a partir de lo que se mira con la luz como por la proyección de su sombra. La oscuridad de la palabra se convierte entonces en una propuesta estética pero también política. El posible reflejo de ella a partir de las palabras, de la escritura, es la manera de hacer manifiesta una subjetividad poco considerada en su época. Una experiencia que nos toca profundamente bajo el artificio del dificultismo<sup>16</sup> y el esquema de enunciación peculiar del poema. Quizás nunca sabremos lo que significó ser una mujer bastarda del s. XVII en la Nueva España con aspiraciones intelectuales pero podemos percibirlo desde la ficción de este poema.

La sombra nos remite a la base platónica y aristotélica del arte que se concibe como una imitación (mímesis) de la realidad. A decir de Cesare Segre: “la mimesis es, verdaderamente, como decía Platón, sustitución por una sombra o por un reflejo de la realidad vivida: pero esta sombra — al quedar claro el proceso que la produce — adquiere una realidad propia, y corresponde luego al escritor acentuar o matizar sus isomorfismos” (255). Resulta interesante que desde los orígenes de la literatura escrita se utilice para su descripción una semántica negativa como la sombra, siendo lo contrario a la luz. En el caso de Platón se trata de la vía para reconocer otro tipo de realidad que Aristóteles identificará como poesía. Para Sor Juana en el *Primero sueño*, se convierte en la única posibilidad de constituir una subjetividad posible en el marco de una realidad cerrada a distintas opciones de vida para una mujer criolla no reconocida por el padre y sin tantos recursos económicos en la abigarrada sociedad colonial de la Nueva España del siglo XVII. La ficción, ya sea como proceso cognoscible o no en el texto

---

<sup>16</sup> Aludo con este término a lo que ya he desarrollado en un trabajo previo “Dificultismo poético a propósito de “En la humedad cifrada” de Coral Bracho”: “La dificultad poética, como lo desarrolla David Viñas Piquer, proviene en parte de una del petrarquismo, el cual comienza a saturarse bajo el recurso de la imitación. La poesía va tornándose en un artificio que acepta la limitada temática y se propone buscar formas novedosas que enriquezcan dicha imitación” (PALMA, 136). Si bien se intensifica durante el barroco, dicha expresión artificiosa era ya común en la época de Aristóteles —quien alienta pero previene sobre los excesos de su uso, luego con los latinos pasó a conocerse como el procedimiento retórico de *obscuritas*.

literario, hace las veces de sombra: lo oscuro, desconocido, ininteligible y hasta lo espectral en el sentido de descomposición de la luz. Lo que Platón plantea como una categoría subyacente a la realidad de las cosas, con el paso de los siglos ha ido adquiriendo una epistemología de funcionamiento propio. En la actualidad nadie puede negar que exista algo como la ciencia ficción, mucho menos lee un poema a sabiendas de que se funda sobre una posibilidad no realizada –como explicaba Aristóteles; más bien, cuando se trata de literatura, nos sumergimos en esa sombra conscientes de que jamás volveremos a ser los de antes. Ese es el poder de encanto que la ficción ha ejercido sobre la humanidad.

Pero el hecho de que hablemos de una sombra no implica oscuridad en el sentido de carecer de luz, más bien se trata de un territorio donde los eventos suceden desde una manera particular que podemos distinguir desde el habla en sus enunciados. En la poesía en particular, me refiero principalmente a la lírica que se asienta como discurso a partir del romanticismo europeo del siglo XVIII, las implicaciones pragmáticas de la comunicación de un poema recaen sobre la figura de un yo. Esta primera persona no es el productor del texto sino una voz que surge, en palabras de Reisz, de la discordancia entre la situación de escritura con una situación interna de enunciación (1989, p. 202). El ejemplo que esta teórica elige es *Trilce* de César Vallejo; a todas luces una poética singular pero ejemplar para revisar con claridad estos matices. He tratado de señalar algunas discordancias en diversos siglos y contextos históricos para hacer las veces de un recorrido parcial y si se quiere oscuro, para señalar cómo, desde el origen de la lírica en lengua romance, existen vestigios de algo que parece funcionar desde otros derroteros.

Reisz lee a Vallejo desde una serie de variantes de ficción en el poema que sin duda nos convencen por la contundencia de sus ejemplos. Sin embargo, habrá que reconocer que aquella instancia que habla y organiza los enunciados en un poema, y que damos en nombrar sujeto enunciativo, es un artificio común en el discurso poético moderno. Se trata de la ficción de un sujeto empírico que se hace llamar autor del poema y que habla y asume el texto, la mayoría de las veces, en primera persona y por eso nos compele a fijarlo con términos tan fiables como “yo lírico” o “yo poético”<sup>17</sup>. Pero exactamente, ¿qué tanto de

---

<sup>17</sup> Este es uno de los ejemplos que demuestran los pendientes en el campo de la teoría del poema para establecer una terminología más acertada y fiable. Hasta ahora diversos creadores, críticos y escuelas han

realidad existe en esa instancia que habla, conoce y nos envuelve en una experiencia particular? Para responder a ello quisiera abordar un caso ilustrativo en nuestra poesía actual.

El español Leopoldo María Panero incursiona en el mundo literario a partir de su inclusión en la antología *Nueve novísimos* (1970) del crítico catalán José Ma. Castellet. A partir de entonces comenzó una trayectoria donde su vida<sup>18</sup> se convirtió en materia de poesía simulando nada menos que su muerte. En la nota inicial de su poemario *Teoría* (1973) se puede leer lo siguiente:

Poco o nada de mi experiencia te interesa: quieres saber tan sólo de esa ficción que se creó por intermedio de otro, esa entidad, llamada “autor” que te sirve para digerirme, esa imaginación pobre (“Leopoldo María Panero”) que ahora devoran unos perros. Hablemos, pues, de esa triste ficción, del “yo”, lugar de lo imaginario. Diríase que ese golem nació hace unos años, con motivo de una ficción más amplia aún y más burda, que llamóse “generación”, ficción esta última a la que dio pie José María Castellet con su antología de presuntos infames, llamada novísimos. (p. 77)

Posteriormente se referirá a sí mismo en tercera persona desdoblándose en un narrador que dirá “y al fin murió, dejando sólo este *ou tis* que es el que escribe [...] Pero a lo que me resisto es a colocar mi próximo libro en el haber de su lista de crímenes. Porque ese rey (el yo) ha muerto [...]” (p. 77). Por cierto, en 1968 intenta por primera vez quitarse la vida, dos veces en el mismo año. La primera, le cuesta su primer ingreso a un hospital psiquiátrico y a decir de su biógrafo, J. Benito Fernández, “A partir de este internamiento Leopoldo conoce a la que será su compañera más tenaz: la locura” (p. 99). Definitivamente la muerte ronda a LM Panero como una obsesión según se lee en el apartado 10 del poema largo “El canto del llanero solitario” incluido en *Teoría*:

Furiosa (e inmóvilmente) me arrepiento de mi vida  
 madera por madera (el castor se suicida)  
 sin cabeza inventar un nuevo baile,  
ma  
 dera por madera, gestos o baratijas  
 (no comerciar con los indígenas)

---

establecido una diversidad terminológica que acaba siendo confusa cuando no contradictoria. A diferencia del campo de los estudios narrativos que se organiza en distintos enfoques y ha logrado, desde la narratología principalmente, una base terminológica común, en el caso del estudio del poema aún partimos de bases demasiado intuitivas y poco verificables.

<sup>18</sup> Leopoldo María era hijo de un renombrado poeta y funcionario franquista y de una escritora, sobrino de otro escritor y hermano menor de un poeta de la joven generación de los 60; actor en el paradigmático documental *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri junto con su familia desde donde se retrata la caída del franquismo.



Quien es visto o quien cae en ese río sordo  
 es lo mismo, es un muerto  
 que se levanta día tras día para  
 mendigar la mirada.  
 Porque todos llevamos dentro un niño muerto, llorando,  
 que espera también esta mañana, esta tarde como siempre  
 festejar con los Otros, los invisibles, los lejanos  
 algún día por fin su cumpleaños. (p. 146)

La intertextualidad con la composición de Maurice Ravel que sobrepone a un sujeto común (“todos llevamos un niño muerto”) a la niña se vincula directamente al cambio de un símbolo en su obra poética referente a la nostalgia de la infancia: Peter Pan. Con este gesto comienza a tematizar su muerte. Una de las secciones de *Narciso...* se titula, “Como escribía antes de matarme (Poemas inéditos contemporáneos de *Teoría*)”. Esta marca, una señal del productor, involucra al lector en la decisión de retomar la nota que he citado anteriormente del poemario de 1973. Esto es, el destinatario debe darle significado a los siguientes textos en la sección considerando el parte aguas que existe entre su obra inicial y el momento en que se deshace de ese autor magnificado por Castellet. Pero además en dicho apartado no podemos quitarle la vista a un poema revelador, “Glosa a un epitafio (Carta al padre)”. Una intencionada alusión al famoso texto de Kafka que en realidad es mero pretexto o distracción para lo que se refiere en extenso al asunto de que LM Panero no existe desde hace tiempo en este mundo y queda de él una figuración sonambulesca que se ha reconciliado, desde la misma instancia de enunciación, con el padre:

Solos tú y yo, e irremediabilmente  
 unidos por la muerte: torturados aún por  
 fantasmas que dejamos con torpeza  
 arañamos el cuerpo y luchar por los despojos  
 del sudario, pero ambos muertos, y seguros  
 de nuestra muerte; dejando al espectro proseguir en vano  
 con el turbio negocio de los datos: mudo,  
 el cuerpo, ese impostor en el retrato, y los dos siguiendo  
 ese otro juego del alma que ya a nada responde,  
 que lucha con su sombra en el espejo-solos,  
 caídos frente a él y viendo  
 detrás del cristal la vida como lluvia, tras del cristal asombrados por los  
 demás, por aquellos Vous êtes combien? que nos  
 sobreviven  
 y dicen conocernos, y nos llaman  
 por nuestro nombre grotesco, ¡ah el sórdido, el  
 viscoso templo de lo humano!  
 y sin embargo

solos los dos, y unidos por el frío  
 que apenas roza brillante envoltura  
 solos los dos en esta pausa  
 eterna del tiempo que nada sabe ni quiere, pero dura  
 como la piedra, solos los dos, y amándonos  
 sobre el lecho de la pausa, como se aman  
los muertos  
 [...] (p. 150)

Si para Sor Juana la sombra era el medio para trazarse una subjetividad imposible en su época, LM Panero la convierte en punto de reconciliación con Leopoldo Panero, padre. El fin del franquismo se muestra, tanto en la vida como en varios poemas del hijo, como una brecha irreconciliable entre padre e hijo. El padre, que ya había muerto desde 1962 pero dejaba una marca indeleble en el hijo, se percibe como la sombra de un cuerpo que existió mientras que LM Panero decide ser un fantasma o un espectro (otra resabio o reflejo del cuerpo real) para que terminen amándose “como se aman/ los muertos”. Si el procedimiento en la poesía moderna ha sido comúnmente darle vida a un sujeto desde los actos de habla en el poema, LM Panero más bien insiste en desvanecerlo, convertirlo en una huella apenas perceptible para que se refleje en ese vacío desde lo real.

Esta figuración de la muerte llegará a un colmo expresivo en la prosa poética de 1981, “Tres historias de la vida real”, cada una con un título demasiado significativo: “I. La llegada del impostor fingiéndose Leopoldo María Panero”, “II. El hombre que se creía Leopoldo María Panero” y “III. El hombre que mató a Leopoldo María Panero (The man who shot Leopoldo María Panero)”. Este desarrollo narrativo lleva al culmen de la situación con una puesta en escena en tres actos. Es a partir de este momento en la poesía de Leopoldo María Panero que los enunciadores<sup>19</sup> asumen al texto poético como un marco escénico donde la escritura ensaya una y otra vez el asesinato, no del autor, pero de una persona ligada “con el turbio negocio de los datos”. Se trata de una inferencia lacaniana de Panero la cual puede analizarse a partir de este momento en el resto de su obra poética pero también recordando la pauta

---

<sup>19</sup> En el caso de Panero su poesía comienza a plantear diversos enunciadores que Túa Blesa ha interpretado de la siguiente manera “Si quien habla en estos poemas es un muerto, un yo que es el vacío de un hueco, no puede extrañar que en los momentos que se refiere a sí mismo su identificación no tenga estabilidad alguna, sino que ese hueco sea llenado por casi cualquier denominación imaginable del ‘yo’” (16).

que dejó desde el comienzo de su aparición en la literatura española cuando a través de un epígrafe a Thomas de Quincey escribió: “El siguiente personaje que sale a escena soy yo”.

El resto de su obra redundará sobre esta situación y sobre todo los poemarios que se contienen en *Poesía completa (2000-2010)* hacen de esto un lugar común. El sujeto enunciativo ya no asombra al lector con esta invención porque de tanto decirlo el artificio se ha vuelto algo usual y poco innovador. Túa Blesa en su nota introductoria a esta recopilación poética interpreta dicho gesto de la siguiente manera:

Ante la desaparición del mundo, del yo, de la humanidad, ante la llegada de la nada, lo que se tiene por nada, ¿no habría de desbaratarse todo?, ¿qué importarían en esa escena los modos poéticos tradicionales y los menos tradicionales, los criterios estéticos, éstos o aquéllos?, ¿qué el decir la belleza con las palabras y las formas ya usadas? Ante ese momento en que se detendría la vida, que se destruiría el mundo y con él, claro, el sujeto y con él la palabra, ésa que no podría ser más que la *última* palabra, aún más, no ya ante ese momento, sino en el posterior, aquél en el que la palabra sería ya la póstuma [...] (p. 13).

La lectura de Blesa me parece reveladora porque la situación interna de enunciación, retomando a Reisz, en la mayoría de estos poemas de Panero está ejecutada desde un espacio póstumo con la ilusión de un aquí y ahora. En términos pragmáticos se trataría de una situación comunicativa donde el sujeto habla en un tiempo presente desde un espacio póstumo con la gravedad de que se le ha revelado la muerte:

Aquí estoy yo, Leopoldo María Panero  
hijo de padre borracho  
y hermano de un suicida  
perseguido por los pájaros y los recuerdos  
que me acechan cada mañana  
escondidos en matorrales  
gritando para que termine la memoria  
y el recuerdo se vuelva azul, y gima  
rezándole a la nada por que muera (2012, p. 252)

Si bien la invención de muerte de LM Panero dejó de ser inventiva y asombrosa luego de una década de estar maquinándola y hablándola, se intensificó, para estas dos últimas décadas, en una situación comunicativa peculiar. En lugar de desdoblarse el autor en un “yo poético”, en estos poemarios de Panero la escritura se escinde hacia una metapoesía: Leopoldo María Panero escribe sobre Leopoldo María Panero que ha muerto como sujeto en el poema. Este desdoblamiento autor-sujeto enunciativo es un motivo central para la poesía

del siglo XX cuando el sujeto se fragmenta y no atina a reconstituirse con los pedazos que quedan: Fernando Pessoa, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Alejandra Pizarnik, Al Berto, etc.

Finalmente LM Panero, la persona que habitaba en sanatorios psiquiátricos desde 1986, muere en 2014. En otro poema escribía:

¿Quién fui yo? Le pregunto al camarero  
¿Quién es esa sombra que finge escribir?  
Soy un hombre que odia el sueño  
Y que sonrío ante el desastre  
[...] (p. 553)

¿Cómo conciliar el hecho de que no exista un sujeto de la escritura –algo que materialmente no es posible aunque parte de las vanguardias hayan insistido en ello– pero aún así se intensifique una experiencia de vida? La manera de escribir poesía de LM Panero quizás sea una de las ficciones más duraderas que nos ha legado la poesía. Se dice que el poeta busca incansablemente vencer a la muerte y para ello dispone del poema como arma contra el tiempo. Esto parece una de nuestras ficciones mejor logradas: Dante, por ejemplo, en su *Divina comedia*. Escribimos y leemos poesía porque con ello olvidamos, aunque sea por instantes, que existe la muerte; nos amparamos bajo la sombra de su ficción y ejecutamos experiencias de vida que de tan reales nos parecen posibles y aunque pasen los siglos y las décadas aún podemos escuchar a una trobairitz, a un rey trovador, a una monja novohispana y hasta un poeta maldito del franquismo cantarnos desde una sombra que se llama escritura.

## Referencias

BEC, P. *Burlesque et obscénité chez les troubadours: Le contre-texte au Moyen Âge*. Paris: STOCK/MOYEN ÂGE, 1984.

BELTRAN, V. Ay flores do verde pino. In: MERCEDES B., ESTHER C. D., MIGUEL A. P. C. (Ed.). *Parodia y debate metaliterarios en la Edad Media*. Alessandria: EDIZIONI DELL'ORSO, 2013. p. 213-232.

BLESA, T. La destruction fut ma Béatrice, II. In: LEOPOLDO, M. P. *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid: VISOR, 2012, p. 7-33.

BOSWELL, J. *Christianity, Social Tolerance, and Homosexuality*. Gay people in Western Europe from the beginning of the christian era to the fourteenth century. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

CRUZ, S. J. I. D. L. *Primero sueño*. 2. ed. Ed. Antonio Alatorre. México D.F.: FCE, 2010.

DINIS, D. *Ai flores, ai flores do verde pino*. Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de datos online], Lisboa: FCSH/NOVA, 2011. Disponível em <http://cantigas.fcs.unl.pt>. Acceso en: 19 de diciembre 2018.

DINIS, D. *Proenças soem mui bem trobar*. Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de datos online], Lisboa: FCSH/NOVA, 2011. Disponível em <http://cantigas.fcsh.unl.pt>. Acceso en: 19 de diciembre 2018.

DUCROT, O. *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Buenos Aires: HACHETTE, 1984.

DURÁN, M. Los trovadores y la sensibilidad moderna. *Revista de la Universidad de México*, n. 1, p. 17-21, septiembre 1957.

FERNÁNDEZ, J. B. *El contorno del abismo*. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero. Barcelona: Tusquets Editores, 2010.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: ARCOS, 1997.

HUCHET, J. C. Les Femmes troubadours ou la voix critique. *Littérature*, v. 51, p. 59-90, October 1983.

MARTINENGO, M. *Las trovadoras, poetisas del amor cortés*. Madrid: Horas y Horas, 1997.

PALMA CASTRO, A. Dificultismo poético a propósito de “En la humedad cifrada” de Coral Bracho. In: Calderón, M. (Coord.). *Aristas*. Acercamientos a la literatura mexicana. Puebla: Facultad de Filosofía y Letras, BUAP, 2005. p. 135-144.

PANERO, L. M. *Poesía completa (1970-2000)*. Madrid: VISOR, 2006.

PANERO, L. M. *Poesía completa (2000-2010)*. Madrid: VISOR, 2012.

PAZ, O. *La casa de la presencia: poesía e historia*. Obras completas T. 1. 3. reimp. México, D.F.: FCE, 1999.

PENDLE, K. *Women and music: A history*. Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

POZUELO YVANCOS, J. M. Estructura y pragmática del texto lírico. In: POZUELO YVANCOS, J. M. *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra, 1988, p. 195-225.

RIEGER, A. Was Bieiris de Romans lesbian? Women's relations with each other in the world of the troubadours. In: RIEGER, A. *The voice of the “trobairitz”*. Perspectives on the women troubadours. Philadelphia: University Press, 1989, p. 73-94.

REISZ DE RIVAROLA, S. Poesía y ficción. In: REISZ DE RIVAROLA, S. *Teoría literaria*. Una propuesta. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989, p. 191-227.

SEGRE, C. Ficción. In: SEGRE, C. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985. p. 247-267.

SCHULTZ, O. Nabieiris de roman. *Zeitschrift für romanische Philologie*, v. 15, p. 234-235, 1891.

Recebido em: 30.01.2019

Aprovado em: 10.03.2019

SOBRE AS FUNÇÕES E A MATERIALIDADE LINGUÍSTICA DA FICÇÃO:  
HOMEOSTASE, *AFFORDANCES*, RELEVÂNCIA

---

***On the Functions and Linguistic Materiality of Fiction:  
Homeostasis, Affordances, Relevance***

DOI: [10.14393/LL63-v35n1a2019-2](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-2)

Pedro Dolabela Chagas\*

Náira Bittencourt\*\*

---

RESUMO: Proposição da homeostase, conforme definida por António Damásio, como função dominante da ficção. Proposição do prazer na leitura como explicação do interesse pela literatura; explicação desse prazer como resultado da homeostase proporcionada pela leitura. Seguindo Damásio, compreenderemos a homeostase como um tipo de equilíbrio psíquico proporcionado pela experiência da arte, que permite, no decorrer da sua fruição, que indivíduos e coletividades processem problemas sociais ainda não propriamente interpretados e nomeados. Como esse equilíbrio não é apenas conscientemente processado, é preciso explicar como os componentes semânticos nele implicados podem se efetivar infraconscientemente; para tanto, recorreremos aos conceitos de *affordances* e relevância. Inspirados pela apropriação de Terence Cave da proposição original de James J. Gibson, propomos que *affordances* textuais orientam o leitor na postura assumida diante do texto. Quanto à teoria da relevância de Dan Sperber e Deirdre Wilson, ela nos inspira a propor os modos pelos quais os conteúdos textuais produzem o equilíbrio homeostático proposto como função da ficção. Ao final, discutimos a extensão da nossa teorização e os possíveis limites à sua universalização.

PALAVRAS-CHAVE: Funções da ficção. *Affordances*. Relevância. Homeostase.

ABSTRACT: Proposition of homeostasis, as defined by António Damásio, as the dominant function of fiction. Proposition of the pleasure in reading as an explanation for interest in literature; explanation of this pleasure as a result of the homeostasis afforded by reading. Following Damásio, we define homeostasis as a type of psychic balance provided by the experience of art, which allows, in the course of its enjoyment, that individuals and collectivities process social issues which have yet to be properly interpreted and named. Since this equilibrium is not consciously processed only, it is necessary to explain how its semantic components can become effective subconsciously; to this end, we turn to the concepts of *affordances* and relevance. Inspired by Terence Cave's appropriation of James J. Gibson's original proposition, we propose that textual *affordances* orient the reader in assuming a certain attitude towards the text. Dan Sperber and Deirdre Wilson's relevance theory inspires us to propose the ways through which textual contents produce the homeostatic equilibrium proposed as function of fiction. In the end, we discuss the extent of our theorization and the possible limits to its universalization.

KEYWORDS: Functions of fiction. *Affordances*. Relevance. Homeostasis.

---

\* UFPR – Universidade Federal do Paraná (UFPR). Departamento de Literatura e Linguística – Literatura Brasileira e Teoria Literária. Curitiba/PR – Brasil – dolabelachagas[arroba]gmail.com.

\*\* Mestranda na UFPR – Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba/PR – Brasil – nairaesb[arroba]gmail.com.

## 1 Introdução

Este artigo trata das funções da literatura, relacionando-as ao prazer na leitura. Definimos o prazer como a principal motivação do interesse pela literatura, e sugerimos que ele é a expressão perceptível da função subliminar da leitura – prazer e função são parte do mesmo fenômeno. Decerto isso pode soar estranho: dignificar intelectualmente o prazer e associá-lo a funções relevantes conflita com a desconfiança que ronda o assunto:

Mal se acabou de dizer uma palavra [...] sobre o prazer do texto, há logo dois policiais prontos a nos cair em cima: o policial político e o policial psicanalítico: futilidade e/ou culpabilidade, o prazer é ou ocioso ou vão, é uma ideia de classe ou uma ilusão. Tradição antiga: o hedonismo foi repellido por quase todas as filosofias. (BARTHES, 2004, p. 67)

A rejeição do prazer como justificção da leitura é de fato antiga; a ameaça de “desvio moral” identificada na imersão na leitura foi comum, por exemplo, durante a popularização do romance na Europa do século XVIII. Numa distinção ainda hoje influente, Kant se preocupava em distinguir o “belo” – digno de valoração positiva – da experiência apenas prazerosa, como em seu famoso exemplo do “meramente agradável” vinho das Canárias. Mas para nós esse “agradável” é complexo, conforme veremos no tratamento das condições de produção de prazer pela leitura, e do tipo de função que esse prazer pode exercer na vida do leitor. Sugerimos que, se os efeitos da leitura no corpo e na consciência do leitor produzem prazer, e se esse prazer é novamente buscado pelo leitor, isso acontece porque tal prazer não se esgota, não coincide nem se limita à sua própria experiência fenomenológica, exercendo funções que buscaremos descrever.

Nada de definitivo será proposto: a vocação deste ensaio é exploratória. Por mais que acreditemos que as funções que atribuiremos à ficção sejam majoritárias nas práticas ficcionais, e que elas explicam muita coisa, talvez elas não sejam universalizáveis: nem toda ficção está, portanto, *a priori* incluída no que viermos a sugerir (voltaremos a isso no fechamento do artigo). A rigor, nos apoiaremos em três conceitos que ajudam a colocar o problema, procurando explicar cognitivamente e evolutivamente o prazer na experiência da arte: nosso guia é a versão culturalizada do conceito de homeostase, desenvolvida por António Damásio, cujas condições específicas de efetivação na leitura silenciosa do texto literário serão discutidas num diálogo com os conceitos de *affordance*, de James J. Gibson, e de relevância, de Deirdre Wilson e Dan Sperber. Damásio apela à homeostase para sugerir que o

prazer na arte é a sensação resultante das consequências importantes que ela pode ter para o equilíbrio psíquico de indivíduos e coletividades. São benefícios infraconscientes, conforme veremos, e que pouco têm a ver com as funções “críticas” e “existenciais” que a tradição ensaística prefere atribuir à literatura desde o iluminismo e o romantismo, que costumam prever alguma mediação consciente dos efeitos da leitura. Mesmo que Damásio não dê importância ao termo “prazer”, a sua descrição do fenômeno deixa evidente que a homeostase proporcionada pela arte se manifesta como um tipo de experiência que as pessoas gostam de vivenciar, e isso basta para a sua repetição – que a rigor não envolve, portanto, intelectões ou racionalizações de qualquer tipo.

Note-se que o prazer nela implicado pode envolver certa dose de sofrimento. Em momento algum sugeriremos que o prazer é necessariamente “bom”: lembremo-nos da longa discussão de Paul Bloom (2010) sobre o prazer no terror, no melodrama, na dor física durante uma sessão de massagem, no paladar da pimenta tabasco – em cada um desses casos, respectivamente, há prazer no pânico (desde que vivenciado na segurança da poltrona do cinema), nas lágrimas de sofrimento (desde que aquela estória não esteja acontecendo conosco), na dor pungente (desde que produzida por um profissional que saiba o que está fazendo), pela pura ardência (desde que equilibrada com outros paladares). Prazeres são variados, pois, e esse pressuposto estará subjacente a toda a nossa teorização sobre a ficção.

O que seria a homeostase no plano da cultura? Como ela se efetiva sem se fazer consciente? A resposta a essa segunda pergunta pressupõe a conexão com a *affordance* e a relevância. Falaremos de uma simetria: assim como as funções do prazer na leitura não precisam vir à consciência do leitor para se fazerem valer, elas tampouco necessariamente demandam uma leitura atenta do texto – pelo contrário, elas podem emergir na relativa desatenção que caracteriza a leitura fluente, que pode ser pontuada por momentos de reflexão sobre a matéria lida, mas não é conduzida reflexivamente. O leitor “para e pensa” sobre a matéria lida em certos momentos, mas não continuamente, ao longo da leitura, e não está claro que essa reflexão vá abranger temas importantes no mundo presente: ela pode se concentrar em conteúdos do enredo, sem suscitar qualquer “aprendizado” generalizável sobre a realidade fora dele. Ao longo da história acreditamos que tem sido majoritariamente assim, na fluidez, na imersão, no processamento fácil dos códigos textuais que o prazer na

leitura tem se efetivado, acionando a função homeostática que sustenta a ficção como prática cultural.

Esse último ponto é importante, pois há certa circularidade implicada no processo: a estabilização da ficção como prática cultural levou ao desenvolvimento de convenções textuais que permitem a rápida percepção do texto como ficcional. É um processo de feedback: a tradicionalização estimula a convencionalização das produções, produzindo leitores habituados por essas convenções e, desse modo, treinados para identificá-las em obras desconhecidas, o que em retorno estimula os autores a recorrer a essas convenções ao se comunicarem com os leitores, assim fortalecendo-as – uma vez iniciado, o processo se autoalimenta. Como resultado, o leitor habituado às convenções facilmente identifica um texto como ficcional, entrando num modo especial de relação com a informação textual: aquele que o filósofo Gregory Currie chamaria de *make-believe*, modo de leitura em que a informação sabidamente ficcional é processada como factual, sem que o conhecimento implícito da sua ficcionalidade precise estar a todo momento presente na consciência do leitor. Não é como no postulado de Coleridge, pois nada de “voluntário” ocorre naquela que não é, afinal, uma decisão consciente pela “suspensão da descrença”: o leitor não precisa fazer a escolha consciente de acreditar na informação apresentada, pois ele simplesmente embarca na leitura – alguém se lembra de alguma vez ter conscientemente decidido acreditar numa estória ficcional?

Como modo peculiar de relação com a informação, o *make-believe* demanda um aprendizado cognitivo que começa bem cedo (com os primeiros desenhos animados que vemos na televisão), e para o qual a onipresença de tradições ficcionais é uma condição necessária. Para que ele seja ativado, o leitor treinado para a ficção – todos nós, a esta altura da vida – deve reconhecer, no texto, características que indiquem a sua ficcionalidade; como diria Wolfgang Iser, toda ficção se “autodesnuda”, pedindo para ser lida como ficção. De alguma maneira a ficcionalidade está inscrita na materialidade do texto, que é o gatilho para o estabelecimento, no leitor, do *make-believe* como modo de processamento da informação. Veremos como o conceito de *affordance* pode nos ajudar a entender como esse gatilho é acionado, sem a mediação da razão consciente – já na visão da capa do livro, que antecipa o modo de leitura adequado ao seu conteúdo.

Antes de passarmos à discussão, reforçemos que, seguindo proposições da psicologia da leitura (v. GERRIG 1993; DIXON; BORTOLUSSI 2002), partimos do pressuposto que durante a imersão na leitura a mente processa a informação ficcional como ela processa informações factuais. O *make-believe* não implica que a consciência da ficcionalidade do texto venha ao primeiro plano da consciência do leitor: ele coloca uma moldura para a leitura, mas não altera as predisposições cognitivas ordinárias do leitor – pelo contrário, para que a leitura seja fluente o texto apelarà àquelas predisposições. Assim os seus efeitos e funções se efetivarão infraconscientemente, emergindo do seu processamento fluente, não autoconsciente nem racionalizado, incluindo os seus componentes semânticos – que não precisam ser objeto de reflexão consciente para produzirem efeito, sob as mediações particulares da mente de cada leitor.

Passemos à discussão, que será pontuada por comentários sobre *O tribunal da quinta-feira*, de Michel Laub, tomado como exemplificação das nossas proposições.

## 2 Homeostase

Se as funções da ficção vêm dos benefícios racionais tradicionalmente atribuídos a ela – “aprendizado”, “conscientização”, “crítica”, “formação” –, o entretenimento só pode ser perda de tempo. Mas é duvidoso que essas funções expliquem o sucesso histórico da ficção: foi para serem “educados” que os leitores tanto a buscaram? É mais plausível acreditar que as pessoas simplesmente gostam de passar tempo vendo um filme, assistindo uma peça, lendo um livro... As funções que dignificam a ficção para a teoria e a crítica literária não parecem coincidir com os motivos que levam as pessoas a lê-la: um hábito prazeroso, sem qualquer justificação racional, basta para sustentar a prática de leitura. Em sua grande diversidade, esse prazer, por sua vez, demanda explicação. De uma perspectiva evolutiva, toda atividade que gera prazer traz implicada algum tipo de função: os melhores exemplos são o sexo e a alimentação, cujo prazer atua como estímulo para a sua prática, que é, afinal, indispensável para a subsistência de indivíduos e espécies. Mas por que a experiência da ficção gera prazer? Ela não tem uma motivação material evidente; a rigor, ela não é biologicamente indispensável para ninguém. Como o conceito de homeostase aborda este problema?

Se “todas as operações de gestão da vida [...] destinam-se a manter os parâmetros químicos do interior de um corpo dentro de uma faixa compatível com a vida” (DAMÁSIO, 2011, p. 61), o processo (mais ou menos complicado) de obtenção desse equilíbrio é conhecido como homeostase. É um termo comum na biologia, mas o surpreendente é que Damásio parte das suas manifestações mais elementares – no nível celular – para sugerir a sua pregnância na explicação de processos que transcorrem num nível muito superior de análise: a cultura humana. É nesse nível de análise que o equilíbrio homeostático pode ser proporcionado pela experiência da ficção: a proposição é que histórias lidas, vistas ou ouvidas podem oferecer, de maneira infraconsciente, equilíbrio emocional ou orientação na vida prática para indivíduos e coletividades em mundos permeados de tensões, ambiguidades, angústias, sofrimentos de todo tipo... Assim a arte colabora para o equilíbrio psíquico, nos níveis individual e coletivo: Damásio sugere que ela

pode ter começado como um expediente homeostático para o artista e os que desfrutassem de sua arte, e também como um meio de comunicação[, mas com o tempo] passou a ser um meio privilegiado de trocar informações a respeito de fatos e emoções considerados importantes para os indivíduos e para a sociedade[,] um modo de induzir emoções e sentimentos alentadores, [...] de explorar a própria mente e a mente dos outros, [...] de ensaiar aspectos específicos da vida e [...] de exercitar juízos morais e ações morais. (DAMÁSIO, 2012, p. 359)

A homeostase promove equilíbrio e ficções atuam nessa direção: elas encontram a sua função em meio aos desequilíbrios produzidos por expectativas, normas, conflitos de poder e status, pressões produzidas por crenças e valores ambíguos, idiosincrasias pessoais, instabilidades e acasos de todo tipo. À insatisfação, ao medo, a ansiedades pessoais ou coletivas as ficções respondem com o que elas sabem fazer: narrativizando, *i.e.*, conferindo alguma ordem e consistência a um mundo que, em si mesmo, é desordenado e inconsistente – ou seja, desprovido de sentido imanente. Ele é cheio de tensões que muitas vezes não entendemos bem, não sabemos como nomear ou sequer notamos conscientemente, mas que na ficção recebem nome, adquirem visibilidade, recebem interpretações compartilháveis, seja isso feito ostensivamente ou não.

Um exemplo desse tipo de modelagem ostensiva de uma tensão social recente aparece em *O tribunal da quinta-feira*, de Michel Laub. Publicado em 2016, seu enredo trata da exposição nas redes sociais de ações do âmbito privado, que acontece quando a ex-mulher

do narrador publica, sem a sua autorização, e-mails que ele trocara com um amigo homossexual. Como todo o contexto por detrás das ações descritas nesses e-mails não é tornado público, elas parecerão polêmicas. Como a ironia e o vocabulário usado entre os amigos é idiossincrático – é uma fala desenvolvida ao longo da amizade –, os conteúdos das mensagens serão deformados ao serem lidos por pessoas que não os conhecem pessoalmente. Como o tema recorrente é o sexo, as opiniões manifestadas na rede serão altamente moralizadas. E como essas leituras virão de gente de todo tipo, o resultado é a formação de um “tribunal” virtual que julgará as ações de um narrador transformado em “réu” perante um júri abstrato, composto por pessoas próximas e por “todo mundo”.

O tema não poderia ser mais atual e urgente – tão atual e urgente, que o seu frescor em 2016, quando a obra de Laub veio a público, já não é o mesmo em 2019, após alguns anos de experiência e debate intenso sobre as implicações das redes sociais sobre a circulação social do juízo moral, e sobre a importância do juízo moral como motivador da utilização das redes sociais. No já distante 2016, porém, a percepção de que as redes sociais estavam se transformando num tribunal moral virtual, permanente e totalitário, ainda era embrionária – e a obra de Laub, em concerto com tantas outras vozes, ajudou a nomear aquele processo, de roldão ajudando a tornar compartilhável o juízo sobre as suas consequências no mundo real.

Aquele primeiro movimento foi operado, de maneira ostensiva, já no título da obra, tendo sequência no desenrolar do enredo:

A imagem que os interessados têm de mim no momento é a que Teca escolheu fazer. É com ela que me apresento diante do tribunal: meu nome é José Victor, tenho um metro e setenta e nove de altura, setenta e oito quilos, cabelo grisalho. (LAUB, 2016, p. 56)

Você pode escapar de uma época, mas não de todas as épocas. Bem-vindos ao tribunal. A audiência pode tomar seus assentos neste dia bonito de 2016. À esquerda ocupando os blocos de arquibancada que se enfileiram até a linha do horizonte, está a acusação. À direita, no banquinho sem encosto, está o acusado Walter, quarenta e três anos, publicitário brasileiro com prêmios internacionais. (LAUB, 2016, p. 24)

O segundo movimento vem do estímulo à vivência empática, pelo leitor, dos dramas dos “réus”, sobre o pano de fundo as suas intenções e motivações originais (e complexas), e as impressões (simplificadoras) do “júri virtual”. A narração não esconde o seu viés valorativo (complexidade e ambiguidade, contra a simplificação condenatória), enquanto estimula que

componentes semânticos (termos, conceitos, nomes, além de intuições, impressões e expectativas) e afetivos (tons, emoções e sentimentos) remetam ao presente social e histórico. Esta seria a sua função homeostática: a nomeação e dramatização daquele “tribunal” confere forma e consistência a uma experiência coletiva geradora de tensão social, mas cuja lida ainda está em processo de amadurecimento. A encenação e dramatização do sofrimento gerado pelas redes sociais pode ajudar a fomentar esse amadurecimento, mudando o repertório de intuições do leitor sobre o tema, mesmo que continue sendo difícil racionalizá-lo: mesmo que ele siga pensando pouco e mal sobre o assunto, as suas predisposições afetivas poderão ter se alterado (pelo menos um pouco) com a leitura, estimulando um padrão renovado de relação espontânea, de baixa reflexividade, com o fenômeno em curso. Há como garantir que isso acontecerá? É claro que não, o que não nos impede de identificar as intenções do autor, nem os modos potenciais como elas podem se efetivar pela leitura. Em geral, enredos que colocam o mundo compartilhado em perspectiva, permitindo que ele seja visto à distância e compartilhado por comunidades de fruidores, podem tocar pontos sensíveis e permitir que eles ganhem consistência ao serem nomeados e conceitualizados, ou ao motivarem experiências afetivas que o envolvam. Essa produção de consistência pode ajudar na orientação intramundana:

as artes prevaleceram na evolução por terem valor para a sobrevivência e contribuírem para o desenvolvimento da noção de bem-estar. Elas ajudaram a dar coesão aos grupos sociais e a promover a organização social, auxiliaram na comunicação, compensaram desequilíbrios emocionais decorrentes do medo, raiva, desejo e tristeza. Provavelmente, também inauguraram o longo processo de criar registros externos da vida cultural. (DAMÁSIO, 2012, p. 359)

A palavra “homeostase” pressupõe, em suma, a continuidade entre a biologia e a cultura ao explicar fenômenos emergentes na macroscopia social. O pressuposto é que a história cultural pressupõe a atividade cerebral como seu fundamento microscópico, mesmo nos agenciamentos complexos entre os agentes heterogêneos de sistemas sociais extensos, como são hoje a ficção e a arte. Notabilizaria a ficção o poder de estimular o leitor à vivência de uma experiência imaginada que, em seu desenrolar, confere forma e ordenação ao caos intramundano, em sua ambiguidade, indefinição e inacabamento constitutivo. Em seu livro mais recente, Damásio aprofundaria essa teorização da homeostase ao sugerir que

*the popular notion of homeostasis [...] conjures up the ideas of “equilibrium” and “balance”. But we do not want equilibrium at all when we are dealing with life, because thermodynamically speaking equilibrium means zero thermal difference and death. [...] We do not want to use “balance” either, because it conjures up stagnation and boredom! For years, I used to define “homeostasis” by saying that it corresponded not to a neutral state but to a state in which the operations of life felt as if they were upregulated to well-being. The forceful projection into the future was signified by the underlying feeling of well-being. [...] I recently encountered a kindred view in the formulations of John Torday, who also rejects the quasi-static view of homeostasis, the maintenance of status quo view. Instead, he embraces a view of homeostasis as a driver of evolution, a way into the creation of a protected cellular space within which catalytic cycles can do their job and literally come to life. (DAMÁSIO, 2018, p. 49)*

Damásio renova o conceito de homeostase ao sugerir que ele descreve não apenas a busca e alcance do “bem-estar”, mas também indica o princípio pelo qual o organismo trabalha para *manter* esse bem-estar. É um processo orientado para o futuro, em que o organismo se adapta ao ambiente não apenas para chegar a um estado satisfatório, mas para permanecer nesse estado. Da mesma maneira, a ficção permitiria alcançar certo estado homeostático pela experiência emocional que ela oferece, indicando orientações possíveis para a manutenção desse estado ao propiciar a intuição de afetos e valores para a lida com o mundo, ao estimular conversas sobre o presente, ou simplesmente ao estimular a repetição da experiência da leitura... É o que Ellen Spolsky (2015), por exemplo, sugere ao defender dos “poderes públicos da ficção”: no teatro (que ela toma como exemplo), as ficções contribuem para a homeostase coletiva ao colocarem conteúdos em circulação perante um público amplo, agitando mentes individuais através de representações que permitem o compartilhamento afetivo dos conteúdos no desenrolar da peça, e a potencial extensão dessa vivência em conversas posteriores à experiência da encenação.

Decerto não é fácil mensurar o impacto homeostático das ficções, em meio a tantos outros estímulos e processos em curso nas vidas de indivíduos e coletividades. Em sua dimensão mínima, a proposição é que elas participam ou podem ser integradas a processos de produção de equilíbrio individual e coletivo em sociedades tensionadas, especialmente sob ameaça ou em transição: ficções dão coesão e valoração a questões atuais, mas ainda não bem articuladas, para as quais não há respostas formuladas – e esse equilíbrio produz prazer.

Esse é o ponto: o equilíbrio psíquico é, por si, produtor de prazer. O pouso, o retorno ao equilíbrio na vivência afetiva de situações imaginadas, carregadas de implicações relevantes para a vida real, é por si prazeroso, não importa o tom que ele venha a assumir – trágico, cômico, melodramático, o que for. Quão necessária é a mediação racional para que essa homeostase se efetive? Não muito, ou nem sempre. Ela pode suscitar um bem-estar semanticamente mediado, mas infraconscientemente ativado, explicando o interesse pela ficção: ela não é mero passatempo, pois o prazer que ela desperta advém do equilíbrio psíquico que ela proporciona, com a sua ordenação imaginária de realidades cotidianamente vividas como tensão – e esse prazer basta para motivar a repetição da sua experiência.

Quão generalizável é essa proposição? Há ficção no terror, no suspense, no filme de ação, na pornografia: tudo isso se torna homeostático pela mediação com a realidade social? Provavelmente não; voltaremos a isso depois. Por ora, o que ainda não está claro é como o texto engatilha, na mente do leitor, o *make-believe* como modo de relação com a informação lida. Sem isso, nada feito: a função homeostática da ficção pressupõe que o texto seja lido como ficcional. E a ficcionalidade, como propõe Currie, é um atributo intencional implicado já na concepção da obra: o autor quer que o seu livro seja lido como ficção, mas os textos não enunciam a própria condição ficcional, que deve ser inferida pelo leitor a partir da sua experiência prévia com todo tipo de texto – a condição ficcional é relacional, porque a sua percepção emerge da comparação intuitiva com narrativas não-ficcionais. É uma atribuição sofisticada, pois não há nada, no plano das unidades textuais elementares (períodos, frases, parágrafos) que decida a ficcionalidade de um texto; a sentença “Como você acha que eu me sinto ao saber disso?” pode ter saído de um texto ficcional, ou não. Radicar a ficcionalidade na composição do texto é quimérico, e por isso Currie a condiciona ao modo de leitura intuitivamente adotado pelo leitor em sua relação com a totalidade do texto (que pode estar cheio de elementos não-ficcionais, como tanto acontece: com sua carga de remissões factuais à história russa, *Guerra e Paz*, como tal, é lido como ficção). Como o *make-believe* acontece?

Mais: até aqui viemos defendendo que a função homeostática não precisa ser conscientemente processada para se fazer valer, o que pressupõe certa fluência no processamento do texto. Um texto cuja leitura seja dificultada pelo seu uso das convenções textuais, ou cuja condição ficcional deva ser objeto de reflexão consciente, ou que prime por

estimular a racionalização sobre os conteúdos tematizados, provocará um tipo de leitura diferente daquela que viemos presumindo – nem melhor nem pior, nem mais nem menos homeostática, mas diferente. Se insistimos na possibilidade da efetivação infraconsciente da função homeostática, é porque ela nos parece mais comum e de mais difícil teorização; a homeostase racionalizada se inclui no escopo da “crítica” e do “aprendizado”, e sobre isso muito já foi falado. Mas ainda não sabemos como aquela fluidez de processamento é ativada pela ficção, um tipo de produção culturalizada para cuja fruição ninguém nasce preparado. Como o leitor embarca na leitura de maneira a ter a vivência afetiva, semanticamente mediada, que enseja a homeostase? Talvez o conceito de *affordance* nos sugira uma resposta inicial a essa pergunta.

### 3 *Affordances*

Desde a definição inaugural de James Gibson (1979), *affordances* têm sido compreendidas como os modos possíveis de apropriação que o ambiente oferece a um ser vivo (o ambiente oferece, provê, ou em inglês: *affords*). Cada espécie identifica na matéria disponível certas possibilidades de apropriação para as suas necessidades e interesses, lidando com o ambiente não como um espaço que lhes impõe as suas características, mas como um campo aberto à ação, à apropriação, à adaptação. Importa notar o componente de abertura inerente ao conceito: todo elemento material pode ter algum potencial de apropriação, basta que um ser vivo se interesse por ele – aranhas evoluíram para tecer suas teias em pedras e plantas, mas se adaptaram bem a perfis metálicos, vigas de madeira impermeabilizada e canos de PVC, que lhes provêm (*afford*) boas condições para as suas necessidades evolutivas. Tudo varia de acordo com o contexto e as oportunidades que ele oferece, o que significa que um elemento será percebido como *affordance* no decurso da ação do organismo sobre o ambiente, em sua reação ao ambiente: ação e reação se complementam, pois é reagindo ao ambiente que o organismo segue suas alternativas; as possibilidades que o ambiente oferece são necessariamente limitadas, mas nisso não há imposição ou cerceamento: em cada contexto será decisivo o conjunto de elementos materiais a permitir certo tipo de apropriação, com um propósito definido. Vale para a aranha, vale para nós: quando escolhemos um lugar para montar a barraca no acampamento, observamos uma variedade de elementos – o calor, a

luminosidade, a proximidade da água – presentes num lugar da floresta que, é claro, não foi concebido para essa apropriação. Aquele canto apenas *afforded us* com características materiais que iam ao encontro das nossas necessidades circunstanciais, o que teremos notado ao fazer nossa escolha – nada muito diferente da escolha, pelo João-de-Barro, do ponto da viga do telhado em que ele construirá sua casa.

Não interessava ao seu formulador um conceito de *affordance* que interessasse ao design e à arte, como hoje acontece. Gibson não falava de fatos intencionalmente criados para se oferecerem à apropriação humana, como um utensílio doméstico, uma peça de mobiliário ou uma obra arquitetônica – todos eles passíveis de apropriações de todo tipo, previstas e imprevistas. Um bom exemplo são as marquises de Oscar Niemeyer, como no Parque do Ibirapuera ou no Museu Curitiba que leva o seu nome: elas foram pensadas para se oferecerem a qualquer uso que os frequentadores quisessem fazer delas, pois o arquiteto jamais poderia prever, no momento do projeto, a sua apropriação pelos skatistas de São Paulo e pelos *street dancers* de Curitiba. O espaço permite apropriações, mas não prevê quais elas devem ser: é um tipo de *affordance* produzida intencionalmente para a apropriação humana, orientada para a nossa cognição perceptual e corpórea, e a nossa razão culturalizada (em seus componentes instrumentais e deliberativos), oferecendo possibilidades de uso a serem decididas pela imaginação, pelos desejos e capacidades do habitante da cidade grande. Em suma, elas são o que Terence Cave (2016) chamaria de *affordances* cognitivas, produzidas para suscitar possibilidades culturalizadas de apropriação individual ou coletiva, através do engajamento das nossas propensões e aptidões cognitivas.

Sob essa acepção a própria linguagem pode ser entendida como um tipo de *affordance*, que oferece uma variedade de elementos materiais – palavras faladas ou escritas – passíveis de apropriação para uma infinidade de usos. O próprio escritor ou falante determina o sentido da apropriação que ele fará da linguagem, uma das “*affordances* [que] estruturam nossas percepções sensório-motoras e restringem nossas maneiras de reimaginar essas percepções.” (CAVE, 2016, p. 52, tradução nossa). O que importa, numa situação real de comunicação, é que essa apropriação do escritor ou falante seja apropriável pelo leitor ou ouvinte. Podemos nos apropriar da linguagem como bem entendermos, mas nem toda apropriação é *a priori* compartilhável: é preciso que ela consiga, pela própria materialidade do

som ou do texto, orientar o interlocutor para o sentido visado. Lembremos o que foi dito anteriormente: a *affordance* é o dado material disponível no ambiente, e não a apropriação que dele é feita; toda apropriação é orientada pelas possibilidades materiais oferecidas pela *affordance*, que pode permitir uma quantidade imprevisível de apropriações, mas não permite toda e qualquer apropriação – é impossível escavar o chão ou praticar voo livre na marquise do Ibirapuera, assim como é impossível ler *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, como um drama psicológico narrado em primeira pessoa: é algo que a materialidade do texto não permite. Esse exemplo literário ainda é banal, mas seria possível, a partir desse plano geral, identificar algo de peculiar nas *affordances* proporcionadas pela materialidade do texto literário?

Cave sugere que quaisquer convenções textuais podem funcionar como *affordances* literárias. Os gêneros, por exemplo, seriam uma espécie de atalho cognitivo que permite “que elementos específicos sejam descritos ou evocados como parte de um grupo que apresenta algumas características em comum.” (CAVE, 2016, p. 56, tradução nossa). O gênero fornece uma moldura, um enquadramento intuitivamente reconhecível pelo leitor treinado, orientando a sua organização do conteúdo lido. Tudo dando certo – i.e. caso o manejo autoral do gênero de fato oriente o leitor para o tipo de enquadramento visado –, a apropriação do texto pelo leitor será aquela prevista e intencionada pelo autor. É claro que não podemos esperar que isso sempre aconteça, mas o que importa, a esta altura, é que a identificação intuitiva do gênero pode permitir que o leitor imerja na estória narrada mais facilmente, ao orientar a sua apropriação: um leitor não orientado cognitivamente pode ficar desorientado, como é relatado por tantos leitores de *Ulysses* ou *O arco-íris da gravidade*. Em contraste, identificar intuitivamente o gênero permite enquadrar as ações narradas em modelos de ação semelhantes aos de obras pertencentes ao gênero identificado. Tais convenções podem ser relevantes mesmo ao serem mobilizadas de maneira original: muitas vezes a inovação, na literatura, corresponde ao manejo imprevisto de convenções existentes, que seguirão atuando como *affordances* ao estimularem certo tipo de apropriação pelo leitor, mas visando funções surpreendentes. Nada é prescritivo nesse processo, pois toda intenção de produzir apropriação poderá falhar: ao contrário da *affordance* natural, cuja presença do ambiente

não intencionava a apropriação recebida, *affordances* culturais são uma aposta do autor no futuro da sua apropriação – e poderão falhar.

Essa abertura à contingência faz com que a relação entre leitores e textos preserve a complementaridade entre agente e ambiente da teoria de Gibson: da perspectiva do agente da apropriação, ela sempre mistura de ação e reação. Nas palavras de Norman (1988), isso é o que faz com que saibamos nos relacionar com objetos novos que encontramos por aí: a complementaridade ação-reação nos leva a sentar numa cadeira de design estranho, quando percebemos que ela *affords* que nos sentemos nela – e também permite que a usemos como escada, ou que uma criança a utilize numa brincadeira, ou qualquer outro uso que a sua materialidade permita imaginar. Isso faz pensar que já no campo da percepção visual o conceito de Gibson ilumina a relação do leitor com a ficção: antes de abrirmos um livro a sua capa pode nos indicar tratar-se de um texto pertencente a um gênero específico, *affordance* visual culturalizada que permite, num primeiríssimo momento, intuir o modo adequado de relação com uma matéria ainda por ser lida. Essa capacidade de intuição pode parecer banal, mas ninguém nasce sabendo que livros de ficção científica têm capas de certo tipo, noção que pressupõe um aprendizado passível de ser ativado intuitivamente, como preâmbulo à leitura. Uma *affordance* culturalizada permite olhar para a capa do livro e pressupor o tipo de leitor e de leitura visado pelo autor: uma ação aparentemente banal comporta uma camada densa de aprendizado cultural. Apenas com a formação de um público amplo, treinado para a apropriação de *affordances* de certo tipo, pode o mercado editorial explorar a capa como o primeiro elemento material que, pelo estímulo visual, permitirá a atribuição de ficcionalidade ao texto, engatilhando o *make-believe* como padrão de leitura.

E então, aberto o texto, outros tipos de *affordance* sustentarão a fluidez da leitura: as convenções de gênero, acima de quaisquer outras. Para que a fluidez aconteça, importa que a orientação fornecida pelo recurso à convenção seja facilmente processada. O leitor treinado deve conseguir orientar-se pelo seu enquadramento sem maiores dificuldades; se ele sequer chegar a identificar aquele enquadramento em atuação, a sua orientação terá transcorrido de maneira infraconsciente. É pouco provável, por exemplo, que a passagem abaixo chame a atenção do leitor treinado para a súbita passagem do narrador de Laub à reminiscência:

A primeira vez que me apaixonei foi aos sete anos. Sei a idade porque ela era a professora que me ensinou a ler. Essa professora seguiu sua vida, mas para

mim morreu em algum ponto das semanas ou meses em que a obsessão terminou: aos sete anos eu fiz planos para casar de fraque e trazer aquela senhora para morar na casa da minha família. (LAUB, 2016, p. 50)

Nada é mais tradicional, a esta altura da história do gênero, que esta enunciação da biografia do personagem, feita na mimese da reminiscência oralizada em primeira pessoa: o narrador se comporta como um falante que conta, para o leitor-ouvinte, um fato da sua estória pessoal. Na condição de convenção (provavelmente) internalizada pelo leitor, é possível que essa estratégia narrativa seja processada sem chegar a tornar-se objeto de atenção consciente, orientando o leitor de maneira subliminar a certo modo de relacionamento e expectativa quanto àquele segmento de texto: em outras palavras, essa orientação terá transcorrido infraconscientemente.

Mais surpreendente é outra estratégia usada por Laub, ao mimetizar as formas e os conteúdos típicos de postagens na internet:

*Remetente: eu. Destinatário: Walter. Data: 10/2/2016. Trecho da mensagem: Uma disciplina adequada começa com uma boa surra de cinto. (LAUB, 2016, p. 125)*

Laub desenvolve uma solução técnica para inscrever num texto contínuo as informações fragmentadas de uma página da internet; o resultado é que os campos “remetente”, “destinatário” e “data” saem dos seus quadros separados na diagramação para se sucederem na sequência de um parágrafo curto. Tendo sido antecipada pelo narrador (que anunciara que abordaria aquelas trocas de e-mails), é provável que a mimese funcione e o leitor decodifique facilmente o texto, que obedece a um padrão comum nas mensagens trocadas entre amigos (um estilo telegráfico, cifrado e sucinto, suficientemente compreensível apenas pelos correspondentes). Mas mesmo que a decodificação ocorra facilmente, trata-se de um recurso a uma convenção não-ficcional recente, ainda incomum na ficção, o que provavelmente tornará o seu processamento um pouco mais custoso que no caso anterior, que tratava de uma convenção já tradicionalizada na história do romance. Ainda assim o processo é o mesmo: convenções textuais são *affordances* que orientam o leitor na apropriação da matéria lida, sugerindo a postura – o tom, o modo – a ser adotada na leitura daquele segmento. Essa apropriação se dará intuitivamente quando a convenção for facilmente processada, ou envolverá maior mediação consciente quando o processamento for mais lento. Essa sugestão dos modos de apropriação da informação assume particular

importância quando o conteúdo é permeado pelo juízo moral e pelo saber doxástico – como nas passagens abaixo, em que a mimese de postagens de comentários na rede informa o leitor sobre as opiniões de internautas sobre o conteúdo homoerótico dos e-mails vazados:

*Autor do post: anônimo. Trecho: Antigamente as pessoas estavam preocupadas com valores, principalmente os da comunidade sem nem falar na educação das crianças [...]. Não tinha violência e essa ladroagem dos políticos. Só tem deputado ladrão [...]. Antigamente os mais velhos eram “respeitados” nas ruas. Eu não tenho preconceito, mas tem uma questão de “respeito” envolvida nisso não sei por que as pessoas negam [...]. Eu digo e não tenho medo hoje em dia é essa “nojeira” que se vê.*

*Autor do comentário: anônimo. Trecho: A inflamação da sensualidade e a torpeza que recebe em si mesma a recompensa que convinha ao seu erro - Romanos 1:27 [...]. As acusações e o envio dos mensageiros para destruir a Cidade - Gênesis, 19:13 [...]. O castigo da espada, da fome, da peste colocada em Tua presença - Crônicas 20:9 [...]. A abominação que transforma os réus em réus da morte - Levítico 18:22.*

*Autor do comentário: anônimo. Trecho: um arrombado se orgulha de sair por aí passando doença para os outros o outro arrombado incentiva esse comportamento [...]. Eu não sou preconceituoso nem nada não estou nem aí para o que cada um faz do rabo mas, tudo tem limite depois eles não sabem porque são perseguidos [...]. A TV é podre só mostra desgraça depois não sabem porque o povo é ignorante e tem tanta nojeira por aí tanta depravação [...]. Depois não sabem porque eles apanham alguém vai lá e mata esses arrombados de merda. (LAUB, 2016, p. 69)*

Nesse caso as convenções mimetizadas envolvem um curioso “padrão de escrita inculta” que não está lá apenas para enquadrar os enunciados sob certa valoração, mas também para orientar a postura assumida pelo leitor diante da sua exposição – uma postura distanciada, potencialmente crítica, especialmente porque a diversidade das razões invocadas nas respostas subtrai as pretensões de cada uma delas à verdade.

O conceito de *affordance* não resume as maneiras pelas quais o texto autodesnuda a sua condição ficcional, nem as maneiras como ele sustenta a imersão na leitura. O conceito não resume os modos pelos quais um texto pode fazer com que a sua própria função homeostática se efetive, no leitor, de maneira infraconsciente. Mas com ele um passo foi dado: *affordances* textuais orientam o leitor na atribuição de certo tom à leitura do texto. Elas sugerem o tom, o modo, a postura assumida diante da informação textual: de maneiras muitas vezes sutis e localizadas, elas indicam ao leitor as expectativas antecipadas pelas convenções manipuladas, remetendo à tonalidade emocional que as histórias daquele gênero

costumam envolver e ao tipo de conteúdo que elas costumam abordar. *Affordances* orientam a postura, o modo interpretativo, a tonalidade emocional com que a estória será lida: metaforicamente, elas constituem o ambiente que orientará o leitor na sua apropriação das informações relevantes.

Esse último ponto já nos lança ao campo da semântica: nele prosseguiremos a discussão sobre as condições de efetivação infraconsciente das funções homeostáticas da literatura.

#### 4 Relevância

Richard Gerrig descreve a imersão na leitura como um fluxo do qual apenas ocasionalmente o leitor emerge, em função de algum estímulo textual que a faça pensar sobre o texto lido ou qualquer outro assunto, ou por algum motivo idiossincrático que pode ter o mesmo resultado, mas que não terá sido intencionado pelo autor do texto. Esses momentos de distanciamento trazem ao primeiro plano da consciência conteúdos de memória, de reflexão, de dúvida, de crítica, relacionados ou não ao conteúdo lido, e esteja o leitor consciente ou não desse distanciamento – pode levar algum tempo até percebermos que paramos de ler o texto e estamos pensando em outra coisa. Essa interrupção pode revelar o sucesso da obra em nos fazer refletir sobre algo, pode indicar um traço idiossincrático do leitor (que foi afetado ou prestou atenção num elemento imprevisto), ou pode indicar pura falta de envolvimento com a leitura. Ao definir as funções da literatura a crítica tradicionalmente destaca as situações do primeiro tipo, mas viemos defendendo funções que não demandam produções mentais conscientes. Como elas se efetivam, em seus conteúdos semânticos?

A imersão na leitura só acontece porque narrativas escritas são capazes de estimular a mente do leitor apelando às suas predisposições e capacidades cognitivas – aptidões naturais, e aquelas tantas que ele terá desenvolvido ao longo da vida. Peter Dixon e Marisa Bortolussi (2002) sugerem que o leitor trata o narrador como se ele fosse um interlocutor numa conversa: “ouvir o que me diz essa voz” seria o modelo cognitivo intuitivamente empregado na relação do leitor com o narrador, um modelo derivado da aptidão natural pela fala, e lapidado ao longo da vida – quando aprendemos, entre outras coisas, que um interlocutor

pode estar errado ou mentindo, tipo de aprendizado desenvolvido na comunicação oral que é largamente empregado, pelo leitor treinado, na relação com narradores ficcionais. Novamente temos uma capacidade que é simples na aparência, mas cheia de mediações: lemos um texto com fluência quando conseguimos nos comportar como se estivéssemos ouvindo bem aquilo que o narrador nos diz, de acordo com a imagem que vamos formando dele – num juízo semelhante ao que aprendemos a fazer de pessoas reais, ao longo da vida. Isso só funciona porque o texto ficcional, na condição de *affordance* cultural, precisa explorar capacidades cognitivas que o autor sabe poder atribuir, sem grande margem de erro, aos leitores visados. É por serem capazes de antecipar essas predisposições cognitivas, culturalmente mediadas pelo tipo de letramento e pelas práticas correntes de leitura, que os autores conseguem elaborar textos de leitura fluente. E isso lhes possibilita ainda outra coisa, tão importante quanto suscitar uma leitura fluente: disseminar, em locais estratégicos do texto, elementos que estimularão a produção de inferências semânticas pelo leitor.

Inferências podem, a princípio, emergir de qualquer estímulo textual. Não há como antecipar a informação textual que despertará, na mente do leitor, certo conteúdo semântico. Mas note-se que os termos são bem esses: as inferências emergem na mente do leitor, à revelia do seu controle racional. Pela teoria da relevância de Dan Sperber e Deirdre Wilson, que tomamos como referência, falantes lançam enunciados que ostensivamente procuram estimular os ouvintes a inferir conteúdos intencionados, mas isso pode funcionar ou não: não há como controlar as inferências do ouvinte. O mesmo vale para a autoria de um texto: certas informações são ostensivamente previstas para estimular certas inferências, numa intenção de comunicação que, em muitos casos, podemos precisar com razoável certeza – é possível localizar no texto certas intenções de comunicação e seus conteúdos visados, mesmo que seja impossível precisar o conteúdo inferido pelo leitor (que será mediado pelo seu conhecimento e memória, que serão decisivos na formação dos juízos e das imagens mentais, sempre personalizadas, sobre personagens, lugares e situações ficcionais).

Esses conteúdos emergem na mente do leitor mediante inferências rápidas e não antecipadas, e desse modo a apropriação semântica do texto não precisa ser racionalizada para ser efetiva, podendo transcorrer no contínuo da imersão na leitura. Mais: o momento em que a imersão se quebra e o leitor reflete sobre o conteúdo inferido não é uma passagem

à reflexão sobre conteúdos textuais lidos e conscientemente interpretados, mas uma racionalização sobre conteúdos apropriados de maneira infraconsciente, e que, tendo já motivado efeitos de ordem emocional e semântica, tornam-se objetos de uma racionalização feita *a posteriori*. Em outras palavras, a mente racionaliza sobre o conteúdo que ela mesma inferiu, e não sobre um conteúdo abrigado no texto e dele diretamente deduzido. Do contrário, estaríamos pressupondo a existência, no texto, de um único conteúdo intencionado, quando o que existe é uma intenção de comunicação analiticamente identificável num estímulo ostensivo à inferência do leitor. A racionalização sobre a leitura é, nesses termos, uma conversa do leitor com as inferências que ele mesmo produziu durante o seu processamento.

A comunicação entre texto e leitor implica a codificação e decodificação da informação textual, ou seja: ela é o oferecimento, pelo texto, de evidências – de informações ostensivamente dispostas – que motivarão, no leitor, inferências que, em retorno, dotarão o texto de significado. Sperber e Wilson propõem que a cognição é naturalmente orientada para a detecção de relevância, ou seja: para a apreensão, na informação ambiental, daquilo que é potencialmente relevante para aquele indivíduo, naquela situação precisa. Nesses termos as teorias da relevância e das *affordances* se complementam, ao descreverem processos de apropriação semântica e perceptual da informação ambiental: em ambas a mente vive a selecionar do ambiente as informações que lhe interessam, sob as motivações presentes; como o processamento da informação é mentalmente custoso, ele só recompensará se a informação for de fato relevante – a cognição trabalha, pois, com a expectativa da recompensa. Essa recompensa variará individualmente, mas vale a regra pela qual a atenção – do leitor, no nosso caso – só se concentra na informação que lhe parecer relevante o suficiente para merecer a sua atenção, só processando inferencialmente, dentre as possibilidades oferecidas, os conteúdos relativos a uma pequena parte da informação disponível. Muito se perde, pois pouco é selecionado como relevante, o que explica as diferenças entre as leituras individuais do mesmo texto – que serão orientadas por diferentes padrões de atribuição de relevância. A leitura pode ser assim compreendida como um processo de comunicação em que o autor, através do narrador, destaca ostensivamente elementos pelos quais ele tentará orientar o leitor a fazer as inferências que ele, autor,

julgaria importante, enquanto o leitor, da sua parte, se manterá interessado apenas na informação que saciar a sua expectativa pessoal de relevância. O leitor é parte ativa do processo: a leitura não é como a recepção de uma emissão de rádio (não se trata de “transmissão” e “captação” da informação), mas um processo orientado pelo leitor para a detecção daquilo que lhe for relevante.

O que o leitor inferirá desta passagem de *O tribunal da quinta-feira*? Não há como saber, pois toda leitura é única. Então é preciso mudar a pergunta: é possível nela identificar, com alguma segurança, indícios dirigidos à sugestão, no leitor, de inferências que podem ser precisadas pela análise crítica? Leiamos o trecho:

O sr. Teco pai e a sra. Teca mãe trazem a bandeja com os copos longos do suco que eles mesmos preparam, na cozinha que eles mesmos utilizam pois o caseiro e a caseira estão cuidando de suas coisas, e a empregada é uma pessoa querida que dá uma ajuda ótima, mas não está à disposição vinte e quatro horas como se os hóspedes fossem bebês de engenho do século XVI. Na casa de praia do sr. Teco pai e da sra. Teca mãe todos fazem a própria cama e recolhem a própria louça, e tudo é muito despojado porque a família e seus amigos estão conscientes de que nasceram privilegiados num país de profundas fraturas sociais, onde se deve promover a cidadania e encontrar maneiras menos predatórias de lidar com recursos naturais escassos, e o urbanismo, a educação, a cultura e a arte são veículos para legar um mundo melhor para os nossos filhos, e como eu poderia explicar para uma pessoa que fala assim e pensa assim e tem um modo assim de vida a graça de uma piada sobre merda, sangue e morte? (LAUB, 2016, p. 20)

O pai e a mãe da ex-mulher do narrador não são nomeados. Na casa de praia, eles e os seus hóspedes mantêm hábitos e luxos que pressupõem a divisão de classes (e o consumo desproporcional de recursos naturais), enquanto se declaram conscientes da nossa injustiça social; para agir de maneira coerente com a consciência política declarada, eles pedem que cada se ocupe dos seus cuidados pessoais e enfatizam que limitam o trabalho dos funcionários aos termos previstos no contrato. É um velho recurso da ironia: colar as ações aos discursos, para sugerir as suas contradições. No caso da ficção, ajuda a identificar essa intenção de comunicação o fato que o texto ficcional traz em si toda a informação necessária para a compreensão do enredo, incluindo os componentes psicológicos (da composição dos personagens) e sociais (da configuração do mundo ficcional) que, semelhantes ou análogos ao real, permitem inferir conteúdos não explicitamente enunciados no texto. Em outras palavras, todo o contexto da comunicação está ali: as informações ficcionais necessárias para a

compreensão do enredo e os elementos do mundo real aos quais ele remete. Daí que, numa análise pragmaticista, a recuperação do contexto permita, com alguma segurança, identificar intenções de comunicação do autor: não há como saber a imagem que cada leitor fará dos pais de Teca, mas ela terá sido formada pelo jogo entre ostensão (de informações pelo texto) e inferência (de significados pelo leitor), do qual emergirá uma atribuição de significado ao quadro descrito que poderá ou não se tornar objeto, no decurso da leitura, da análise racional do leitor. Isso vale para nós mesmos, autores deste artigo e leitores atentos da obra de Laub, que apenas *a posteriori* traduzimos analiticamente o nosso juízo crítico sobre os pais de Teca: durante a leitura ele nos veio como um efeito semântico rápido e momentâneo; posteriormente, ao escrevermos este artigo, nós o nomeamos como “hipocrisia” – já no âmbito da reflexão crítica, portanto, e não na relativa desatenção da leitura.

Essa desatenção não impede que conteúdos como esse se formem na mente do leitor, enquadrando semanticamente o texto. E é assim que, no domínio da semântica, observamos um modo de processamento da informação capaz de ativar, infraconscientemente, a função homeostática da literatura. *Affordances* orientam o modo e o tom da leitura, enquanto a relevância atribuída a informações textuais (dispostas ostensivamente no texto ou não) suscita as inferências que orientarão a apropriação semântica do texto.

## 5 Então, está tudo explicado?

A materialidade do texto nos auxilia a distinguir rapidamente a ficção da não-ficção. O processo é relacional: a circulação social dos textos nos ajuda a discernir os diferentes gêneros a partir da materialidade da escrita, gerando expectativas sobre as suas intenções de comunicação. Textos ficcionais serão lidos de maneira própria – como *make-believe* –, trazendo em si mesmos a informação necessária para que o leitor entenda a estória contada, e para que ele apele infraconscientemente a conteúdos mentalmente latentes para inferir conteúdos dos enunciados articulados. A fruição do texto provavelmente oscilará entre a imersão e a atenção ocasional a elementos que se tornarão objeto da consciência reflexiva. Se um texto ficcional explora programaticamente relações de ostensão e inferência que nos permitem – *afford us* – inferir seus significados, a sua função homeostática, na condição de bem-estar mental individual (cultural e socialmente mediado) pode acontecer sem que o

leitor, ao final, sinta ter “aprendido” algo com a leitura. A homeostase não garante “educação”, “formação” ou “aprendizado” consciente, emergindo de uma vivência semântica e emocional que gera a sensação que, ao menos durante a leitura, questões confusas se tornaram mais tateáveis, discerníveis, tangíveis, talvez nomeáveis e enquadradas por juízos de algum tipo. Isso por si pode ser prazeroso, da maneira como Kahneman sugeriria: se o mero fato de completarmos um quadro ou resolvermos uma charada produz prazer; numa outra escala emocional a experiência da ficção pode ser ainda mais estimulante.

Neste ponto alguém pode se perguntar: seria a homeostase uma função dominante no romance policial, nos desenhos animados infantis, nos filmes de aventura, pornográficos e de terror? Aqui toda generalização pode patinar. Franco Moretti (2007) sugeriu que sim, ao afirmar que, pelo menos no romance, ficções populares costumam tocar em angústias latentes no presente histórico, revolvendo conflitos socialmente difusos. Que o equacionamento dessas angústias tantas vezes siga um enredo de conto de fadas, com a oposição clara entre o bem e o mal e o desenlace no “final feliz”, esse tipo de solução simplória pode ser esteticamente criticado, mas não elimina que temas ali abordados tenham real interesse para o espectador.

Isso vale para tudo? Talvez não: Patricia Pisters recentemente identificou, em certo cinema contemporâneo, a intenção de suscitar emoções desvinculadas dos contextos do enredo. Ela faz uma comparação com os filmes de Hitchcock, em que o suspense emergia quando emoções básicas (como o medo) eram mediadas por expectativas determinadas pelo contexto narrativo (a responsabilidade, a esperança, o desespero dos personagens...) das quais o público estava consciente. Em contraste, os filmes que ela chama de *neurothrillers* “criam uma espiral de medo ou luxúria, um banho quente de tristeza, não através da narrativa clássica, mas com sons, imagens e uma tecnologia computacional sofisticada, que em conjunto estimulam o circuito antigo do cérebro emocional.”<sup>2</sup> Ao longo da história do cinema o enredo fora a melhor maneira de estimular emocionalmente o cérebro, especialmente pelo envolvimento empático com os personagens e pela geração de expectativas sobre os seus estados futuros; a partir dessa regra geral, Hitchcock, em

---

2 Disponível em: <https://aeon.co/essays/horror-films-are-far-scarier-than-in-the-past-here-s-how>. Acesso em: 26 jan. 2019.

particular, construía suspense em cada cena pela exploração de outros elementos diegéticos, como o controle do tempo, o foco em elementos pontuais, o uso do som, a criação de suspeitas distribuídas – sempre seguindo o enredo, afinal. E foi assim, através da construção e apresentação do enredo, que com o tempo os cineastas foram aprendendo a estimular o cérebro da plateia de maneira eficiente.

Então algo novo surgiu. Pisters descreve *Melancolia*, de Lars von Trier, como um filme que imerge o espectador emocionalmente antes que qualquer entendimento do enredo se estabeleça. O filme produz um acesso primário à tristeza pelas cores do cenário, pela lentidão das cenas, pelo movimento das personagens, antes que o enredo explique o que está acontecendo: seria um exemplo dos filmes contemporâneos em que a dimensão afetiva se descola do enredo, evocando um mundo subjetivo, afetivamente carregado, que antecede e prepondera sobre a diegese. Desenvolver intimidade com os personagens pode bastar para sustentar uma experiência dramática baseada na imersão nos seus estados emocionais; a experiência da “montanha-russa emocional” dos personagens é o que eventualmente produzirá um enredo, minimamente definido. Seria adequado que, em casos assim, a função homeostática descrita ao longo deste artigo predomine funcionalmente como motivadora da experiência?

Provavelmente não, se associarmos a homeostase exclusivamente à remissão a problemas sociais de larga escala, como nós mesmos, afinal, priorizamos aqui. Mas nós também transcrevemos a citação em que Damásio especula sobre a origem da arte, sugerindo que a sua motivação homeostática inicial pode ter se relacionado ao seu poder de “induzir emoções e sentimentos alentadores”, “explorar a própria mente e a mente dos outros”, “ensaiar aspectos específicos da vida”. Essas emoções e sentimentos precisariam mesmo ser positivos e “alentadores”? É fácil imaginar que a indução de sentimentos negativos pode ter funções psicologicamente homeostáticas, assim como a “exploração da mente” na vivência de emoções negativas – medo, ansiedade, tensão, dor, e assim por diante. É o que o terror e o suspense exploram ainda hoje, e que possivelmente tem sido explorado desde o surgimento da ficção. Nesses termos a homeostase não pressupõe a exploração de temas socialmente urgentes como os de *O tribunal da quinta-feira* (mesmo que se possa especular sobre o apelo de certo estado emocional num contexto social preciso). O

que importa, para o leitor ou espectador, é que a experiência corpórea e semanticamente qualificada dos sentimentos e emoções dos personagens, na duração do filme ou da leitura do livro, pode ter valor homeostático em si mesma.

Quão generalizável é tudo isso? Não sabemos dizer. Em todo caso, gostamos de ter encontrado, ao final de uma discussão recente sobre a sombra de censura a que a comédia tem sido submetida (numa época em que tantos manifestam incômodo ou ofensa pela produção dos humoristas), um jornalista que escolheu encerrar o seu artigo com esta opinião sobre a função da comédia em 2019 – que seria, afinal, a mesma função que ela sempre teve, de “fornecer o equilíbrio para a tragédia no teatro que é arte e vida, [de] racionalizar o trauma, um dos métodos mais eficazes que os humanos têm para lidar com esse mundo louco. É a melhor alternativa à política e à sua natureza censória, bajuladora e desonesta.<sup>3</sup>”. Homeostase, então? Da nossa perspectiva, sim.

## Referências

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BLOOM, Paul. *How pleasure works: the new science of why we like what we like*. New York: W. W. Norton & Company, 2010.

CURRIE, Gregory. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DAMÁSIO, António. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAMÁSIO, António. *The strange order of things*. New York: Pantheon, 2018.

DIXON, Peter; BORTOLUSSI, Marisa. *Psychonarratology: foundations for the empirical study of literary response*. Cambridge: Cambridge university Press, 2003.

GERRIG, Richard. *Experiencing narrative worlds*. Boulder: Westview Press, 1998.

GIBSON, James. *The ecological approach to visual perception*. New York: Psychology Press, 1979.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*. São Paulo: Editora 34, 1996.

KAHNEMAN, Daniel. *Rápido e devagar: duas formas de pensar*. São Paulo: Objetiva, 2012.

LAUB, Michel. *O tribunal da quinta-feira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

---

3 Disponível em: <https://www.theguardian.com/culture/2019/jan/19/is-standup-comedy-doomed-future-of-funny-kevin-hart-louis-ck-nanette>. Acesso em: 26 jan. 2019.

MORETTI, Franco. A alma e a harpia – reflexões sobre as metas e os métodos da historiografia literária. In: MORETTI, Franco. Signos e estilos da modernidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 11-56.

NORMAN, Don. *The design of everyday things*. Philadelphia: Basic Books, 2013.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. *Relevance: communication and cognition*. 2. Ed. Oxford: Blackwell, 1996.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. *Meaning and relevance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

SPOLSKY, Ellen. *The contracts of fiction: cognition, culture, community*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

Recebido em: 30.01.2019

Aprovado em: 09.03.2019

CONSIDERAÇÕES FILOSÓFICAS SOBRE A VALIDADE  
DO ESCOPO DO REDUCIONISMO ADAPTACIONISTA  
DO DARWINISMO LITERÁRIO EM SUA VERSÃO MAIS FORTE

---

---

*Philosophical Considerations on the Validity of the Scope  
of Adaptationist Reductionism of Literary Darwinism in its Strongest Version*

DOI: [10.14393/LL63-v35n1a2019-3](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-3)

Leonardo Ferreira Almada \*

Gabriel J. C. Mograbi\*\*

---

RESUMO: Propomos, neste artigo, proceder a algumas considerações filosóficas sobre a legitimidade da proposta e dos objetivos do reducionismo adaptacionista do “darwinismo literário” em sua versão mais forte. Centramos nos textos de Joseph Carroll, porquanto representam a máxima radicalidade no projeto dos estudos darwinistas literários e do reducionismo adaptacionista. Carroll é, segundo acreditamos, quem leva mais longe a pretensão de redução darwinista. Ao confrontarmos Carroll, aproximamo-nos de uma perspectiva de literatura que definitivamente justifica a aproximação que nós buscamos com o darwinismo literário: nossa defesa de uma perspectiva corporificada para mente e cognição, e a compreensão da crítica darwinista literária de que a literatura é um caso especial (e ilustrativo) de atividade cognitiva destinada a orientar o organismo no ambiente físico, mesmo que isso se dê pela via indireta da simulação mental. Mais do que isso, a literatura se distingue de outras formas de conhecimento do mundo, do homem e de seu ambiente exatamente no sentido que nos interessa: distingue-se quanto ao seu assunto e distingue-se quanto ao seu método. A intenção do texto é demonstrar alguns dos caminhos que autores pautados por esse grau de radicalidade no que concerne o projeto de naturalização da literatura devam tomar para que suas teorias possam ser mais justas e condizentes com o objeto literário em si mesmo e, assim, mais eficientes.

PALAVRAS-CHAVE: Darwinismo Literário. Adaptacionismo. Filosofia da Mente. Narrativa. Filosofia da Ciência e Estética.

ABSTRACT: In this article, we put forward some philosophical considerations about the legitimacy of the reductively adaptationist proposal of the Literary Darwinism in its strongest version. We gravitate around the texts of Joseph Carroll exactly for being the most radical version of Literary Darwinism in terms of its reductive and adaptationist pretensions. Our intention is, by means of a constructive critique, to re-delineate the scope of validity of such a naturalistic proposal and to show in which directions such a proposal have to proceed in order to both argue for its validity and to assume its limitations. After a short introduction that situates the general context for the understanding of such theme, our first section is a methodological digression on the “adaptationist program of social sciences” and a debate on its foundations, showing our partial adherence to the program and highlighting the contrasts to Carroll’s standpoint. The next section explains why a philosopher of the mind with naturalistic inclinations could have (at least, partially) a common agenda with the Literary Darwinist but also emphasizes our criticism to what we consider a certain level of naivety or Panglossian attitude towards the alleged achievements of Literary Darwinism as a branch of the “adaptationist program of social sciences”. The take home message is that we believe Literary Darwinism should resort to a more consilient theoretical pool and have its pretensions of scope diminished to be a more accurate and powerful explanatory tool.

KEYWORDS: Literary Darwinism. Adaptationist. Philosophy of Mind. Narrative. Philosophy of Science and Aesthetics.

---

\* Programa de Pós-Graduação em Filosofia e Instituto de Filosofia da Universidade Federal de Uberlândia.

\*\* Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Mato Grosso.

## 1 Introdução

O artigo que aqui se inicia visa a estabelecer algumas considerações filosóficas sobre a validade do escopo do reducionismo adaptacionista do darwinismo literário em sua versão mais forte. Nossa escolha pelos textos de Joseph Carroll para protagonizar nossas considerações filosóficas, servindo como manacial teórico precípua de nossa análise, dá-se, justamente, por tal autor representar a máxima radicalidade no projeto dos estudos darwinistas literários e, assim, constituir-se no defensor mais notável de uma forma de reducionismo adaptacionista. Opta-se por tomar o autor que leva mais longe a pretensão de redução darwinista e mais envolvido com uma fundamentação da prática narrativa em uma psicologia evolutiva. Essa estratégia se justifica pois, ao se lidar com a tese em sua versão mais ambiciosa e radical, existe espaço para o filósofo demonstrar as limitações de escopo e validade e sugerir uma síntese mais equilibrada e sóbria, que seja ao mesmo tempo uma visão naturalista da narrativa, mas que não peque em recair em reducionismos canhestros ou inocentes.

## 2 O Darwinismo Literário e o programa adaptacionista das ciências humanas e sociais: uma digressão metodológica e seus fundamentos

Dentre os muitos motivos que justificam a relevância desse empreendimento, cabe papel de destaque ao fato de que é ainda pouquíssima conhecida em terras brasileiras a área de conhecimento que determina não só o problema sobre o qual nos debruçamos, mas também o modo por meio do qual nós o equacionamos. Nossos esforços para esclarecer tanto o contexto sobre o qual esse campo de conhecimento se erige quanto os seus propósitos é, em simultâneo, o esforço para continuar apresentando ao público brasileiro um novo modo de pesquisa na interface entre biologia e ciências humanas.

Mais do que isso, esse empreendimento pode ser também pensado como uma tentativa laboriosa que nós, os autores desse texto, fazemos para exercitar uma interdisciplinaridade que, além de não ser forçada, é desejável — ainda que, à primeira vista, inusitada — entre nossas pesquisas em filosofia da mente e das neurociências e um modo específico de pensar questões teóricas, conceituais, estruturais e metodológicas na área de literatura. Em outros termos: trata-se de um ensejo que nós, os autores desse texto, temos

realizado em busca de um diálogo interdisciplinar entre abordagens de filosofia da mente e da literatura: acreditamos que esse é o único percurso por meio do qual podemos nos conduzir a uma visão comum de perspectivas mutuamente complementares e convergentes de natureza humana: a tão almejada ‘consiliência’.

Esperamos, mais especificamente, ter esclarecido aos nossos leitores que as discussões que motivam e fomentam o presente texto se engendram sobre o *framework* teórico, conceitual, estrutural e metodológico de uma das recentes áreas de pesquisa em estudos literários. Trata-se da área da crítica literária que, pela aproximação com as concepções darwinianas de natureza humana, recebe a alcunha geral de darwinismo literário, ou, ainda, de estudos literários darwinianos (CARROLL, 2004). Trata-se, o darwinismo literário, de uma área da crítica e teoria literária marcada pela concepção de que o equacionamento de questões teóricas da literatura — sobretudo as que dizem respeito à natureza humana — deve estar subsumido a uma perspectiva evolutiva. Em outros termos, trata-se, o darwinismo literário, de uma área da crítica literária e da teoria literária regida pela compreensão de que a abordagem das questões teóricas de literatura se beneficia de um entendimento evolutivo da natureza humana, centrado, enquanto tal, na concepção adaptacionista de que “todos os organismos se desenvolveram através de um processo adaptativo de seleção natural” (CARROLL, 2004, p. vi).

O darwinismo literário está associado ao desenvolvimento do que Gould e Lewontin (1979) denominaram de ‘programa adaptacionista’, e mais especificamente ao que Carroll (2004), chama de ‘programa adaptacionista das ciências humanas e sociais’. Cumpre notar, em primeiro lugar, que o relevante artigo de Gould e Lewontin (1979) se propõe oferecer uma denúncia em relação ao que entendem ser as limitações, exageros de pretensão de escopo, falhas e/ou ingenuidades do programa adaptacionista, o que leva a chamar o adaptacionismo de uma paradigma panglossiano. Interessa-nos, de início, o empreendimento de Gould e Lewontin (1979) na quarta seção do artigo, quando então expõem os motivos pelos quais se distanciam dos adaptacionistas com base nas mesmas razões pelas quais se aproximam da teoria da evolução de Darwin. O cerne desse movimento é a ênfase nas várias causas da evolução, o que significa, na rejeição da redução do evolucionismo à seleção natural, redução essa que é operada por visões adaptacionistas *tout court*. Na esteira de Gould e Lewontin (1979), apoiamo-nos em uma perspectiva não redutiva da evolução, ou seja, em uma

perspectiva que não adstringe a evolução à seleção natural, a exemplo seleção sexual — aceita pelo próprio Darwin (1871) como outro mecanismo evolutivo — ou mesmo da deriva genética, um mecanismo evolutivo que não exige seleção ou adaptação, e o qual — em seu apelo à noção de pluralidade de causas para evolução — abre espaço para a teoria de organismos como totalidades integrais (GOULD, 2002; MASEL, 2011; STAR, 2013). O adaptacionismo, por sua vez, não tem predicação explicativa para além das partes e dos genes. É preciso uma visão pluralista para reinserir os organismos — e toda sua complexidade — no interior da teoria evolutiva (GOULD; LEWONTIN, 1979). Ao mesmo tempo, *pace* Gould e Lewontin (1979), não entendemos que uma adesão a um paradigma estruturalista na biologia evolutiva seja forçosa ou mesmo, ainda, que seja a melhor opção. Ainda que não seja do escopo desse artigo tratar desse ponto, esclarecemos que nossa visão preferida é uma combinação da “síntese evolutiva” com a inclusão da epigenética e desenvolvimento evolutivo (‘evo-devo’) e que entendemos que esse seja o caminho mais equilibrado uma fundamentação da teoria da evolução. Essa consideração metodológica de fundamentos permite ao leitor que conhece e se interessa pelos temas precípuos de uma filosofia da biologia geral entender qual seja nossa posição mais geral ou “lugar de fala” dentro do debate.

Assim, é com base em uma compreensão forte mas não panglossiana da importância e escopo da evolução que pretendemos marcar o solo sobre o qual acreditamos se estabelecer o ponto de encontro entre o darwinismo literário e a contemporânea filosofia da mente inspirada pelas neurociências: abordagens filosóficas da mente norteadas pela compreensão de que a mente resulta, pelo menos em parte, de processos adaptativos de seleção natural tanto se beneficiam quanto — por outro lado, e pelos mesmos motivos — fomentam o programa adaptacionista das ciências humanas. Entretanto, exageros reducionistas e empobrecimentos da matriz causal ou explicativa devem ser evitados.

Assim como os outros campos de conhecimento que integram o chamado ‘programa adaptacionista’ das ciências humanas e sociais, o darwinismo literário nos interessa no tanto quanto converge à tese de que a cultura humana se alicerça na ‘mente adaptada’. O darwinismo literário integra o grupo de áreas afins às ciências cognitivas, ou ainda, o grupo de áreas que se candidatam a participar dos projetos interdisciplinares destinados a lançar luz sobre a investigação das relações entre mente, corpo e ambiente. Na prática, isso implica um

conjunto de esforços no sentido de direcionar o estudo de questões de literatura a um entendimento adaptativo das características comportamentais e cognitivas da mente humana (CARROLL, 2004, p. vi). Isso implica que concepções teóricas da mente e do comportamento — alavancadas por parte dos estudos darwinistas da literatura — se situam em uma esfera na qual a natureza humana é, a um só tempo, pensada como ‘origem’ e como ‘tema’ da literatura. Nesse sentido, nossas características biológicas e adaptativas determinam o modo como fazemos literatura e, em consequência (e pelos mesmos motivos), certos princípios da biologia evolutiva determinam como os personagens são constituídos: a literatura não só espelha, mas se articula em torno dos interesses e motivos vitais dos homens, enquanto organismos vivos (CARROLL, 1995, p. 123). Entretanto, parece-nos que a questão da origem está muito mais próxima de uma explicação minimamente viável por parte dessa área de estudo do que a questão do tema, como pode ser notado pelas considerações até aqui feitas e por outras que trataram desse tema em mais detalhes.

A pertença ao ‘programa adaptacionista’ das ciências sociais e humanas traz consigo uma consequência igualmente relevante, ainda que menos óbvia: a rejeição em relação à tendência pós-estruturalista de considerar que os motivos e os interesses da literatura são meramente funções linguísticas autorreflexivas ou meramente culturais. Em seu lugar, os darwinistas literários concebem que simplesmente não está ao alcance da literatura prescindir das características biológicas dos organismos a partir das quais são delineadas toda identidade individual e toda organização social: o darwinista literário é aquele para o qual a visão de mundo dos autores, a partir da qual empreendem suas figurações literárias, é constituída desde o nível biológico (CARROLL, 1995, p. 123).

A adesão dos darwinistas literários ao programa de pesquisa adaptacionista das ciências sociais passa, em geral, pela tese de que podemos falar de uma natureza humana universal, e de que essa universalidade é moldada a partir do desenvolvimento de mecanismos psicológicos, sendo os traços culturais não mais que a consequência de mecanismos psicológicos adaptativos (BARKOW; COSMIDES; TOOBY, 1992, p. 5). Nesse ponto, perguntamos: até que ponto? A maior ou menor adesão dos darwinistas literários a essa tese talvez seja um motivo de discrepância entre nós e o grupo de darwinistas literários mais aferrados à radical concepção de uma natureza humana universal. É possível que nossa

perspectiva não redutivista também inclua uma rejeição em relação ao redutivismo que subjaz a compreensão da psicologia evolutiva de que traços culturais nada têm a mais em relação a mecanismos psicológicos adaptativos. Talvez seja necessário para entender a plena dimensão da cultura a maneira pela qual a maleabilidade biológica que dispomos como espécie como uma porta de entrada para debates mais específicos sobre como as práticas adaptativas tomam formas diversas a partir de formas de organização da normatividade social.

No entanto, estamos ao lado da psicologia evolutiva no que concerne à consideração de que a cultura não é incausada e tampouco descorporificada. A tese central a ser aqui defendida é extraída dessas considerações, qual seja: a literatura se reveste de uma natureza corporificada, o que aponta para a intuição básica — que compartilhamos com os darwinistas literários — de que a cultura se compõe dos muitos e variados modos pelos quais o organismo processa informações sobre seus estados e sobre as condições do ambiente (BARKOW; COSMIDES; TOOBY, 1992, p. 3). Está por trás da adesão dos darwinistas literários ao programa de pesquisa adaptacionista das ciências sociais a convicção de que devemos lançar mão não apenas da perspectiva evolutiva, mas também das neurociências e do dispositivo instrumental da filosofia da mente de inspiração evolutiva para abarcar adequadamente o que é a literatura, quais suas funções, e como ela trabalha, ou seja, o que representa, o que causa ou pode causar nas pessoas, o que faz com que as pessoas queiram consumir literatura, e os motivos pelos quais a literatura toma a forma que tem (CARROLL, 2004, p. vi).

### **3 O Darwinismo Literário interessa a filósofos da mente?**

Qual é o motivo pelo qual nós, filósofos da mente e/ou das neurociências, assumimos, no presente texto, o propósito de escrutinar o darwinismo literário? O que nos impele ao exame de certas implicações do encontro entre estudos literários, psicologia evolutiva e suas implicações para as ciências sociais darwinianas?

Uma hipótese para essa questão é a de que, para nós, filósofos da mente e das neurociências de inspiração interdisciplinar, interessa-nos o contato com as áreas do conhecimento que integram o programa adaptacionista das ciências sociais e psicológicas. Interessa-nos, em outros termos, a articulação das várias ciências humanas e sociais as quais

giram em torno da ideia de que a mente consiste de um conjunto de mecanismos cognitivos resultantes de evolução por seleção natural.

Com o darwinismo literário, ademais, nós, os filósofos da mente e das neurociências afins ao programa adaptacionista das ciências sociais, compartilhamos quatro princípios gerais. Ainda que assumamos os mesmos quatro princípios, deve-se ressaltar que partilhamos de maneira mais crítica que o autor que tomamos aqui como fonte precípua. Esses princípios são claramente enunciados por Carroll (1995), a saber:

(i) Apoiamo-nos na concepção de que não há biologia e de que, portanto, não há mente fora das relações de interação e de integração entre o organismo e 'seu' ambiente. Considerando que o primeiro passo para a constituição de um modelo teórico qualquer (seja por um crítico literário seja por um filósofo) é a adoção de uma hipótese de trabalho quanto às condições de base de sua análise, compartilhamos com os darwinistas literários a pressuposição de que a interação organismo-ambiente é, do ponto de vista estrutural, primaz e mesmo excludente em relação a outras dimensões. Freudianos postulam que textos revelam conflitos sub e/ou inconscientes; marxistas, condições socioeconômicas de produção; fenomenólogos, por sua vez, postulam que os textos são expressões de um ser-no-mundo; já o desconstrucionista postula que o texto revela a indeterminação de significado; nós, por fim, postulamos que o texto, e que, portanto, nossa visão de mundo não prescinde de todas as determinações suscitadas pelas inextricáveis relações de interação e integração entre organismo e ambiente (CARROLL, 1995, p. 121).

(ii) O segundo princípio que compartilhamos parcialmente com os darwinistas literários é a tese de que a vida mental e emocional de todos os seres vivos é determinada por estruturas psicológicas que constituem desenvolvimentos adaptativos, emergentes por intermédio de processos de seleção natural, desenvolvimento, adaptação cultural e/ou exaptação. Por um lado, essa tese afasta a nós e aos darwinistas literários das concepções (a) de que o homem é uma tábula rasa, (b) de que nossa cognição e nossas motivações dependem em exclusivo de nossas estruturas nervosas, e (c) de que os conteúdos qualitativos da experiência humana se encerram na linguagem e na cultura. (CARROLL, 1995, p. 121-122).

Compartilhamos parcialmente a tese, pois, a tese de que apenas por meio de uma perspectiva mais ampla nós podemos apreender as situações e os personagens sobre o qual se

debruçam a literatura e a filosofia da mente. Precisamos ressaltar, no entanto, que isso não implica, de nossa parte, um desprezo à epigenética e ao desenvolvimento evolutivo, bem como às condições ambientais primazes na construção da cultura e mesmo, em nível mais básico, de toda e qualquer atualização de genótipos em fenótipos. Um exemplo recorrente é *Brassica oleracea*. Uma mesma espécie acaba por se diferenciar em tipos, ou subespécies com ampla diferença fenotípica, com um espectro diferencial tão grande quanto o seguinte: couve, couve-flor, brocolis, brócolis americano, couve de Bruxelas, repolho, couve de Milão, couve vermelha, Kairan, Gai-Lohn etc (WILLS, 1977; PURUGGANAN, BOYLES e SUDDIT, 2000). Desde pelo menos os gregos, temos notícias de que o processo de seleção artificial e desenvolvimento por domesticação geraram já naquele momento pelo menos três diferentes subespécies apontadas por Teofrasto (1976); atualmente, temos uma enorme quantidade de subespécies, entre as mais notórias as supramencionadas. Se a manipulação do ambiente e processos seletivos e diretivos intencionais fazem diferença para que uma mesma espécie se atualize enquanto repolho ou couve flor, mais ainda para seres humanos com amplo grau de indeterminação semântica e com graus notáveis de maleabilidade cerebral e cultural e processos direcionados de desenvolvimento (e.g. educação formal, informal, imprensa, políticas públicas etc).

(iii) O terceiro princípio biológico que compartilhamos parcialmente com os darwinistas literários é definido por Carroll (1995, p. 122) como a ideia segundo a qual as motivações humanas imediatas — as chamadas ‘causas próximas’ — são determinadas por princípios de aptidão inclusiva, exercendo esses o papel de ‘causa final’. Não se trata propriamente da concepção de que nossas vidas se reduzem à busca pela maximização do sucesso reprodutivo; trata-se, antes, da consideração de que nossas estruturas psicológicas inatas evoluíram e são constantemente mantidas ativas pelos organismos sob os auspícios regulatórios do sucesso reprodutivo (CARROLL, 1995, p. 121-122). É preciso, aqui, que entendamos de forma mais ampla a noção de auspícios regulatórios do sucesso reprodutivo. Em um mundo no qual as taxas de natalidade decrescem na mesma medida do crescimento do uso de métodos contraceptivos e da prática sexual recreativa, a noção de sucesso reprodutivo não pode ser entendida senão como aptidão (fitness) no sentido cunhado por Herbert Spencer (1864) e posteriormente desenvolvido por Maynard Smith (1958a, 1958b, 1964 1978, 1982). Trata-se, mais precisamente, da capacidade que temos de nos adaptar ao ambiente, o que implica certa

força genética de adaptação. Uma leitura estreita da noção de sucesso reprodutivo é mais um dos pontos no qual notamos um grau alto de inocência panglossiana na tessitura do texto de Carroll (2004).

(iv) Por fim, o quarto princípio biológico que compartilhamos de maneira mais ampla com o programa adaptacionista que inere ao darwinismo literário é a concepção de que a representação envolve uma importante dimensão sensório-motora, a exemplo do que é postulado tanto pelos enativistas (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1991) quanto por Damásio (1994, 1999, 2003, 2010): trata-se da concepção de que a representação envolve, de maneira importante, o mapeamento cognitivo. Por trás da noção de que representar é mapear estados do corpo e do ambiente subsiste a compreensão de que a representação emerge como desenvolvimento da orientação espaço-temporal do organismo ao ambiente físico. Com as teorias corporificadas da mente e da cognição, o darwinismo literário e nós compartilhamos a tese de que decorre das primitivas atividades de orientação espaço-temporal do organismo no ambiente físico nossos mais ‘abstratos’ empreendimentos cognitivos, incluindo visões de mundo e representações literárias que dependem da integração entre funções racionais, emocionais e sensórias. De processos primitivos de senciência corporal (*bodily awareness*) se seguem nossas mais complexas qualidades subjetivas da experiência (CARROLL, 1995).

Nossa convergência, maior ou menor, com as teses dos darwinistas literários em torno desses quatro princípios gerais de biologia implica não apenas o benefício de entendermos de maneira mais aprimorada os motivos de nossa pertença, maior ou menor, ao programa adaptacionista das ciências sociais e humanas. Antes, passamos a entender também a distância que nós — integrantes mais ou menos diretos do programa adaptacionista — guardamos em relação a algumas das mais significativas e conhecidas tradições filosóficas. Dentre as clássicas tradições filosóficas com as quais as áreas integrantes do programa adaptacionista constituem uma ruptura, a mais notável é, segundo Carroll (1995), o idealismo transcendental, que, desde Kant, passando pela fenomenologia, culmina no projeto dos desconstrucionistas.

Entendemos, também, nossa distância em relação à tradição que funda as ciências sociais tradicionais, e que, assim com a tradição idealista, nega que os motivos humanos, as ideias e as práticas culturais dependam de características biológicas inatas, defendendo, em

seu lugar, a tese de que a experiência humana decorre de construtos culturais (CARROLL, 1995, p. 124).

Entretanto, menos inatistas que o Darwinistas literários, acreditamos que a epigenética, o desenvolvimento e a complexidade ecológica da ação humana no nível semântico são sublevados na apreciação de sua importância para práticas culturais complexas, especialmente aquelas que atingem o grau de sofisticação da produção narrativa não mitológica (ou religiosa) patente da expressão literária romanesca secular e autoreferente, principalmente a partir das inovações formais da literatura a partir do século XX. Certo empirismo deve ser contraposto ao Darwinismo literário no que concerne a importância da experiência e aprendizagem e do meio circundante que altera e é alterado por seus agentes, principalmente aqueles com vasta capacidade semântica e produção narrativa. Outrossim, uma análise da narratologia em ambiência intersicliplar com outras ciências mentais se faz necessária para uma apreciação do fenômeno literário em maior profundidade.

Em sintonia com o segundo princípio de biologia que compartilhamos com os darwinistas literários — a tese de que a vida mental e emocional de todos os seres vivos é determinada por estruturas psicológicas emergentes de processos de seleção natural, desenvolvimento, adaptação cultural e/ou exaptação —, coincidimos com a noção de que estruturas mentais inatas se desenvolvem tendo por referência o mundo. O que isso quer dizer é o que atesta o quarto princípio de biologia que compartilhamos com o darwinismo literário: essas estruturas mentais inatas não estão dissociadas do mundo; ao contrário, nossas estruturas mentais nos inserem em contato com as dimensões do mundo natural que nossos organismos ‘sabem’ ser mais relevantes para nossa sobrevivência e perpetuação (CARROLL, 1995, p. 124). É nesse sentido que, em consonância com o projeto de Joseph Carroll (1995, 2004, 2008, 2013), nós rejeitamos os preceitos pós-estruturalistas, e mais especificamente as concepções de que (i) o mundo é constituído pela linguagem e de que (ii) o mundo é fundamentalmente incoerente e inacessível ao conhecimento (CARROLL, 2004, p. xv).

A concepção de que o mundo é constituído pela linguagem, e de que seres humanos e mundo no qual vivem são efeitos de um sistema cultural e linguístico pode ser designada como textualismo, um dos princípios mais essenciais da perspectiva pós-estruturalista. Por sua vez, a concepção segundo a qual não é possível um significado coerente na linguagem, já que todos

os textos são, por princípio, passíveis de múltiplas interpretações pode ser designada como indeterminância. A indeterminância é, por isso mesmo, o princípio segundo o qual o conhecimento se reduz à geração espontânea de contradições internas no sistema e o autor em tela critica duramente essa visão meramente textualista (CARROLL, 2004, p. 16).

Ainda que aceitemos algum grau de indeterminação semântica inerente e constitutivo de qualquer uso de linguagem natural, não entendemos — como os pós-estruturalistas — que ele é pleno nem incontornável. A pragmática da linguagem nos mostra que, de fato, empreendemos atividades linguísticas bem-sucedidas no mundo. Critérios de felicidade são atingidos no dia-a-dia, assim como usos veritativos da linguagem se mostram mais ou menos produtores de verdade nas ciências empíricas e analíticas. Que haja sempre alguma vagueza, não implica que a impossibilidade predicativa seja a tônica, a meta e o culto a ser difundido.

As áreas de conhecimento afiliadas ao entendimento evolutivo — a exemplo das que integram o programa adaptacionista das ciências sociais e humanas — rejeitam frontalmente ambos os princípios da epistemologia pós-estruturalista, e, em seu lugar, postulam, em linhas gerais, que temos conhecimento legítimo e compartilhável do mundo (ainda que precário, limitado e falível). Referimo-nos, aqui, à proposição de Konrad Lorenz (1978, p. 1) segundo a qual todo conhecimento humano “deriva de um processo de interação entre o homem — como uma entidade física, um sujeito percebedor, ativo — e as realidades de um mundo externo igualmente físico, o objeto da percepção do homem”. Com base nessa compreensão, rejeitamos o princípio de indeterminância porque atribuímos a determinação de significado não a códigos linguísticos e/ou culturais que não obedecem senão a seus próprios princípios; antes, concebemos que a determinação de significado aos eventos do mundo depende de condições fisiológicas (substrativas) de base, de estruturas fisiológicas, tais como “o órgão dos sentidos e o sistema nervoso central” (LORENZ, 1978, p. 6). Por mais que — em função de nossas limitações sensório-motoras e epistemológicas — nosso conhecimento do mundo seja parcial, hipotético e conjectural, é verdade, no entanto, que nosso conhecimento do mundo corresponde de maneira mais ou menos adequada a um mundo que possui existência objetiva fora de nós.

Parte importante das convicções epistemológicas que nutrem o programa adaptacionista em ciências sociais e humanas é sintetizada por Boyd (1998), mais um dentre

os autores que contribuem para justificar nossa aproximação com os darwinistas literários. Em sintonia com Carroll (1995, 2004, 2008, 2013), Boyd (1998, p. 13) lança mão de fortes e múltiplas evidências evolutivas quanto à tese de que a narrativa literária é uma conquista adaptativa fundada em nossa capacidade de conhecer o mundo, e construída a partir de nossas necessidades e capacidades. Assim como nossa capacidade de compreender (conhecer) o mundo, a narrativa literária está profundamente relacionada a competências interpretativas, linguísticas, sociais e narrativas amplamente compartilhadas entre os homens. Nesse sentido, conhecemos o mundo e o narramos a partir de nossas capacidades mentais de lidar com nossa realidade ordinária. Dependemos, para tanto, de um conjunto de competências que desenvolvemos e das quais fazemos uso a todo momento, a saber: competências perceptuais, linguísticas, orientacionais, causais, emocionais, sociais, morais, além de habilidades para ‘leitura’ da mente por meio da análise não reflexiva e, portanto, não consciente do comportamento. Decorre daí que os objetos que interessam à literatura são, segundo o darwinismo literário, tomados de empréstimo dos interesses que a evolução nos fornece, floreados pelas culturas e pelas idiosincrasias dos autores. Toda narrativa é, nesse espírito, seletiva: sobre isso, Boyd (1998, p. 14) sustenta que a narração segue os ditames da seleção natural, isto é, nossos interesses, nossas inferências, e o modo por meio do qual nossa biologia nos ensina a equacionar o mundo. A questão que nos interessa aqui é: até que ponto nossa capacidade de equacionar o mundo depende de mecanismos de exaptação ou cooptação? Com efeito, a noção de que literatura possa ‘seguir as mesmas regras’ da seleção natural nos parece estar restrita a um escopo analógico, no mesmo sentido pelo qual os memes de Dawkins (1976) e Dennett (1991) seguiriam apenas analogicamente as mesmas regras da seleção natural.

Iniciamos a presente seção por meio da seguinte questão: “qual é o motivo pelo qual nós, filósofos da mente e/ou das neurociências, assumimos, no presente texto, o propósito de escrutinar o darwinismo literário?”. Nossa melhor resposta, acredito, envolve o fato de que a literatura é uma das expressões humanas que mais ilustra nossa concepção de mente: ao partir da premissa de que a mente humana se desenvolveu a partir de uma relação adaptativa dos organismos com seu ambiente, os proponentes da crítica literária de inspiração darwiniana atribuem todas as dimensões do trabalho literário (inclusive as qualidades fenomenais) a um contexto o qual — posto que cultural — é constituído e organizado a partir de um conjunto de

características cognitivas e motivacionais biologicamente definidos. Mais precisamente, os proponentes da perspectiva literária darwiniana defendem que: (i) a literatura envolve uma teoria da mente, já que é a natureza humana que tanto está por trás das origens quanto das finalidades da literatura; (ii) devemos lançar mão da perspectiva evolutiva para abarcar adequadamente o que é a literatura, quais suas funções, o que representa, o que faz com que as pessoas produzam e/ou consumam literatura, e os motivos pelos quais se expressa da maneira como conhecemos (CARROLL, 2004, p. vi). São duas nossas ressalvas é: a) não devemos confundir uma perspectiva evolutiva com a psicologia evolutiva. b) que a evolução jogue papel fundamental na explicação de qualquer fenômeno humano é certo; que ela possa ser explicação exaustiva para fenômenos culturais seria um exagero panglossiano.

Aqui parece que estamos diante de um *desideratum* de Carroll ainda não atingido. Não é clara ainda, a eficácia do método da psicologia evolutiva para descrever a literatura no nível funcional, enquanto prática em si mesma. Talvez, alguma versão do Darwinismo Literário possa até ser a melhor explicação “genética” (no sentido mais simples de originário), mas será que podemos concebê-la como a ferramenta primeira da análise literária? Os limites da psicologia evolutiva à maneira da empreendida por Barkow, Tooby e Comides (1992) parecem guardar fronteiras próximas às do darwinismo literário. Seria necessário um grau maior de consiliência — no sentido cunhado por Wilson (1998) — para explicação dos fenômenos em torno das práticas literárias.

Parece necessário um marco teórico e causal um tanto mais abrangente e complexo, para uma análise eficaz dos fenômenos literários, não só no que concerne ao seu aparecimento histórico e nas suas possíveis motivações geradoras, mas, principalmente, no amplo escopo de sua normatividade e gramática interna. Defende-se aqui que algum nível bem maior de consiliência seria necessário para o sucesso de uma abordagem naturalista, em grau ainda maior no que concerne especificamente à crítica e análise literária que não poderia apenas ser pautada em uma análise de psicologia evolutiva aplicada a textos ficcionais. Há um jogo reiterante e autorreferente presente na produção literária principalmente quando se trata do que foi produzido a partir do século XX que pode ser perdido em grande escala se aplicamos apenas categorias da psicologia evolutiva na análise e crítica literária. Outras matrizes de

ciências naturais que tratam da mente, da psicologia ou do cérebro devem ser combinadas com estudos de narratologia para que se possa atingir a consiliência necessária.

#### 4 Considerações finais

A perspectiva de literatura que definitivamente justifica a aproximação que nós buscamos com o darwinismo literário é a seguinte: em consonância com nossa defesa de uma perspectiva corporificada para mente e cognição, a compreensão da crítica darwinista literária de que a literatura é um caso especial (e ilustrativo) de atividade cognitiva destinada a orientar o organismo no ambiente físico, mesmo que isso se dê pela via indireta da simulação mental. Mais do que isso, a literatura se distingue de outras formas de conhecimento do mundo, do homem e de seu ambiente exatamente no sentido que nos interessa: distingue-se quanto ao seu assunto e distingue-se quanto ao seu método. O seu assunto é a experiência humana; e seu método deriva do confronto com as qualidades subjetivas e sentidas da experiência via integração entre entendimento conceitual, sentidos e emoções (CARROLL, 2004, p. 151). O próprio Carroll reconhece isso. No entanto, a crítica que aqui se faz é muito mais ao tom de radicalidade de muitas das suas afirmações que não são exatamente contraditórias com essa ressalva, são muito mais pautadas por um desbalanceamento no foco e na gravidade que é dada a cada um destes assuntos. Nota-se uma postura panglossiana no que concerne a força e ubiquidade do adaptacionismo e da psicologia evolutiva como ferramentas de estudo da literatura que nos parece assaz inocente.

O autor não deixa de reconhecer aqui e acolá as limitações de seu método. No entanto, a autocrítica é feita a miúdo e não engendra uma teoria propriamente madura e desenvolvida dos pontos que reconhece serem problemáticos. Como todo ensejo de novidade parece carecer daquela precisão de teorias mais desenvolvidas: mais que mapear ou assumir suas próprias mazelas teóricas é necessário buscar caminhos de atenuar suas pretensões e dar limites mais claros ao real escopo de seus alcances na lida positiva e produtiva com a resolução das questões que se revelam a partir das próprias assunções de suas limitações. Esperamos que este texto possa ter mostrado alguns dos caminhos que autores pautados por esse grau de radicalidade no que concerne o projeto de naturalização da literatura devam tomar para que

suas teorias possam ser mais justas e condizentes com o objeto literário em si mesmo e, assim, mais eficientes.

## Referências

BARKOW, Jerome; COSMIDES, Leda; TOOBY, John. *The adapted mind: Evolutionary psychology and the generation of culture*. New York, NY: Oxford University Press, 1992.

BOYD, Brian. Jane, meet Charles: Literature, evolution, and human nature. *Philosophy and literature*, v. 22, n. 1, p. 1-30, 1998.

CARROLL, Joseph. Evolution and literary theory. *Human Nature*, v. 6, n. 2, p. 119-134, 1995.

CARROLL, Joseph. *Literary Darwinism: evolution, human nature, and literature*. New York, NY: Routledge, 2004.

CARROLL, Joseph. An evolutionary paradigm for literary study. *Style*, v. 42, n. 2-3, p. 103-134, 2008.

CARROLL, Joseph. Teaching Literary Darwinism. *Style*, v. 47, n. 2, p. 206-238, 2013a.

CARROLL, Joseph. A Rationale for evolutionary Studies of Literature. *Scientific Study of Literature*, v. 3, n. 1, p. 8-15, 2013.

DAMASIO, Antonio. *Descartes's error: Emotion, reason, and the human brain*. New York: Putnam's Son, 1994.

DAMASIO, Antonio. *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of consciousness*. Heinemann: London, 1999

DAMASIO, Antonio. *Looking for Spinoza: Joy, sorrow, and the feeling brain*. New York: Harcourt, 2003.

DAMASIO, Antonio. *Self comes to mind: Constructing the conscious brain*. New York: Vintage Books, 2010.

DARWIN, Charles Robert. *The descent of man, and selection in relation to sex*. London, UK: John Murray, 1871.

DAWKINS, R. *The selfish gene*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1976.

DENNETT, Daniel C. *Consciousness explained*. Boston, MA: Little, Brown, 1991

GOULD, Stephen Jay; LEWONTIN, Richard. The spandrels of San Marco and the Panglossian paradigm: a critique of the adaptationist programme. *Proceedings of the Real Society B: Biological Sciences*, v. 205, p. 581-598, 1979.

GOULD, Stephen Jay. Synthesis as Hardening. In: GOULD, Stephen Jay. *The structure of evolutionary theory*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002. p. 518-542.

LORENZ, Konrad. *Behind the mirror: A search for a natural history of human knowledge*. New York, NY: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

MASEL, Joanna. Genetic Drift. *Current Biology*, v. 21, n. 20, p. 837-838, 2011.

PURUGGANAN, Michael D.; BOYLES, Abee L.; SUDDITH, Jane I. Variation and selection at the CAULIFLOWER floral homeotic gene accompanying the evolution of domesticated Brassica oleracea. *Genetics*, v. 155, n. 2, p. 855-862, 2000.

SMITH, John Maynard. Sexual selection. In: BARNETT, Samuel Anthony (Ed.). *A century of Darwin*. London, UK: Heinemann, 1958a. p. 230-244.

SMITH, John Maynard. *The theory of evolution*. London, UK: Penguin Books, 1958b.

SMITH, John Maynard. Group selection and kin selection. *Nature*, v. 200, p. 1145-1147, 1964.

SMITH, John Maynard. *The evolution of sex*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1978.

SMITH, John Maynard. *Evolution and the theory of games*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1982.

SPENCER, Herbert. *The principles of biology*. 2 vol. London, UK: Williams and Norgate, 1864.

STAR, Bastiaan; SPENCER, Hamish G. Effects of genetic drift and gene flow on the selective maintenance of genetic variation. *Genetics*, v. 194, n. 1, p. 235-244, 2013.

THEOPHRASTUS. *De Causis Plantarum*. v. I: Books 1-2. EINARSON, Benedict; LINK, George K. K. (Ed and transl). Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. *The embodied mind: Cognitive science and human experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

WILSON, Edward Osborne. *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York, NY: Alfred A. Knopf, 1998.

WILLS, A. B. A preliminary Gene List in Brassica Oleareacea. *Eucarpia Cruciferae News*, p. 22-24, 1977.

Recebido em: 30.01.2019

Aprovado em: 10.03.2019

O QUE APRENDEMOS COM ALICE:  
CONSIDERAÇÕES SOBRE A LEITURA DE FICÇÃO LITERÁRIA

---

*What We Learn from Alice: Considerations on the Reading of Fiction*

DOI: [10.14393/LL63-v35n1a2019-4](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-4)

Cynthia Beatrice Costa \*

---

RESUMO: O presente artigo trata de como a leitura de literatura de ficção pode constituir uma experiência de aprendizado para o leitor – um aprendizado que nem é instrucional, nem deve ser confundido com autoajuda. Parte-se da hipótese de que, no contato com a “arte verbal” (LOPES, 2012, p. 1), o leitor pode expandir a mente (SPOLSKY, 2015a), adquirir novos conhecimentos (GREEN, 2010) e aprender sobre emoções (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012; NIKOLAJEVA, 2014; SUIHKONEN, 2016). Baseia-se, principalmente, nos recentes estudos cognitivos da literatura, que abordam o texto literário de ficção do ponto de vista dos processos mentais que podem se desdobrar a partir de sua leitura. Para ilustrar esses possíveis processos de aprendizado, são examinados teoricamente trechos dos contos *Aventuras de Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá*, de Lewis Carroll, em tradução de Sebastião Uchoa Leite (1980).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e aprendizado. Estudos cognitivos. Alice no país das maravilhas. Lewis Carroll.

ABSTRACT: This article addresses the question of how the reading of fiction can be a learning experience for the reader – a kind of learning that is neither instructional nor should be confused with self-help. The hypothesis is that, in contact with “verbal art” (LOPES, 2012, p. 1), readers may broaden their mind (SPOLSKY, 2015a), acquire new knowledge (GREEN, 2010), and learn about emotions (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012; NIKOLAJEVA, 2014; SUIHKONEN, 2016). The argument is mainly based on recent cognitive literary studies, which approach mental processes that may emerge from the reading of fiction. Excerpts from *Alice’s Adventures in Wonderland* and *Alice Through the Looking Glass and what she found there*, by Lewis Carroll, in translation by Sebastião Uchoa Leite (1980), are theoretically examined in order to illustrate possible learning processes.

KEYWORDS: Literature and learning. Cognitive literary studies. Alice in Wonderland. Lewis Carroll.

---

---

\* Graduada em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (2002). Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2008). Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (2016), com período sanduíche na Universidade de Yale. É professora adjunta do curso de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), além de atuar nos programas de pós-graduação em Estudos Literários da UFU e de Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina (PGET – UFSC).

“De que serve um livro – pensou Alice – sem figuras nem diálogos?”  
*Aventuras de Alice no país das maravilhas*,  
em tradução de Sebastião Uchoa Leite (1980, p. 41)

A utilidade da leitura de ficção literária<sup>1</sup> é, com frequência, subestimada ou relegada a benefícios coadjuvantes, como o ganho de vocabulário, o entendimento de determinado momento sócio-histórico e a autoajuda. Na contrapartida da visão de que essa leitura serviria para complementar experiências e conhecimentos já obtidos de outras formas, este texto trabalha com a hipótese de que, no contato com a obra literária de ficção, é possível aprender coisas novas.

Se exige esforço mental, está claro que ler literatura de ficção é, no mínimo, estimulante, ou proveitoso do ponto de vista cognitivo. Harold Bloom (2001, p. 17) afirma: “Caso pretenda desenvolver a capacidade de formar opiniões críticas e chegar a avaliações pessoais, o ser humano precisará continuar a ler por iniciativa própria”. Nesse mesmo texto, e da maneira controversa que caracteriza toda a obra crítica do acadêmico estadunidense, Bloom advoga por um prazer pessoal da leitura e apresenta dúvidas no que diz respeito à relação entre leitura e bem-estar social. Escreve ele:

Sem dúvida, o prazer da leitura é pessoal, não social. Não se consegue melhorar – diretamente – as condições de vida de alguém apenas tornando-o um leitor mais competente. Sou crítico com relação à expectativa tradicional de que o bem-estar social possa ser promovido a partir do aumento da capacidade de imaginação das pessoas, e desconfio de qualquer argumentação que associe o prazer da leitura solitária ao bem público. (BLOOM, 2001, p. 18)

Utilidade privada e utilidade pública não necessariamente coincidem, como insinua Bloom. Pode-se argumentar, porém, que o fato de a leitura solitária ocorrer por prazer e interesse individual não exclui a possibilidade de ela influenciar, em última instância, o bem comum. A cadeia de eventos que liga uma coisa à outra não é, por certo, óbvia. Contudo, tem sido investigada pelos estudos cognitivos da literatura por meio do levantamento de hipóteses que relacionam a leitura de ficção à aquisição, por parte do leitor, de maior competência emocional (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012; NIKOLAJEVA, 2014). Spolsky elucubra sobre a

---

<sup>1</sup> É relevante destacar que literatura e ficção não são a mesma coisa. Há textos literários de não ficção, assim como há ficções não literárias, como livros produzidos em série com o propósito de venda fácil (GREEN, 2010, p. 350).

capacidade que obras de arte em geral, e ficção literária em particular, desde que consumidas “em grandes doses”, teriam de “fornecer a energia necessária para incitar uma comunidade a superar seu modo habitual de pensar”<sup>2</sup> (2015a, p. 36).

Fundamentalmente interdisciplinar, a crítica literária de cunho cognitivo – ou a poética cognitiva, como nomeiam Tsur (1992) e Stockwell (2002) – tem origem em variadas áreas do conhecimento, como a linguística, a neurociência, a psicologia, a filosofia e a fisiologia (ZUNSHINE, 2015) e dialoga com a longa tradição de relacionar a arte à imaginação, às emoções e a questões existenciais, tradição essa construída a partir de Platão e Aristóteles, passando por Spinoza e Tolstói, até chegar ao século XX com Sartre e Heidegger, entre tantos outros pensadores.

No âmbito dos estudos cognitivos, o foco na tríade autor-texto-leitor é acrescido do elemento contexto, como em outras vertentes de estudos literários, mas considerando também o aspecto mental tanto da concepção da obra quanto de sua leitura (LAUER, 2009; STOCKWELL, 2002). Esta última pode ser vista como a fusão resultante do contato da mente do leitor (já dotada de um repertório) com o texto (SUIHKONEN, 2016, p. 32) ou, alternativamente, como o processo de chegada a um sentido que seja aceitável para aquele determinado leitor. A aceitabilidade do sentido, por sua vez, teria relação com fatores variados, individuais e coletivos, pois o contexto deve ser considerado; é por isso, por exemplo, que leitores de uma mesma comunidade – entendida, aqui, como contexto temporal e sociocultural – tendem a concordar com possíveis interpretações de uma mesma obra (STOCKWELL, 2002, p. 8).

Não se trata apenas de entender como textos são produzidos e processados, mas também como exercitam alguns aspectos supostamente universais da cognição, entre os quais se citam a percepção, a memória, a atenção, a resolução de problemas, a linguagem, o raciocínio e a imaginação (TSUR, 1992) – e é nessa perspectiva que entra a especificidade da ficção. Ao nos incitar a imaginar, estabelecer suposições e decifrar emoções, a ficção seria capaz: de exercitar e expandir a mente, aprimorando a nossa capacidade adaptativa (SPOLSKY, 2015a); de gerar novos conhecimentos (GREEN, 2010); e de ensinar emoções (KÜMMERLING-

---

<sup>2</sup> Fiz esta e outras traduções de citações ao longo do artigo. “[...] if they [works of art] come in large enough doses [...] they provide the energy needed to spur a community to overcome habitual ways of thinking”.

MEIBAUER, 2012; NIKOLAJEVA, 2014; SUIHKONEN, 2016), entre outros possíveis ganhos investigados por críticos cognitivistas.

A presente discussão baseia-se nessas hipóteses para tentar demonstrar como a leitura de ficção literária pode ser útil ao constituir uma experiência de aprendizado para o leitor. De modo a exemplificar essa utilidade da leitura do texto ficcional, foram escolhidos trechos de *Aventuras de Alice no país das maravilhas* (*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* (*Alice Through the Looking-Glass*, 1872), do inglês Lewis Carroll (1832-1898), na tradução de Sebastião Uchoa Leite (1980). Os dois contos clássicos têm sido lidos por crianças e adultos e estudados academicamente sob vieses diversos, do narratológico ao psicanalítico, do político ao lógico-matemático.

O artigo está dividido em duas partes: na primeira, são elencadas hipóteses a respeito de possíveis aprendizados advindos da leitura de ficção literária; já a segunda foca-se no exemplo dos contos carrollianos e em como esses aprendizados poderiam ser adquiridos por meio de sua leitura.

### “Tenho direito de pensar”<sup>3</sup>

Para discutir o aprendizado que se pode obter a partir da literatura, é preciso, primeiramente, partir de uma definição. Há muitas definições possíveis, variando da acepção comercial da palavra – como se vê nas livrarias – a definições complexas argumentadas com apoio da história e da filosofia. Paula Cristina Lopes remete à origem etimológica:

À partida, e simplificadamente, podemos dizer que a literatura pertence ao campo das artes (arte verbal), que o seu meio de expressão é a palavra e que a sua definição está comumente associada à ideia de estética/valor estético. Etimologicamente, o termo deriva do latim *litteratura*, a partir de *littera*, letra. Aparentemente, portanto, o conceito de literatura pode estar implicitamente ligado à palavra escrita ou impressa, à arte de escrever, à erudição. (LOPES, 2012, p. 1)

Parte-se, aqui, dessa noção de literatura como “arte verbal”, ou seja, uma atividade criativa, que tem por matéria-prima a palavra. Sob o prisma dos estudos cognitivos, a arte é com frequência considerada uma adaptação especificamente humana, “parte biologicamente

---

<sup>3</sup> Fala de Alice. In: CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980. p. 105.

integrante de nossa espécie”, possivelmente oriunda do brincar, que, por sua vez, é característico de “animais com comportamentos flexíveis”<sup>4</sup> (BOYD, 2009, p. 1).

As coincidências entre o brincar e a arte convergem no que diz respeito a alguns benefícios mentais. Ao brincar de sentir coisas, se é que podemos colocar nesses termos, estaríamos “retardando ou interrompendo”<sup>5</sup> (TSUR, 1992), em algum grau, o nosso processamento mental, e isso nos informaria sobre a “boa forma”<sup>6</sup> de nossas adaptações cognitivas. Essa espécie de teste mental pode ser obtida, por exemplo, por meio de uma piada, “um rápido teste do bem-estar cognitivo de alguém”<sup>7</sup> (ZUNSHINE, 2006, p. 17).

A arte, no entanto, pode ir bem além de brincadeiras e piadas no que diz respeito ao seu caráter desconcertante. Com base na neurociência, sabe-se que as nossas células, organizadas em circuito, podem potencialmente aprender por meio da retroalimentação. A hipótese de aprendizado seria a de que, ao serem confrontadas com algo desorientador – como obras de arte –, sua reação pode ser a de rearranjar um circuito já consolidado (SPOLSKY, 2015a, p. 35). Por meio da homeostase, o corpo busca equilíbrio e é propenso a corrigir desequilíbrios para retornar a um nível de satisfação aceitável:

Ao possibilitarem um encontro com uma matéria nova e interessante em um contexto conhecido o suficiente para torná-la compreensível, algumas ficções podem chegar a ser capazes de romper com o hábito e abrir espaço para o aprendizado quando circunstâncias modificadas tornam problemáticas as crenças e os comportamentos enraizados daquele determinado circuito.<sup>8</sup> (SPOLSKY, 2015a, p. 35)

Assim, diante das situações frequentemente desequilibradas expressas pela ficção (como paixões, injustiças, hesitações, absurdos...), leitores/ouvintes/espectadores tendem a buscar o reequilíbrio; ocorre uma tentativa mental de reorganização daquilo que é percebido como caos. Ao mesmo tempo, trata-se de uma experiência segura e prazerosa, pois o público sabe que não é de verdade (SPOLSKY, 2015a, p. 45). Isso pode explicar, ainda que parcialmente,

---

<sup>4</sup> “biologically part of our species” / “animals with flexible behaviors”.

<sup>5</sup> “delaying or disrupting”.

<sup>6</sup> “good shape”.

<sup>7</sup> “a fast test of one’s cognitive well-being”.

<sup>8</sup> “By providing an encounter with new and interesting matter in a context familiar enough to make it understandable, some fictions may just be able to disrupt habit and open a space for learning when changed circumstances turn the entrenched beliefs and behaviors of that particular circuit into liabilities.”

a nossa persistência na produção e no consumo de ficção. Nós tiramos proveito dela ao “experimentarmos” estados mentais (ZUNSHINE, 2006 p. 17).

O prazer decorrente do contato com a ficção, assim, associa-se aos ganhos cognitivos do brincar e do fingir, isto é, do fato de a mentira ser controlada; temos consciência de que não passa de fingimento e de que estamos nos utilizando de estados mentais “potencialmente disponíveis”<sup>9</sup>, mas diferentes dos que de fato experimentamos em um dado momento de nossas vidas (ZUNSHINE, 2006, p. 17). A ficção, em geral, possibilitaria uma “brincadeira cognitiva”<sup>10</sup> (BOYD, 2009, p. 190).

A capacidade de reconfigurar o mundo tal qual ele é percebido pelo público seria mais um aspecto vantajoso – do ponto de vista cognitivo – da arte ficcional, pois, em suas “mentiras”, ela revela a realidade: este seria o seu “paradoxo delator de verdades”<sup>11</sup> (SPOLSKY, 2015b, p. 15). Como postula a respeito da literatura ficcional: “em sua melhor e mais poderosa forma, como a maçã fatídica do Jardim do Éden, a ficção é o fim da inocência”<sup>12</sup> (2002, p. 10).

Por não ser, evidentemente, o único tipo de ficção artística, a literatura pode gerar aprendizados também passíveis de emergir no contato com outras artes, conquanto se argumente que alguns desses aprendizados, senão exclusivos, são mais frequentemente adquiridos por meio da leitura do texto de ficção graças a alguns de seus atributos, como o uso de artifícios poéticos, entre os quais estão o estilo e o ritmo, e, no caso da narrativa, de um enredo complexo, vivido por personagens dotadas de emoções (GREEN, 2010). Entretanto, tal argumento parece falho, já que no cinema, por exemplo, podemos encontrar essas mesmas características.

Os estudos cognitivos da literatura ainda parecem hesitar ao especificarem a ficção literária como diferente – no que diz respeito a um potencial aporte de aprendizados – de outros tipos de ficção, como programas de televisão e filmes (o teatro, em geral, é tratado em comunhão com o texto literário escrito; ver SPOLSKY, 2015b). Pode-se supor, porém, que um fator-chave para essa diferenciação esteja no uso da imaginação – entendida como o conjunto

---

<sup>9</sup> “potentially available”.

<sup>10</sup> “cognitive play”.

<sup>11</sup> “truth-telling paradox”.

<sup>12</sup> “At its best and most powerful, fiction, like the fateful apple in the Garden of Eden, is the end of innocence”.

de capacidades e atividades que modelam entidades e acontecimentos que não se encontram presentes (RICHARDSON, 2015, p. 225). Sem sons nem imagens – ou, no caso de livros ilustrados, com imagens meramente estáticas –, a arte escrita tenderia a nos fazer imaginar mais do que a audiovisual.

Uma resposta mais convincente pode, eventualmente, ser encontrada nos estudos da leitura. Ao tratar da “teoria fisiológica do romance”<sup>13</sup> e das práticas de leitura no século XIX, Dames (2002; 2007) debruça-se sobre a questão da atenção. Com base no ensaio *De l’amour*, de Stendhal, ele propõe que a *rêverie* (algo como “devaneio”), tal qual delineada pelo autor francês, é um estado de atenção tão intenso que se torna uma forma de desatenção: “*Rêverie* é um lado de um processo analógico: está de fato sem a imagem, ou, para usar as palavras de Stendhal, um chapéu sem corpo”<sup>14</sup> (DAMES, 2002, p. 49). Esse estado, que pode ser desencadeado, entre outras maneiras, pela leitura de ficção, teria um efeito restaurador, que pode ser, inclusive, associado ao do sono (DAMES, 2007, p. 80). Nesse sentido, a liberdade no ato da leitura – e a chance de *rêverie* – seria maior do que no contato com outras ficções performáticas, pois é possível pausar a leitura, voltar, reler etc. a qualquer momento, com um simples movimento (ou nem isso).

O fato, assim, é que a diferenciação da literatura, em contraste com outras formas de ficção, permanece uma questão não claramente resolvida. Isso porque muito do que se fala sobre os potenciais benefícios à mente obtidos a partir da leitura de ficção literária vem do fato não de ser leitura, mas de ser contato com uma ficção bem elaborada. Green (2010, p. 352), por exemplo, é resolutivo nesse sentido: “O fato de a ficção literária ser fonte de conhecimento depende crucialmente de seu caráter ficcional”<sup>15</sup>.

O estudioso ressalta estar usando “conhecimento” aqui da maneira mais “cotidiana” (*quotidian*) possível, portanto um conhecimento que prescinde de certezas. Não considera conhecimento sermos lembrados de algo que já sabíamos. Nem os casos de formulações feitas

---

<sup>13</sup> “physiological novel theory”.

<sup>14</sup> “Reverie is one side of an analogical process: it is in fact without the image, or to use Stendhal’s terms, that hat without the body”.

<sup>15</sup> “Literary fiction can be a source of knowledge in a way that depends crucially on its being fictional”.

com base na literatura, mas que precisam ser subsidiadas por outras áreas do conhecimento, como a psicologia e as ciências sociais.

Sua hipótese central é a de que a ficção nos faz experimentar pensamentos ao sugerir proposições (sobre vida, morte, amor etc.) que nos incitam a refletir, a levantar suposições e a, talvez, chegar a conclusões próprias. Por meio do raciocínio (*reasoning*) gerado pela suposição “e se isso de fato acontecesse?”, aliado a outros conhecimentos prévios do leitor, seria possível concluir consequências não antes pensadas – o que seria um conhecimento novo e individual ocasionado pela leitura de ficção literária (GREEN, 2010, p. 355). O “e se?”, portanto, seria decisivo para a obtenção desse conhecimento, e nele se basearia a diferenciação entre ficção – “isso não aconteceu, não está acontecendo e talvez nunca aconteça, mas e se?” – e não ficção.

Entra, nessa discussão, a questão da verossimilhança. “Conforme o enredo de uma boa obra de ficção se desenrola, com frequência nos sentimos tragados, como se aqueles desdobramentos fossem naturais, senão inteiramente inevitáveis”<sup>16</sup> (GREEN, 2010, p. 358-359). Entra, ainda, a competência do autor na caracterização das personagens e das situações pelas quais elas passam: “O autor qualificado pode fornecer ao leitor conhecimento do que é uma experiência, ao servir, de fato, como fonte de testemunho”<sup>17</sup> (GREEN, 2010, p. 358-359).

O envolvimento do leitor com o texto de que fala Green vem sendo testado em décadas de pesquisas que associam a leitura do texto de ficção a respostas emocionais (GOETZ *et al.*, 1992; BURKE, 2011) e por estudos empíricos recentes que relacionam o bom desempenho na interpretação de textos a uma forte resposta emocional durante a leitura. Um desses experimentos, realizado nos Estados Unidos, usou indicadores cardiorrespiratórios para monitorar a resposta emocional de jovens leitores do Ensino Fundamental II (DALEY; WILLET; FISCHER, 2014). Parece seguro, a essa altura, afirmar que as emoções têm papel central nos processos cognitivos desencadeados pela leitura de ficção literária.

---

<sup>16</sup> “As the plot of a good work of literary fiction develops, we often find ourselves pulled along, having the sense that this is a natural, if not entirely inevitable way for things to go”.

<sup>17</sup> “The qualified author can then provide her reader knowledge of what an experience is like by serving, in effect, as a source of testimony”.

Uma hipótese-chave dos estudos cognitivos da literatura é, justamente, a de que a leitura de ficção nos tornaria mais adaptados do ponto de vista da Teoria da Mente (ToM, na sigla em inglês), ou seja, mais aptos a inferir estados mentais (nossos e de outras pessoas). Ainda que, em algum nível, sempre saibamos que personagens não são pessoas, a leitura de ficção nos ajudaria a desenvolver essa competência ao nos confrontar com um “inesgotável repertório de estados mentais [das personagens]”<sup>18</sup> (ZUNSHINE, 2006, p. 20). A dificuldade do “teste do bem-estar cognitivo” seria, portanto, exponencialmente aumentada perante obras intrincadas, com personagens ambíguas e transformadas ao longo da história.

Tal pode ser o investimento emocional durante a leitura – ainda que, como leitores, estejamos conscientes de estarmos lendo, não vivendo a situação – que pode gerar mudanças em nossos níveis internos de energia (TSUR, 1992, p. 58). Não à toa, a origem da produção de narrativas pode estar ligada ao relacionamento entre adultos e crianças, pois pais sempre tentaram prender a atenção dos filhos de modo a lhes alterar o humor (BOYD, 2009, p. 7). Aliás, a atenção ao que se passa ao nosso redor – ou ao que se passa na ficção que estamos lendo/vendo/ouvindo – só perde em poder de captura para a percepção de um perigo iminente. A ficção mimetiza essa nossa atenção a fatos e pessoas:

A ficção nos permite expandir e refinar a nossa capacidade de processar informações sociais, sobretudo as mais importantes, relacionadas a personagens e acontecimentos [...] e metarrepresentar, ver a informação social da perspectiva de outros indivíduos ou outros tempos, lugares ou condições.<sup>19</sup> (BOYD, 2009, p. 192)

Por tudo isso, a leitura de ficção é às vezes considerada como uma oportunidade de aperfeiçoar a competência emocional (SUIHKONEN, 2016, p. 31-32). Estudos cognitivos sugerem que as figuras de linguagem, sobretudo ambiguidades e outras construções complexas presentes no texto literário de ficção, permitem uma potencial reflexão sobre fenômenos abstratos, como a sobreposição de mais de uma emoção (SUIHKONEN, 2016, p. 33).

---

<sup>18</sup> “an inexhaustible repertoire of states of mind”.

<sup>19</sup> “Fiction allows us to extend and refine our capacity to process social information, especially the key information of character and event [...] and to metarepresent, to see social information from the perspective of other individuals or other times, places, or conditions”.

Kümmerling-Meibauer chama de “virada emocional” (*emotional turn*) dos estudos culturais do século XXI o interesse pelas emoções, entre as quais se destaca a empatia (2012, p. 127). Sua defesa é de que se pode aprender empatia por meio da leitura de ficção, em especial entre leitores adolescentes guiados pelo professor e conscientes desse aprendizado, por meio de uma orientação metacognitiva. Similarmente, Nikolajeva (2014, p. 79) também sustenta a hipótese de que “ler as mentes”<sup>20</sup> de personagens prepara o jovem leitor para situações de empatia na vida real.

A Teoria da Mente auxilia no entendimento de como a atribuição de estados mentais (*mind-reading*) se dá no contato com o texto ficcional (ZUNSHINE, 2006). Assim como procuramos, em nosso dia a dia, desvendar o que se passa na mente de outras pessoas, o leitor tende a mapear pistas sobre o estado emocional das personagens para tentar construí-lo e, assim, acompanhar a história que está lendo. O esforço cognitivo é maior (e mais benéfico do ponto de vista do aprendizado) quando as emoções das personagens são em parte veladas – ou lacunares, exigindo mais processamento cognitivo. As lacunas são entendidas, aqui, como aberturas que contêm e ao mesmo tempo não contêm material narrativo (ABBOTT, 2015, p. 104) e que, por isso, exigem do leitor a prática de sua engenhosidade cognitiva (ABBOTT, 2015, p. 114).

Na próxima parte, com base nos contos de Carroll, será exemplificado como o exercício de atribuição de estados mentais pode se dar a partir da leitura de um texto literário ficcional, assim como outros tipos de aprendizado que podem advir dessa leitura.

### “Pensando outra vez?”<sup>21</sup>

Ao longo desse um século e meio de existência, pode-se dizer que os contos *Aventuras de Alice no país das maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou lá* consagraram-se como marcos de ousadia literária, sobretudo a partir dos anos 1960, quando interpretações semiológicas e psicanalíticas a seu respeito se multiplicaram. O fato de serem dirigidos, a

---

<sup>20</sup> No Brasil, são adotados variados termos para se referir à Teoria da Mente, como “leitura mental” e “atribuição de estados mentais” (CAIXETA; NITRINI, 2002).

<sup>21</sup> Fala da Duquesa. In: CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980. p. 105.

princípio, a crianças, tem pouco impacto nas considerações a seu respeito. Inclusive, os contos têm sido publicados também em edições voltadas para adultos, como é o caso da tradução de Sebastião Uchoa Leite da qual foram retiradas as citações deste artigo. “Existem obras de tamanha sutileza e complexidade que podem ser lidas com os mesmos valores de estilo e conteúdo que os ‘grandes livros’ para ‘adultos’ – na Grã-Bretanha, escritores como Lewis Carroll, Alan Garner e Philip Pullman entram nessa categoria”, aponta Peter Hunt (2010, p. 44).

No país das maravilhas, ao cair no poço seguindo o Coelho Branco, Alice aventura-se por um mundo onde tudo lhe parece estranho. Lá, ela muda de tamanho várias vezes, conversa com animais antropomorfizados e tem seu depoimento exigido no julgamento conduzido pela Rainha de Copas. Já no espelho, sua segunda imersão, Alice percorre um mundo organizado tal qual um tabuleiro de xadrez. A narrativa reproduz, de fato, uma partida, de sorte que Alice deve se mover pelas casas até dar o xeque-mate e se tornar Rainha Alice, o que de fato acontece.

O uso de jogos de linguagem confere às narrativas um caráter lúdico, mas não pueril. Se simples piadas podem ser consideradas “testes do bem-estar cognitivo”, como já foi mencionado, tanto a poesia – pois os contos são entremeados por poemas e cantigas – quanto a prosa<sup>22</sup> de Carroll constituem um teste cognitivo, no mínimo, laborioso. Em sua introdução à tradução dos dois contos, Uchoa Leite discorre, citando Jean Gattégno:

As palavras tornaram-se entidades concretas na sua obra e através dos jogos de palavras, dos homônimos, dos duplos sentidos, do jogo com expressões metafóricas etc. Carroll, segundo Gattégno, empreendeu uma demolição do sentido corrente da linguagem. Nos livros de Alice esses jogos ocupam considerável percentagem. As palavras até adquirem individualidade. (LEITE, 1980, p. 26)

A “demolição do sentido corrente da linguagem” pode aludir ao lema do formalismo russo, com frequência atribuído a Roman Jakobson (ELRICH, 1965, p. 219), de que literatura seria uma “violência organizada contra a linguagem”. O mote foi também adaptado por Tsur:

---

<sup>22</sup> Há quem considere a obra de Carroll como poesia mesmo quando tem aparência de prosa. Octavio Paz (2005, p. 14) aponta: “a distinção entre metro e ritmo proíbe chamar de poemas a um grande número de obras corretamente versificadas que, por pura inércia, constam como tais nos manuais de literatura. Obras como *Os Contos de Maldoror*, *Alice no País das Maravilhas* ou *El Jardín de los Senderos que se Bifurcan* são poemas. Neles a prosa se nega a si mesma, as frases não se sucedem obedecendo a uma ordem conceitual ou narrativa, mas são presididas pelas leis da imagem e do ritmo”.

ao propor que a leitura de poesia envolve a modificação ou deformação de processos cognitivos, ele a parafraseia como “violência organizada contra processos cognitivos” (2002, p. 281).

Os jogos de palavras carrollianos promoveriam essa violência ao desafiar a maneira usual de pensar de Alice – e, conseqüentemente, do leitor. Aqui, exploram-se duas hipóteses da abordagem cognitiva da literatura: 1) charadas e jogos exercitam a mente, pois nos obrigam a retardar e/ou romper com processos cognitivos automatizados, distraíndo-nos deles e envolvendo-nos em outros (TSUR, 1992; ZUNSHINE, 2006; EASTERLIN, 2015); e 2) o leitor acompanhará os estados emocionais das personagens, tentando desvendá-los (GREEN, 2010; SUIHKONEN, 2016).

Baseando-se no conceito psicológico de figura-fundo, Stockwell (2002) sugere que as inovações e a expressão criativa (da literatura) podem ser vistas como *foregrounding* (algo que ocorre no “primeiro plano”, ou “anteplano”) contra o plano de fundo da linguagem não literária cotidiana (STOCKWELL, 2002, p. 14). O processo de “desfamiliarizar” (*defamiliarise*) o leitor se daria por meio do uso dessa ação em primeiro plano, de modo a tornar estranhos aspectos do mundo e rerepresentá-los de maneira criativa e reconfigurada.

O *foregrounding* pode ser obtido por meio de uma variedade de dispositivos literários, como repetições, nomeações incomuns, descrições inovadoras, ordenações sintáticas criativas, trocadilhos, rimas, aliteraões, ênfase na métrica, uso da metáfora criativa e assim por diante (STOCKWELL, 2002, p. 14). Trata-se de dispositivos que são encontrados em profusão na ficção carrolliana.

Rimas e aliteraões estão presentes nos poemas recitados pelas personagens e ao longo do texto “corrido”, como em “Quanto mais se possa ter mina, menos se termina” (CARROLL, 1980, p. 104). Há passagens sintaticamente intrincadas, e nesse sentido é notória a fala da Duquesa: “Nunca imagine que não ser diferente daquilo que pudesse parecer aos outros que você fosse ou poderia ter sido não seja diferente daquilo que você tendo sido poderia ter parecido a eles de outro modo” (CARROLL, 1980, p. 105).

Jogos de raciocínio permeiam todos os diálogos, como a dedução proposta pela Pomba a respeito de serpentes, meninas e ovos:

– Você é uma serpente, não adianta negar isso. Não vai me dizer que nunca provou um ovo!

– É claro que já comi ovos – disse Alice, que não sabia mentir – mas as meninas comem ovos normalmente, tanto quanto as serpentes, você sabe.  
 – Não acredito nisso – disse a Pomba – mas se comem, então elas são uma espécie de serpente. É tudo que eu posso dizer.  
 A ideia era tão nova para Alice que ela ficou silenciosa durante um ou dois minutos, o que deu a pomba a oportunidade de acrescentar: – Você está procurando ovos, sei disso muito bem. E que me importa então se você é uma menina ou uma serpente?  
 – Para mim, importa demais – disse Alice apressadamente.  
 (CARROLL, 1980, p. 75)

Nessa passagem, a reação de Alice parece aludir à própria capacidade do texto de impulsionar ideias novas para o leitor. Diante do novo, Alice silencia, como se caísse na *rêverie* discutida por Dames (2002; 2007).

Quanto aos trocadilhos, estão espalhados pelos contos às dezenas:

– Quando éramos pequenos – continuou, por fim, a Falsa Tartaruga, mais serena, embora soluçando um pouco de vez em quando, – frequentávamos uma escola do mar. A professora era uma velha tartaruga... e nós a chamávamos de Torturuga...  
 – Mas por que Torturuga, se ela era uma tartaruga? perguntou Alice.  
 – Nós a chamávamos de Torturuga porque aprender com ela era uma tortura – respondeu irritada a Falsa Tartaruga. – Na verdade, você é bem obtusa, hein?  
 [...]
 – Ah, então a sua não era uma escola tão boa assim – disse a Falsa Tartaruga com grande alívio. – Mas na nossa, ao pé da conta eles punham: “Francês, música e lavagem – cursos suplementares”.  
 – Mas não vejo por que vocês precisavam disso – comentou Alice – vivendo no fundo do mar.  
 [...]
 – As Belas Tretas e o bom Estrilo, pra começar, é claro – replicou a Falsa Tartaruga – e depois os diferentes ramos da Aritmética: Ambição, Distração, Murchificação e Derrisão.  
 – Nunca ouvi falar de “Murchificação” – arriscou-se Alice a dizer – Que é isso? O Grifo ergueu as patas para o ar, manifestando surpresa.  
 – O quê? Nunca ouviu falar de murchificação! – exclamou. – Você sabe o que é inchar, não sabe?  
 – S-im... – respondeu Alice com hesitação. – Quer dizer... acho que é... encher alguma coisa.  
 – Pois então – continuou o Grifo – se você não entende o que é murchificar, então é uma toleirona.  
 Alice não teve coragem de perguntar mais nada sobre o assunto. Por isso voltou-se para a Falsa Tartaruga e indagou:  
 – Que mais se ensinava na escola?  
 – Bem, tínhamos Estudos Históricos – respondeu a Falsa Tartaruga, contando as matérias na pata – isto é, os fatos históricos antigos e modernos, e também Marografia; e também Desgrenhar: o mestre-desgrenhista era um velho

congro que vinha uma vez por semana e nos ensinava a desgrenhar e a espichar em taramela.  
(CARROLL, 1980, p. 107-109)

O diálogo entre Alice e a Falsa Tartaruga – Mock Turtle, uma brincadeira com a sopa de falsa tartaruga, preparada na verdade com vitela (CARROLL, 2000, p. 116) – ilustra bem o uso de “nomeações incomuns”, tal como citado por Stockwell (2002), e de trocadilhos, tanto no nome da professora (Torturuga) como na distorção dos nomes das disciplinas, a começar por *washing*, traduzido como lavagem.

O *nonsense* não se dá apenas no nível dos trocadilhos, mas também das ideias. Alice não vê sentido em ter aulas de lavagem quando se vive no fundo do mar. Em *Através do espelho*, a personagem também demonstra espanto na conversa com Humpty Dumpty, o mítico personagem-ovo das cantigas inglesas:

– Meu nome é Alice, mas...  
– É um nome bastante idiota! – interrompeu Humpty Dumpty com impaciência – Que significa?  
– Deve um nome significar alguma coisa? – perguntou Alice, cheia de dúvida.  
– Claro que deve – respondeu Humpty Dumpty com um risinho. – O meu nome significa a forma que tenho – e que é, aliás, uma forma bem atraente. Com um nome como o seu, você pode ter qualquer forma. (CARROLL, 1980, p. 192)

Alice está, novamente, diante do *nonsense*: Humpty Dumpty defende que os nomes devem significar a forma daquilo que nomeiam, mas ele mesmo possui formato de ovo e nem por isso é chamado Ovo. Alice fica “cheia de dúvida”, mas isso não a impede de continuar se desafiando ao prolongar o estranho diálogo. Adiante, ainda na cena com Humpty Dumpty, é o valor das palavras que entra em jogo:

Alice ficou desconcertada demais para dizer qualquer coisa, e assim, depois de um minuto, Humpty Dumpty recomeçou:  
– Algumas palavras têm mau gênio, especialmente os verbos, que são os mais orgulhosos. Os adjetivos, você pode fazer o que quiser com eles, mas não com os verbos... Contudo, posso dominar todos! Impenetrabilidade! É o que eu digo.  
– O senhor poderia me dizer, por favor – perguntou Alice – o que isso significa?  
– Ah, agora você fala como uma criança sensata – disse Humpty Dumpty, parecendo muito satisfeito. Por “impenetrabilidade” eu quis dizer que já falamos demais desse assunto e não seria mau se você dissesse o que tem a intenção de fazer depois, supondo-se que não pretende ficar aqui o resto da vida.

- É muita coisa para uma palavra só dizer – disse Alice com uma inflexão pensativa.
- Quando faço uma palavra trabalhar tanto assim – explicou Humpty Dumpty – pago sempre extra. (CARROLL, 1980, p. 196)

Aqui, voltando ao *foregrounding* proposto por Stockwell, tem-se mais uma vez uma nomeação incomum (na inusitada exclamação “Impenetrabilidade!”) seguida por uma descrição estapafúrdia, protestada como tal por Alice; há, além disso, senão uma “metáfora criativa”, ao menos uma analogia, já que é possível estabelecer, nitidamente, um paralelo entre Humpty Dumpty e o ofício do escritor, já que ambos fazem a palavra trabalhar.

Como no caso dessa discussão sobre o valor das palavras quando se está, justamente, usando palavras de forma criativa, a metalinguagem se faz bem presente na narrativa carrolliana. Logo no início de *Aventuras de Alice no país das maravilhas*, desapontada com o livro lido pela irmã, a menina questiona “de que serve um livro – pensou Alice – sem figuras nem diálogos” (CARROLL, 1980, p. 41). Sem as figuras, é preciso imaginar mais por si mesmo, e é o que faz Alice, embarcando na própria imaginação ao seguir o Coelho Branco em direção à sua toca. “Sonhadores por natureza”<sup>23</sup> (RICHARDSON, 2015, p. 230) que somos, embarcamos com ela.

No fundo da toca do Coelho, Alice então percebe que tudo, a partir dali, obedecerá a uma lógica alheia a ela. Não se trata do mundo como ele é, mas de um “mundo possível” (*possible world*; NIKOLAJEVA, 2014, p. 35). Um encontro é mais inesperado que o outro; a personagem dialoga com uma lagarta que fuma narguilé e com um grifo, entre outras tantas criaturas. Vale ressaltar que “embarcar” nessa aventura em que tais criaturas podem raciocinar e falar requer um deslocamento mental do conhecimento empírico em direção ao conhecimento estético. Esse exercício é benéfico do ponto de vista da competência cognitiva, como salienta Nikolajeva no contexto da literatura infantojuvenil (2014, p. 42). Similarmente, a imaginação é tão mais trabalhada à medida que o “mundo possível” se difere do mundo real. Nesse ponto, é inegável que os “países” criados por Carroll afastam-se do mundano no que diz respeito aos padrões de comportamento e às leis naturais:

---

<sup>23</sup> “natural born dreamers”.

– Corre! Corre! – gritava a Rainha. – Mais depressa! Mais depressa! – E iam tão velozes que finalmente pareciam deslizar pelos ares, quase sem tocar o solo com os pés, até que de súbito, justo quando Alice parecia morrer de cansaço, elas pararam. Alice viu-se sentada no chão, aturdida e sem fôlego. A Rainha recostou-a numa árvore e disse gentilmente: – Você pode descansar um pouco agora.

Alice olhou em volta de si muito surpreendida. – Ora essa, acho que ficamos sob essa árvore o tempo todo! Está tudo igualzinho!

– Claro que está – disse a Rainha. – O que você esperava?

– Em nossa terra – explicou Alice, ainda arfando um pouco – geralmente se chega noutro lugar, quando se corre muito depressa e durante muito tempo, como fizemos agora.

– Que terra mais vagarosa! – comentou a Rainha. – Pois bem, aqui, veja, tem de se correr o mais depressa que se puder, quando se quer ficar no mesmo lugar. Se você quiser ir a um lugar diferente, tem de correr pelo menos duas vezes mais rápido do que agora.

(CARROLL, 1980, p. 155)

No “mundo possível” de *Através do espelho*, é preciso correr para ficar no mesmo lugar. Como (e com) Alice, é bem possível que o leitor se espante – espanto esse vivido como imaginação: é preciso “modelar” mentalmente uma situação dessas, pois ela não tem respaldo na realidade.

Após a corrida cansativa, a Rainha Vermelha dá a Alice um biscoito para matar a sua sede (CARROLL, 1980, p. 156), outra quebra de expectativa típica das narrativas de Carroll. Algo semelhante ocorre no diálogo com a Rainha Branca:

– Não, não pode – disse a Rainha. – Tem de ser sempre doce todos os outros dias: ora, o dia de hoje não é outro dia qualquer, como você sabe.

– Não estou entendendo nada – disse Alice. – Está horrivelmente confusa.

– É o resultado de se viver para trás – disse a Rainha com benevolência. – Sempre se confunde um pouco a princípio...

– Viver para trás! – repetiu Alice com assombro. Nunca ouvi falar disso antes! –...mas há uma grande vantagem nisso, pois a memória pode funcionar nos dois sentidos.

– Quanto à minha memória, só funciona num sentido – observou Alice. – Só posso me lembrar de coisas que aconteceram antes.

– É uma pobre espécie de memória, essa, que só funciona para trás – observou a Rainha.

(CARROLL, 1980, p. 182-183)

Assim, é preciso que o leitor imagine – esbarrando nos limites da possibilidade – uma memória que funcione em dois sentidos. Na continuação, a Rainha dirá que súditos pagam por crimes que não cometeram ainda e começa a gritar de dor no dedo – resultado de uma

espetada que ainda não aconteceu, o que desperta em Alice “uma vontade doida de rir” (CARROLL, 1980, p. 184).

Ao mesmo tempo em que se opera todo esse *nonsense*, cujo célebre ápice se dá no país das maravilhas, com a ordem “Primeiro a sentença, o veredicto depois” (CARROLL, 1980, p. 129) da Rainha de Copas, formam-se lacunas ao longo das duas narrativas no que diz respeito às emoções das personagens. Ao passo que as de Alice são, de forma geral, explicitadas pelo narrador ou por ela mesma – e não variam demais, pois ela passa a maior parte de suas aventuras em estados ora de curiosidade, ora de perplexidade –, as emoções das outras personagens são apenas ocasionalmente descritas.

O esforço mental, por parte do leitor, de “ler as mentes” (recorrendo, aqui, à Teoria da Mente sobre a habilidade de ver em que estado mental outra pessoa se encontra) relaciona-se com a noção do texto lacunar (ABBOTT, 2015), que não diz tudo, mas dá pistas. As rainhas, por exemplo, agem de forma idiossincrática, algumas vezes mostrando-se gentis com Alice, outras vezes irritadiças ou simplesmente loucas. O gato de Cheshire, que sorri de forma misteriosa, e o Chapeleiro, que é maluco e não se sabe por quê, são outros exemplos elucidativos das lacunas deixadas no texto no que diz respeito aos estados mentais das personagens secundárias.

A menina Alice é a figura que se move sobre fundos (país das maravilhas e espelho), já que ela se diferencia do que está ao seu redor; Alice está em evidência, ou “sob os holofotes” (*spotlight*; STOCKWELL, 2002, p. 18). Ao privilegiar uma personagem, como é o caso, a narrativa induz o leitor a “decifrar o sentido do texto fragmentário como se estivesse montando um quebra-cabeça”<sup>24</sup> (KÜMMERLING-MEIBAUER, 2012, p. 135-136).

No que se refere à ficção de Carroll, entretanto, o mais relevante está provavelmente no fato de Alice, como protagonista, tentar ler as mentes das outras personagens e solucionar o *nonsense* o tempo todo. Dessa forma, ela mimetiza processos cognitivos humanos, o que a torna uma espécie de guia para o leitor. Ao aproximar o trabalho de Carroll ao de Asimov, Marron sugere que, embora aja como uma criança, às vezes chorando em face de frustrações, Alice medeia o encontro entre o leitor e mentes “alienígenas”, fornecendo-lhe um acesso racional e incentivando-o, assim, a “ajustar-se a novas maneiras de pensar e a perspectivas

---

<sup>24</sup> “to decipher the meaning of the fragmentary text as if composing jigsaw pieces”.

alternativas”<sup>25</sup> (MARRON, 2011, p. 188). O país das maravilhas e o do espelho funcionariam como “laboratórios de aprendizado” (*learning labs*) tanto para Alice quanto para quem lê a história. Como protagonista infantil, Alice foi inovadora ao buscar o desconhecido não apenas físico, mas também mental (MARRON, 2011, p. 193).

A curiosidade da personagem com relação aos estados mentais de outros precede o início de sua aventura no país das maravilhas, “pois essa criança gostava muito de fingir que era duas pessoas” (CARROLL, 1980, p. 45), como indica o narrador no início do primeiro conto. Uma capacidade de se desdobrar pode evocar a empatia como “habilidade de entender os sentimentos das outras pessoas independentemente dos próprios”<sup>26</sup> (NIKOLAJEVA, 2014, p. 17). Imaginar-se outro pode exercitar a capacidade de sentir-se como outro. Alice com frequência pratica esse “sair de si”. Sentindo-se esquisita, questiona-se sobre sua identidade: “Mas, se não sou a mesma, então quem é que sou? Ah, aí é que está o problema! – E começou a pensar em todas as meninas que conhecia e eram mais ou menos de sua idade, para ver se tinha se transformado em alguma delas” (CARROLL, 1980, p. 48). Na conversa com a Lagarta, depara com a indagação existencial, para a qual não tem uma resposta precisa:

– Quem é você?

Não era um começo de conversa muito animador. Um pouco tímida, Alice respondeu – Eu... eu... nem eu mesma sei, senhora, nesse momento... eu... enfim, sei quem eu era, quando me levantei hoje de manhã, mas acho que já me transformei várias vezes desde então.

(CARROLL, 1980, p. 69)

A Lagarta é uma das interlocutoras de Alice ao longo dos dois contos, nos quais dialoga com várias personagens, uma a uma. Fica claro que, para que seja possível aprender (lembrando, aqui, que aprender subentende uma mudança, um rearranjo mental; SPOLSKY, 2015a), é preciso se desdobrar, ser capaz de olhar o mesmo objeto sob outro ponto de vista. Dessa maneira, vai se desenhando ao longo do texto carrolliano a expansão do pensamento.

Neste ponto, pode-se retornar às proposições de Green (2010) a respeito do conhecimento novo que pode ser assimilado por meio da leitura de ficção. Observa-se que, no diálogo citado com a Rainha Branca, Alice exclama “Viver para trás! [...] Nunca ouvi falar disso

---

<sup>25</sup> “to adjust to new ways of thinking and alternative perspectives”.

<sup>26</sup> “the ability to understand other people’s feelings independently of one’s own”.

antes!” (CARROLL, 1980, p. 183). Analogamente, o leitor pode se deixar levar pelo “e se?” – e se vivêssemos para trás? e se a memória funcionasse em dois sentidos? –, desenrolando-se a partir daí um caminho pessoal de pensamentos possivelmente novos. É preciso salientar, claro, que esse processo cognitivo pode ou não ocorrer, pois “a grande ou até a boa literatura não força ninguém a abrir os olhos”<sup>27</sup> (GREEN, 2010, p. 357).

É preciso frisar que o aprendizado que se pode adquirir por meio da tentativa de atribuição de estados mentais e de suposições incitadas pela leitura da ficção não deve ser confundido com simples identificação do leitor com enredos e personagens. Isso porque a identificação por similitude (“sou tão curioso quanto Alice!”, por exemplo) não permite espaço suficiente para que o leitor se libere do texto e teste suposições que potencialmente o conduzirão a novos conhecimentos. O leitor que se identifica demais, em uma espécie de “narcisismo ficcional” (NIKOLAJEVA, 2014, p. 85), fica limitado à sua experiência, projetando para a personagem aquilo que ele já sabe.

Não faltam exemplos relativos a Alice de Carroll de como sentidos diversos podem ser atribuídos ao texto por meio de diferentes leituras. A personagem Alice difundida pelo filme de animação da Disney, de 1951, é loira de olhos azuis, tem cabelos volumosos e compridos, bem como usa uma fita na cabeça e um vestido azul rodado, coberto por um avental branco. O texto de Carroll, no entanto, não descreve a personagem fisicamente; as ilustrações de John Tenniel, publicadas com a primeira edição dos contos, deixam mais à imaginação, inclusive por serem em preto e branco. Assim, pode-se concluir que aquela Alice da famosa animação é fruto das leituras realizadas por produtores, diretores e roteiristas em determinado contexto – estúdios da Disney, Estados Unidos, início dos anos 1950.

Na adaptação cinematográfica dirigida por Tim Burton em 2010, Alice é “relida”. Trata-se de uma jovem rebelde, de traços feministas, prestes a ficar noiva. O padrão físico e o guarda-roupa da atriz Mia Wasikowska, que interpreta a personagem, reverenciam o desenho de 1951, com a repetição de cabelos loiros e vestido azul, mas, dessa vez, a roteirista Linda Woolverton afastou-se do conto de Carroll ao conceber uma trama de bem *versus* mal e de empoderamento feminino. Sabe-se por que o Chapeleiro é maluco (foi traumatizado por uma

---

<sup>27</sup> “Great or even good literature doesn’t force anyone to cotton on”.

guerra) e por que a Rainha de Copas (carente de atenção e estigmatizada devido à sua cabeça desproporcionalmente grande) tem atitudes desvairadas. Ao final, a Lagarta vira borboleta, simbolizando um fechamento de transformação.

Longe do cinema comercial, *Aventuras de Alice no país das maravilhas* foi adaptado de maneira polêmica por Jonathan Miller (Inglaterra, 1966). Seu filme em preto e branco acabou proibido, à época, para menores de idade. Com toques psicodélicos e uma ênfase em questões existenciais à moda nos anos 1960, pode-se argumentar que, nesse caso, optou-se por uma narrativa enigmática que chegou a perturbar o público (McWILLIAM, 2011, p. 231).

O interessante do confronto entre essas três adaptações é notar como um mesmo conto pode gerar leituras tão díspares. A suspeita é de que essa disparidade tenha relação direta com a narrativa lacunar de Carroll, que deixa espaços vazios suficientes para que se possa projetar neles um sem-número de interpretações. Em seus contos, ideias são constantemente interrompidas antes de serem explicadas. Como nos exemplos:

– Não sabia que os gatos de Cheshire sorriam. Pra falar a verdade, nem sabia que os gatos podiam sorrir.  
– Todos podem – disse a Duquesa – e a maior parte o faz.  
– Não conheço nenhum que faça isso – argumentou Alice muito cortesmente, satisfeítíssima de ter começado uma conversa.  
– Você não sabe muita coisa – disse a Duquesa. – Essa que é a verdade.  
Alice não gostou nada do tom desse comentário, e pensou que seria melhor achar outro assunto para conversa.  
(CARROLL, 1989, p. 79)

– Realmente, agora que você está me perguntando – disse Alice, já muito confusa – não sei bem dizer se...  
– Então não devia dizer nada – disse o Chapeleiro.  
Essa grosseria passava dos limites para Alice: levantou-se muito desgostosa e foi se afastando dali.  
(CARROLL, 1980, p. 92)

– Eu podia contar as minhas aventuras... começando desde hoje de manhã – começou Alice um pouco hesitante – Mas não vale a pena contar desde ontem, porque eu era uma pessoa diferente.  
– Explique isso tudo – pediu a Falsa Tartaruga.  
– Não, não! As aventuras primeiro – interrompeu o Grifo com impaciência. – Explicações sempre levam um tempo medonho.  
(CARROLL, 1980, p. 116)

Vê-se como as inquietações são suspensas. Alice fica sem saber por que o gato de Cheshire sorri; na conversa com o Chapeleiro, é impedida de se expressar, portanto o leitor

não tem como saber o que ela queria dizer; por fim, o Grifo coloca em palavras o que a narrativa parece querer demonstrar – precisamente por não trazê-las: “Explicações sempre levam um tempo medonho”. As interrupções e hesitações convidam o leitor – que pode ou não aceitar o desafio – a fazer suposições o tempo todo.

Ainda que o resultado desse tipo de cadeia de suposições seja inesperado, o que se pode afirmar é que se trata de um processo cognitivo característico do contato com a ficção; quando, diante do que não aconteceu, não está acontecendo, nem provavelmente acontecerá, colocamo-nos a pensar e a imaginar cenários, soluções, possibilidades. Ou impossibilidades:

Alice riu. – Não adianta fazer isso – disse ela – ninguém pode acreditar em coisas impossíveis.

– Eu diria que você nunca praticou o bastante – disse a Rainha. – Quando eu tinha a sua idade, praticava sempre meia hora por dia. Às vezes me acontecia de acreditar em seis coisas impossíveis antes do café da manhã.

(CARROLL, 1980, p. 185)

Com base nas hipóteses levantadas pelos estudos cognitivos da literatura, pode-se inferir que o leitor de ficção pode, sim, “acreditar em coisas impossíveis”, seja por seu envolvimento na leitura, seja a título de puro exercício mental. A leitura de um texto como o de Carroll suscita alguns questionamentos usuais – as inseguranças de Alice com relação à sua identidade, por exemplo – e outros que mais raramente emergiriam de forma espontânea na vida real. A partir deles, pode-se chegar, por meio de raciocínios imprevisíveis, a conhecimentos não antes experimentados.

### Considerações finais

Como a presente análise procurou demonstrar, os dois contos protagonizados por Alice são exemplos de textos que podem, potencialmente, possibilitar o aprendizado do leitor por meio de respostas emocionais, atribuição de estados mentais e formulação de suposições, entre outros processos cognitivos que ocorrem na leitura da ficção literária.

Um dos desafios ao se abordar a questão da utilidade da literatura é o de escapar à ideia de que livros nos ensinam a sermos melhores. Arte verbal que é, a literatura não tem esse objetivo e, se o alcança, é por trâmites incidentais. A utilidade da leitura de literatura parece ser anterior ao pensamento consciente; ela edifica a mente.

O aprendizado advindo da literatura também não parece ser intrínseco, mas dependente do uso que fazemos dela e de como reagimos ao que está escrito. Se o leitor se deixa envolver pelas personagens, pelo enredo e por tudo mais que compõe a narrativa, é possível que aprenda algo – como está influenciado pelo contexto e por seu repertório individual, esse algo, porém, é imprevisível.

Do ponto de vista cognitivo, sabe-se que o aprendizado se traduz em uma mudança mental, mínima que seja. Por isso, há quem suponha que, se pessoas suficientes de determinada comunidade passassem com frequência por tal aprendizado, o resultado poderia ser coletivo – uma comunidade mais receptiva a mudanças (SPOLSKY, 2015a, p. 49). Esta é uma questão aberta, que deve passar por futuras investigações.

## Referências

ABBOTT, H. Porter. How do we read what isn't there to be read?: shadow stories and permanent gaps. In: ZUNSHINE, Lisa (Ed.). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2015. p. 104-119.

ALICE in wonderland. Direção e roteiro de Jonathan Miller. BBC, 1966. 72 min. Preto e branco.

ALICE no país das maravilhas (Alice in Wonderland). Produção de Walt Disney. Direção de Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. Roteiro de Joe Grant et al. Walt Disney Productions, 1951. 75 min. Cor.

ALICE no país das maravilhas (Alice in Wonderland). Direção de Tim Burton. Roteiro de Linda Woolverton. Walt Disney Pictures, 2010. 108 min. Cor.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1991.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ASIMOV, Isaac. *I, Robot*. Nova York: Spectra Books, 2008.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOYD, Brian. *On the origin of stories: evolution, cognition, and fiction*. Cambridge (MA): The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

BRUNER, Jerome Seymour. *Making stories: law, literature, life*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2002.

BURKE, Michael. *Literary reading, cognition and emotion: an exploration of the oceanic mind*. Nova York/Londres: Routledge, 2011.

CAIXETA, Leonardo; NITRINI, Ricardo. Teoria da Mente: uma revisão com enfoque na sua incorporação pela psicologia médica. *Psicologia: Revisão e Crítica*, v. 15, n. 1, p. 105-112, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/prc/v15n1/a12v15n1.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2019.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Londres: Penguin Books, 2006.

CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas / Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980.

CARROLL, Lewis. *The annotated Alice: the definitive edition*. Ed. de Martin Gardner. Nova York: W.W. Norton, 2000.

DAMES, Nicholas. Reverie, sensation, effect: novelistic attention and Stendhal's "De L'Amour". *Narrative*, v. 10, n. 1, p. 47-68, 2002.

DAMES, Nicholas. *The physiology of the novel: reading, neural science & the form of Victorian fiction*. Nova York: Oxford University Press, 2007.

DALEY, Samantha G.; WILLETT, John B.; FISCHER, Kurt W. Emotional responses during reading: physiological responses predict real-time reading comprehension. *Journal of Educational Psychology*, v. 106, n. 1, p. 132-143, 2014.

EASTERLIN, Nancy. Thick context: novelty in cognition and literature. In: ZUNSHINE, Lisa (Ed.). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2015. p. 613-632.

ELRICH, Victor. *Russian Formalism: history, doctrine*. Paris: Mouton, 1965.

GATTÉGNO, Jean. *Lewis Carroll: fragments of a looking-glass, from Alice to Zeno*. Tradução de Rosemary Sheed. Londres: Cromwell, 1976.

GOETZ, Ernest T. *et al.* The structure of emotional response in reading a literary text: quantitative and qualitative analyses. *Reading Research Quarterly*, v. 27, n. 4, p. 361-372, 1992.

GREEN, Mitchell. How and what can we learn from fiction? In: HAGBERG, Garry L.; JOST, Walter. *The Blackwell companion to philosophy of literature*. Hoboken (NJ): Wiley-Blackwell, 2010. p. 350-366.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel António de Castro. Edição bilíngue. São Paulo: Edições 70, 2010.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Trad. de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KÜMMERLING-MEIBAUER, Bettina. Emotional connection: representation of emotions in young adult literature. In: HILTON, Mary; NIKOLAJEVA, Maria (Ed.). *Contemporary adolescent literature and culture: the emergent adult*. Nova York: Ashgate, 2012. p. 127-138.

LAUER, Gerhard. Going empirical: why we need cognitive literary studies. *JLOnline*, v. 3, n. 1, 2009, n/p. Disponível em: <http://www.jltonline.de/index.php/articles/article/view/151/478>. Acesso em: 18 abr. 2019.

LEITE, Sebastião Uchoa. O que a tartaruga disse a Lewis Carroll. In: CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas / Através do espelho e o que Alice encontrou lá*. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Summus, 1980. p. 7-31.

LOPES, Paula Cristina. *Literatura e linguagem literária*. Lisboa: Universidade Autónoma de Lisboa, 2012.

MARRON, Orley K. Alternative theory of mind for artificial brains: a logical approach to interpreting alien minds. In: LEVERAGE, Paula; MANCING, Howard; SCHWEICKERT, Richard; WILLIAM Jennifer Marston. *Theory of mind and literature*. West Lafayette (IN): Purdue University Press, 2011. p. 187-199

McWILLIAM, Rohan. Jonathan Miller's Alice In Wonderland (1966): a suitable case for treatment. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, v. 31, n. 2, p. 229-246, 2011.

NIKOLAJEVA, Maria. *Reading for learning: cognitive approaches to children's literature*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins, 2014.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PLATÃO. *A república*. Edição bilíngue. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2000.

RICHARDSON, Alan. Imagination: literary and cognitive intersections. In: ZUNSHINE, Lisa (Ed.). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2015a. p. 225-245.

SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.

SPINOZA, Baruch. *Pensamentos metafísicos*. Tratado da correção do intelecto. Ética. Tratado político. Correspondência. [Coleção "Os Pensadores"]. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

TOLSTÓI, Liev. *What is art?* Tradução de Richard Pevear. Londres: Penguin, 1995.

SUIHKONEN, Tuire. *Learning about emotion in Alice's Adventures in Wonderland: a cognitive approach to reading*. 2016. 74 f. Dissertação (Mestrado em Inglês e Estudos Literários) – University of Tampere, Tampere, 2016. Disponível em: <https://tampub.uta.fi/bitstream/handle/10024/99286/GRADU-1465559382.pdf?sequence=1>. Acesso em: 17 abr. 2019.

SPOLSKY, Ellen. The biology of failure, the forms of rage, and the equity of revenge. In: ZUNSHINE, Lisa (Ed.). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2015a. p. 34-54.

SPOLSKY, Ellen. *The contracts of fiction: cognition, culture, community*. Nova York: Oxford University Press, 2015b.

STENDHAL. *De l'amour*. Edição de Victor Del Litto. Paris: Gallimard, 1980.

STOCKWELL, Peter. *Cognitive poetics: an introduction*. Nova York: Routledge, 2002.

TSUR, Reuven. Aspects of cognitive poetics. In: SEMINO, Elena; CULPEPER, Jonathan (Ed.). *Cognitive stylistics: language and cognition in text analysis*. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins, 2002.

TSUR, Reuven. *Toward a theory of cognitive poetics*. Amsterdã: North-Holland, 1992.

ZUNSHINE, Lisa. Introduction to Cognitive Literary Studies. *In*: ZUNSHINE, Lisa (Ed.). *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2015. p. 613-632.

ZUNSHINE, Lisa. *Why we read fiction: theory of mind and the novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2006.

Recebido em: 22.02.2019

Aprovado em: 04.05.2019

A INTRAHISTORIA DE MANUEL RIVAS  
E AS LUZES DA LITERATURA SOBRE AS SOMBRAS DO PASSADO

---

*La intrahistoria de Manuel Rivas y las luces de la literatura sobre las sombras del pasado*

DOI: [10.14393/LL63-v35n1a2019-5](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-5)

Karla Fernandes Cipreste\*

Isabella Borges Gregório\*\*

---

RESUMO: O presente artigo analisa alguns aspectos da obra *¿Qué me quieres, amor?* do escritor galego-espanhol Manuel Rivas à luz da reflexão do próprio autor sobre seu estilo como uma *intrahistoria* que, por ser literária, transfigura as sombras do passado em arte. Defendemos que seu estilo, contemporâneo, mas não pós-moderno, revela uma crença no papel edificante da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Rivas. Literatura Espanhola Contemporânea. *Intrahistoria*. Ética. Estética.

RESUMEN: El presente artículo analiza aspectos de la obra *¿Qué me quieres, amor?* del escritor gallego-español Manuel Rivas a la luz de la reflexión del propio autor sobre su estilo como una *intrahistoria* que, por ser literaria, transfigura las sombras del pasado en arte. Defendemos que su estilo, contemporáneo pero no postmoderno, revela una creencia en el papel edificante de la literatura.

PALABRAS-CLAVE: Manuel Rivas. Literatura Española Contemporánea. *Intrahistoria*. Ética. Estética.

ABSTRACT: This article analyzes some aspects of the work *¿Qué me quieres, amor?* by Galician-Spanish writer Manuel Rivas in the light of the author's own reflection on his style as an intrahistory which, being literary, transfigures the shadows of the past into art. We argue that his style, contemporary but not postmodern, reveals a belief in the edifying role of literature.

KEYWORDS: Manuel Rivas. Contemporary Spanish Literature. Intrahistory. Ethics. Aesthetics.

---

---

\* UFU – Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Letras e Linguística – Núcleo de Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola. Uberlândia/MG – Brasil – [kcipreste@ufu.br](mailto:kcipreste@ufu.br)

\*\* Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Uberlândia/MG – Brasil – [isaabg@ufu.br](mailto:isaabg@ufu.br)

Romancista, contista, poeta, jornalista e ensaísta, nascido em 1957, em La Corunha, Rivas publicou a obra que tomamos como corpus literário em 1995 e ganhou o *Prémio Nacional de Narrativa e o Prémio Torrente Ballester de Narrativa* em 1996. A obra pertence à literatura espanhola contemporânea, o que a insere no rol das literaturas denominadas pós-franquistas. Porém, se por um lado podemos concordar com essa classificação, por outro problematizamos o fato de que grande parte da crítica literária iguala contemporaneidade com pós-modernidade. De fato, existe uma tradição na literatura espanhola pós-guerra civil e pós-franquismo de adotar um *ethos* pós-moderno reativo<sup>2</sup>, mas Manuel Rivas destoa disso, pois sua proposta de *intra*história é ativa e reafirma valores considerados conservadores pela perspectiva pós-moderna. Rivas aposta em três pilares éticos: o amor ao próximo, a valorização da cultura local e a transfiguração do trauma via imaginário, tudo isso inspirado na e pela valorização da estética. Por ser natural da Galícia, comunidade autônoma espanhola, o escritor mostra como as tradições populares locais são importantes para a criação de um *ethos* sensível e autodeterminado. Essa inspiração na memória local é uma parte de sua proposta de *intra*história.

Sob a perspectiva da teoria literária, discutiremos o estilo de vida dos personagens da obra como uma aposta na potência do belo para a construção de uma existência ética e estética. Aqui, a *intra*história também está implicada, pois os resquícios da memória coletiva local iluminam o processo de transfiguração da dor dos eventos históricos traumáticos. Nesse sentido, as experiências sensíveis de muitos personagens se dão por um autodesdobramento, via imaginário, e uma consequente vivência da experiência alheia.

Os personagens presentes na obra *¿Qué me quieres, amor?* são em sua maioria narradores que recordam sua infância e juventude. Além disso, todos os relatos mostram os tipos de relações humanas existentes, seja entre pais e filhos, seja entre avós e netos, amigos, homem e mulher, entre outras. Os contos são curtos e a maioria deles está ambientada na Galícia. Nota-se na narrativa a presença de fatos históricos ainda muito traumáticos para o povo espanhol como a queda da Segunda República, a primeira experiência republicana democrática do país; a Guerra Civil entre republicanos

---

<sup>2</sup> Cf. Luc Ferry. *Aprender a viver*.

e franquistas e a Ditadura Franquista que durou quarenta anos. A narrativa de Rivas trabalha a questão da inviabilização da vida em comunidade imposta pela guerra e pela ditadura e transfigura o trauma justamente por meio daquilo que o autoritarismo ataca, ou seja, a vida compartilhada com o outro. Ademais, propõe a superação do trauma, trabalho pessoal e subjetivo, por meio da construção de um *ethos* pautado em uma vida ética e estética. Dessa maneira, analisamos alguns fragmentos dos contos à luz da *intra*história e de sua relação com a literatura na ressignificação de eventos históricos traumáticos. Como a *intra*história contempla o lugar da memória individual e subjetiva, parece-nos importante apresentar algumas reflexões sobre o autor.

### O escritor galego-espanhol e sua obra

Yo tenía 17 años cuando murió Franco, pero seguramente me gustaría pensar que hubiera sido escritor en otras circunstancias. No lo sabemos, eso es hacer ciencia-ficción, pero lo que sí creo es que esas circunstancias históricas activaron, aceleraron y liberaron el electrón que podía haber ahí de vocación literaria, que a veces puede permanecer dormido para siempre. En mi caso se activó porque había una necesidad de trabajar con palabras heridas. Era algo que formaba parte del ambiente y de una lucha vívida. (RIVAS, 2003)<sup>3</sup>

Manuel Rivas iniciou sua carreira de escritor ainda na adolescência e suas obras são fundamentalmente escritas em Galego, caracterizadas pelo uso extraordinário da língua, a fidelidade às histórias locais e a grande homenagem à cultura galega. Seu primeiro grande reconhecimento de crítica foi com a obra *Un millón de vacas* (1990), a qual recebeu o *Premio de la Crítica*. Além de todas as premiações obtidas com suas obras, Rivas também conquistou o reconhecimento de vários escritores respeitáveis, entre eles o crítico literário da chamada Geração de 36, Gonzalo Torrente Ballester (1910-1999), quem elogiou o escritor dizendo, em um editorial de cultura do jornal *El País*: “Es capaz de ser quien inaugure una nueva literatura, como El Quijote<sup>4</sup>”. Na

---

<sup>3</sup> Eu tinha 17 anos quando Franco morreu, mas certamente gostaria de pensar que eu teria sido escritor em outras circunstâncias. Não se sabe, isso é fazer ficção científica, mas o que eu acredito é que essas circunstâncias históricas ativaram, aceleraram e liberaram o elétron que poderia ter estado lá de uma vocação literária, que às vezes pode permanecer dormindo para sempre. No meu caso, foi ativado porque havia uma necessidade de trabalhar com palavras feridas. Era algo que fazia parte daquele ambiente e de uma luta vívida. (Entrevista disponível em: <https://www.babab.com/no19/rivas.php>. Acesso em: mar. 2017). **Todas as traduções são nossas.**

<sup>4</sup> Pode ser que seja ele quem vai inaugurar uma nova literatura, como o Quixote.

mesma matéria, o escritor Gustavo Martín Garzo, declarou sobre o escritor galego: “es el cronista de un pueblo de soñadores, que en el lugar del relato ha hallado el lugar de la metáfora, que procede de la escritura de Cervantes y que de San Juan de la Cruz halla el instante de hondo compromiso con lo que sucede<sup>5</sup>”.

Sobre a relação entre relato e ficção, respondendo ao citado elogio de Torrente Ballester, Rivas declara, em entrevista a Xosé Manuel Pereiro do jornal *El País*:

Las raíces del relato, de la inventiva y la realidad, vienen de Cervantes pero no tienen tanto arraigo en España como en otras culturas como las anglosajonas. En Galicia se ha conservado, sin embargo, sobre todo en la narración oral, que es una de las mayores influencias que he tenido en ese libro<sup>6</sup>.

Nessa fala notam-se alguns aspectos propostos como tema neste artigo. Além da já comentada relação entre imaginário e realidade, relato jornalístico e narrativa ficcional, o próprio escritor ressalta o prestígio da cultura oral galega em *¿Qué me quieres, amor?*. O comentário sobre a pouca influência do estilo de Cervantes na Espanha também endossa a tese de que Rivas se diferencia da maioria dos escritores inseridos no grupo que a crítica literária costuma igualar como pós-modernos. Sobre isso, é necessário comentar, ainda, que escritores como Javier Cercas, Javier Marías e Arturo Pérez-Reverte são tratados frequentemente como pós-modernos apesar de sofrerem constantes ataques raivosos de intelectuais que se autodeclaram pós-modernistas. De fato, os três, personalidades muito expostas nos meios de comunicação, principalmente por serem cronistas de jornais, não poupam críticas à pós-modernidade. Essa situação ilustra o equívoco de se considerar tudo o que é contemporâneo – lógica temporal – como pós-moderno – concepção e prática filosófica. Para a discussão proposta neste artigo, é importante salientar que não consideramos Rivas pós-moderno também por sua aposta na *intra*historia revelar uma valorização da especificidade da literatura e uma defesa da importância dessa disciplina na formação humana.

---

<sup>5</sup> Ele é o cronista de um povo sonhador, que no lugar da história encontrou o lugar da metáfora, que procede da escrita de Cervantes, e que de São João da Cruz encontra o momento de profundo compromisso com o que está acontecendo).

<sup>6</sup> As raízes do relato, da inventiva na qual se mesclam a imaginação e a realidade, vêm de Cervantes, mas não tiveram tanta adesão na Espanha como em outras culturas como as anglo-saxônicas. Na Galícia, porém, conservou-se, sobretudo, na narração oral, que é uma das maiores influências que tive neste livro.

Falta comentar a perspicaz análise de Gustavo Martín Garzo quando compara Rivas com San Juan de la Cruz. O mencionado profundo compromisso com os fatos e com o presente é, realmente, uma característica encontrada nas narrativas do escritor. Da mística espanhola (San Juan de la Cruz e Santa Teresa de Ávila), estão presentes a concepção da espiritualidade como uma norma prática de vida, ou seja, aplicável à vida cotidiana, e a necessidade da experiência direta com – e no – mundo. Se aqui se trata de uma clara herança humanista, percebe-se, portanto, a confiança do escritor no papel da literatura como importante na construção de laços comunitários.

Na narrativa de Rivas, podemos reconhecer a presença do mágico, a valorização dos acontecimentos do cotidiano e do tempo presente e, por seus finais serem abertos ou fantasiosos, como os contos orais que ele escutava na Galícia, o autor coloca o leitor em contato com um mundo imaginário. Fatos históricos ocorridos na guerra civil e na ditadura franquista, como a imposição de políticas linguísticas tiranas às comunidades autônomas como Galícia e Catalunha e a posterior imposição da globalização, a qual ameaça a cultura local estão presentes. Além disso, a obra representa emoções vivenciadas nos períodos mencionados, muitas vezes com contestação de alguns discursos impostos por ideologias. Em entrevista para o jornal *El Correo*, Rivas explica sua inspiração e revela sua concepção da *intra*história:

La literatura tiene que contar la *intra*historia, las emociones, los sentimientos de las personas, aproximarse a las zonas de sombra de la historia, que es algo diferente de lo que hacen los historiadores. Y aquí está el concepto de verosimilitud. El lector puede pensar que son fruto de la invención cosas como ese ateneo que se llama El Resplandor en el Abismo, pero existió justo con ese nombre y sé quiénes lo formaban. También me he documentado mucho para saber qué libros ardieron en La Coruña, cuáles desaparecieron de la biblioteca de Casares Quiroga, cuáles fueron robados y cuáles quemados<sup>7</sup>.

Retomando o tema da Globalização e da ameaça às culturas locais, a *intra*história, que é um fazer literário, valoriza a memória e o saber das pequenas comunidades as quais o projeto de modernidade pouco ou nada atingiu. Nesse sentido,

---

<sup>7</sup> A literatura tem que contar a *intra*história, as emoções, os sentimentos das pessoas, aproximar-se das zonas de sombra da história, que é algo diferente do que os historiadores fazem. E aqui está o conceito de verossimilhança. O leitor pode pensar que são fruto da invenção coisa como esse ateneu que se chama El Resplandor en el Abismo, mas existiu exatamente com esse nome e sei quem o formava. Também pesquisei muito para saber quais livros foram queimados em La Coruña, quais desapareceram da biblioteca de Casares Quiroga, quais foram roubados e quais foram queimados.

a narrativa literária joga luz sobre essas visões de mundo pouco acessíveis à metodologia da história. Porém, o objetivo não é esclarecer e registrar fatos, senão inspirar-se na condição fantástica da maioria desses relatos locais para transfigurar o passado em arte. O papel da literatura de Rivas está, então, em plasmar eventos históricos que ainda hoje dividem a Espanha e entregar uma obra de arte da palavra que apela para a superação do ressentimento por meio de experiências éticas e estéticas. Sua confiança nesse papel da literatura coincide com a defesa que filósofos contemporâneos autodeclarados neo-humanistas ou humanistas seculares fazem sobre a importância da arte na construção de um mundo menos hostil, um motivo a mais para a defesa de que Rivas não é pós-moderno. Roger Scruton, por exemplo, compreende a beleza como valor pouco ou nada relativo e afirma que a consciência e o reconhecimento do belo são fundamentais na educação para a ética. Scruton alerta para o fato de que a pós-modernidade destrói a experiência com o belo ao contestá-lo sob a alegação de que não há hierarquia entre manifestações artístico-culturais. Assim, ele defende que a experiência com o belo é fundamental para a formação de um bom caráter na criança: “Neste livro, afirmo que essas convicções céticas acerca da beleza são injustificáveis. Defendo que ela é um valor real e universal ancorado em nossa natureza racional, assim como defendo que o senso do belo desempenha papel indispensável na formação do nosso mundo.” (SCRUTON, 2013, p. 8).

Na entrevista concedida a Armando Tejada, pode-se perceber, pela fala de Rivas, que suas obras literárias são vastas e abordam vários temas prosaicos os quais alcançam comunicação com comunidades outras precisamente porque a estética do autor os eterniza:

Sus novelas, cuentos, poemas...; en definitiva, sus palabras sueltas también hablan de emigrantes, de fusilados, de perseguidos, de viejos viajeros: pájaros que cantan al amanecer, que se postran, silenciosos, ante las rocas donde el mar rompe a la tierra. De ahí surge su canto literario, que por partir de ese terruño – mítico y sabio – se convierte en alegato universal. En literatura. En *borboletas* que vuelan, nacen, mueren y vuelven a brotar en la memoria, en la historia de un pueblo<sup>8</sup>. (TEJEDA, 2003)

---

<sup>8</sup> Suas novelas, contos, poemas...; em definitivo, suas palavras soltas também falam de emigrantes, fusilados, de velhos viajantes: pássaros que cantam ao amanhecer, que se prostram, silenciosos, diante das rochas onde o mar rompe a terra. Daí surge o seu canto literário, que daquela pequena porção de terra –mítica e sábia – torna-se um apelo universal. Em literatura. Em borboletas que voam, nascem, morrem e voltam a brotar na memória, na história de um povo.

Em outra entrevista para o *El País*, concedida a Ferran Bono, Rivas relata para cerca de 630 alunos o que o inspira ao escrever suas histórias. Ele explica que apesar de não ter vivido os momentos exatos da guerra civil, trata-se de um momento histórico que marcou e deixou vários traumas para a Espanha, pois as medidas tirânicas afetaram a vida e os sonhos de inúmeras pessoas. Dessa forma, ele afirma que esse passado ainda interfere no presente, pois existem traumas dos quais a sociedade não foi e nem nunca será totalmente curada:

No vivió personalmente la guerra civil, pero Rivas respondió a otra estudiante que sus historias se nutren de la memoria personal y también colectiva, de las vivencias de su familia, del 'silencio tremendo' de la dictadura que prolongó la división entre vencedores y vencidos del conflicto bélico. La guerra fratricida fue un prólogo de la Segunda Guerra Mundial que atrajo las miradas de todo el mundo. Rivas contó que, tras proyectarse *La lengua de las mariposas* en un encuentro sobre traducción en Inglaterra, un profesor iraní exiliado le confesó que había visto su vida pasar por la pantalla<sup>9</sup>.

A trajetória de vida de Manuel Rivas está plasmada em seus contos. Como ele mesmo diz, seus relatos são inspirados na memória coletiva e em suas vivências, ou seja, na *intra*história. Em entrevista a Ivan Humanes, o escritor confirma esse resgate da memória individual e coletiva ao responder sobre como seria a sua forma de narrar:

Digamos que mi forma de escribir es orgánica. [...] Es complicado explicarlo de forma sistemática, porque no trabajo así. Creo que en esa idea de Kafka que dice que no te preocupes por las historias, que si estás alerta van a ir a ti. Esta obra no es ajena a un proceso de escritura anterior, podríamos aplicar la imagen de los círculos concéntricos, posiblemente esta historia nació porque nació en las otras historias, sucede que estaba en una fase germinal, pero tiene sus raíces en procesos de escritura e indagaciones anteriores<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Não viveu pessoalmente a guerra civil, mas Rivas respondeu a outra estudante que suas histórias se nutrem da memória pessoal e também coletiva, das vivências de sua família, do 'silêncio tremendo' da ditadura que prolongou a divisão entre vencedores e vencidos do conflito bélico. A guerra fratricida foi um prólogo da Segunda Guerra Mundial que atraiu os olhares de todo o mundo. Rivas contou que, após projetar *La lengua de las mariposas* em um encontro sobre tradução na Inglaterra, um professor iraniano exilado lhe confessou que havia visto sua vida passar pela tela.

<sup>10</sup> Digamos que meu modo de escrever é orgânico. [...] É complicado explicá-lo sistematicamente, porque não trabalho assim. Penso nessa ideia de Kafka que diz que não se preocupe com as histórias, que se você estiver alerta, elas irão até você. Esta obra não é alheia a um processo de escrita anterior, podemos aplicar a imagem de círculos concêntricos, possivelmente essa história nasceu porque nasceu nas outras histórias, acontece que estava em uma fase germinal, mas tem suas raízes em processos de escrita e indagações anteriores.

Rivas assume a influência dos fatos históricos em sua narrativa, mas, ao mesmo tempo, reconhece que a memória se apresenta como reminiscências de um todo irrecuperável e que a ficção entra nas lacunas entre os fragmentos. Portanto, trata-se de dar algo de forma àquilo que já está amorfo. Rivas explica para Humanes: “Cuando me puse a escribir es como si surgiera la narración, tuviera una energía propia, incluso, en el propio trabajo de documentación, empecé tanteando, un episodio te lleva a otro, es un poco como los movimientos de la bola de billar<sup>11</sup>”.

Ao falar sobre os movimentos da bola de bilhar, Rivas faz uma reflexão sobre o processo da escrita literária a qual toca uma reminiscência que por sua vez leva a outra. Além disso, no decorrer de sua entrevista, ele cria a imagem da árvore e de seus galhos, o que nos parece uma tomada de posição em relação ao rizoma deleuziano, desconstrucionista pós-moderno: “Acabas viendo que hay una forma que tiene que ver con lo vegetal: las ramas de un árbol pueden aparecer desordenadas a quien no las contemple en su conjunto... De repente ves que hay una voluntad, una armonía<sup>12</sup>”. Diferentemente da proposta deleuziana, pós-moderna, a árvore tem um centro que proporciona harmonia e esse centro – fica evidente na narrativa de Rivas – é a raiz da memória coletiva, o que nos inspira a acreditar que sua concepção literária da *intra*historia acredita no papel edificante da literatura. A memória também tem uma grande influência em seu processo de escrita, sobre isso ele diz: “La memoria también tiene esa voluntad de buscar. Y el arranque está, desde luego, en el desasosiego, en la paradoja de las personas cultas que interpretan la cultura como posesión de bienes culturales pero su actuación es antihumanista<sup>13</sup>.”. Esse desassossego citado pelo autor vem das faíscas dos fragmentos de memória e da impossibilidade de completá-los com fatos, por isso, a ficção entra na memória para preencher as lacunas. A posse da cultura, que é a posse da memória coletiva, inquieta o escritor justamente pelo fato de ser anti-

---

<sup>11</sup> Quando comecei a escrever, era como se a narrativa surgisse, tivesse uma energia própria, no próprio trabalho de documentação, comecei por sentir, um episódio leva você a outro, é um pouco como os movimentos da bola de bilhar.

<sup>12</sup> A gente acaba vendo que tem uma forma que tem a ver com o vegetal: os ramos de uma árvore podem parecer desordenados para aqueles que não os contemplam como um todo... De repente você vê que existe um esforço, uma harmonia.

<sup>13</sup> A memória também tem essa vontade de perscrutar. E o começo, está, desde já, na inquietação, no paradoxo de pessoas educadas que interpretam a cultura como posse de bens culturais, mas suas ações são anti-humanistas.

humanista, ou seja, por segregar pessoas ou comunidades ao invés de estimular a partilha das experiências cotidianas. A questão que Rivas faz de criticar o anti-humanismo endossa nossa tese de que sua ética e sua estética não são pós-modernas. Os trechos seguintes de sua entrevista revelam sua concepção da arte e da cultura como fundamentais na construção de subjetividades que desejem fundar vínculos comunitários: “Debemos preguntarnos sobre la función de la cultura, del lenguaje, son cuestiones esenciales. Parece que en el mundo de hoy la lucha que se da es por el dominio de los recursos, etc. pero al fin y al cabo se trata del dominio de las mentes<sup>14</sup>”.

Retomando um exemplo de exercício de memória pela escrita na narrativa do escritor galego-espanhol, lembramos o conto “La lengua de las mariposas”, o qual representa uma escola durante os tensos momentos anteriores à guerra civil. Nela, os alunos sofriam preconceito linguístico. Rivas é testemunha desse preconceito, pois os galegos e as outras comunidades autônomas bilíngues foram proibidos de usar sua língua materna. Em entrevista para o jornal *El diario*, Rivas relata: “Este autor recuerda que en la escuela tuvo un maestro que obligaba a los alumnos a limar el acento gallego haciéndolos repetir hasta la extenuación la frase 'los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo<sup>15</sup>’”. A humilhação está no fato de que a língua galega não possui a letra jota, pois comumente em seu lugar tem-se a letra xis. A pronúncia, portanto, é diferente, pois enquanto o jota se pronuncia, em espanhol, como fricativa velar surda, o xis, na língua galega, se pronuncia como fricativa pós-alveolar surda. Claro está que os alunos galegos tinham dificuldade para pronunciar a frase. Na mesma entrevista, Rivas explica que é contra esse preconceito, pois a língua deve ser um direito de todos e, se o deixa de ser, transforma-se em “maquinarias de producción de odio, que es todo lo contrario de lo que han de ser, pues las lenguas son eróticas, es decir, unen. Las palabras están deseando ir a la boca para abrazarse, para bailar entre ellas<sup>16</sup>”. Por isso, o autor quer cultivar o idioma próprio, pois as línguas criam identidades: “A veces,

---

<sup>14</sup> Devemos nos perguntar sobre a função da cultura, da linguagem, são questões essenciais. Parece que no mundo de hoje a luta que ocorre acontece devido à dominação dos recursos, etc. Mas no final é sobre o domínio das mentes.

<sup>15</sup> Esse autor recorda que na escola teve um professor que obrigava os alunos a limar o sotaque galego fazendo-os repetir até o esgotamento a frase 'los pájaros de Guadalajara tienen la garganta llena de trigo’.

<sup>16</sup> Maquinários de produção de ódio, que é todo o contrário do que deve ser, pois as línguas são eróticas, quer dizer, unem. As palavras estão desejando ir à boca para abraçar, para dançar entre elas.

quando nos referimos a las lenguas, parece que estuviéramos hablando de una lata donde metemos las sardinas en escabeche. No, la lengua es como un ‘almeiro’ donde se crían los seres del mar<sup>17</sup>”. Rivas cria essa linda imagem em linguagem poética para representar uma língua. É importante ressaltar a diferença feita entre um ser vivo (sardinha, peixe que a Galícia tem em abundância) pré-preparado e enlatado, e um conjunto desse ser vivo (cardume, coletivo cujo nome na língua galega – *almeiro* – o autor faz questão de usar) nadando em liberdade no mar. Vale ressaltar também que a denominação *almeiro* se usa para a proposital aglomeração dos peixes como defesa contra seu predador natural, as gaivotas.

Essa resposta de Rivas para o trauma histórico da perseguição também linguística que muitas comunidades espanholas sofreram durante o franquismo é um belo exemplo de transfiguração pela estética. Sobre isso, vale considerar uma reflexão sobre a característica erótica da língua, muito bem ressaltada por Manuel Rivas. Nas obras *A parte maldita* e *O erotismo*, o filósofo francês Georges Bataille defende a literatura como uma experiência do excesso, ou seja, experiência que excede o mundo normalizado, a qual, portanto, transcende a racionalidade num êxtase íntimo que, ao mesmo tempo, abre-se para a comunhão com o todo. Nesse sentido, apresenta-se a consideração sobre línguas como algo que constrói ao invés de destruir, que une ao invés de dividir. O fenômeno da comunicação poética a que se deve prestar uma língua exige abertura para seu caráter inesperado, efêmero e singular. Tal qual as práticas místico-religiosas de Santa Teresa de Ávila, as quais inspiraram Georges Bataille na formulação do conceito de erotismo. Tal qual o apelo de Martin Heidegger para o *Habitar poético*, ou seja, a origem da língua se deve à necessidade do homem de comunicar sua dor na descoberta de seu destino trágico. O que constrói uma vida bela e em comum com o outro é o comunicar poético e, para tal, a língua deve ter caráter estético e dramático, deve estar considerada como uma experiência. Esse caráter estético e dramático viabiliza a comunhão com o outro, pois, segundo Bataille, aquele que não sabe dramatizar sua existência acaba por viver isolado e aniquilado pela angústia e pelo temor à morte. É também nesse sentido que Rivas defende a

---

<sup>17</sup> Às vezes, quando nos referimos às línguas, parece que estamos falando sobre uma lata onde colocamos sardinhas em escabeche. Não, a língua é como um “cardume”, onde criaturas marinhas são criadas.

*intra*historia, pois se trata de estetizar e dramatizar, em palavra escrita, as memórias locais ou individuais para que se comuniquem, e, portanto, façam comunidade, com o outro.

Justamente pelo fato de a língua galega ter sido proibida durante a ditadura franquista, Rivas a utiliza em sua literatura de uma forma natural, por causa do vínculo e o significado que seu léxico possui, pois ela é sua língua materna, a língua que ele escutava nas histórias durante toda a sua infância, a que o religa com o todo, a que se refere a experiências que não podem ser explicadas em outra língua. O escritor explica em entrevista a Guido Carelli Lynch no jornal *El Clarín*:

Cuando me puse a escribir, escribí en gallego. La circunstancia es que no era la lengua escolar, no era la lengua de aprendizaje, pero sí era la lengua familiar, la lengua que les escuchaba a las personas que me rodeaban, a mis abuelos, a los campesinos. Para mí tenía unas determinadas connotaciones, porque algunas palabras están heridas, están fuera de la escuela, fuera de los libros, fuera de los sermones de la iglesia, fuera de las oficinas gubernamentales, pero es un idioma que está en las fiestas, que está en el pueblo, que está en el trabajo<sup>18</sup>.

Além disso, Rivas também utiliza o galego porque sabe que a língua é uma entidade viva e livre, que religa o homem com o seu todo, daí seu vínculo afetivo com a língua materna. Apesar de todas as proibições que a língua galega sofreu durante os anos franquistas, por ser taxada como uma língua de ignorantes, para o autor e a sua geração essas considerações foram inúteis, já que a proibição fortaleceu o idioma galego. Na entrevista a Tejada, mencionada anteriormente, Rivas diz:

Empecé a escribir en gallego, además la relación que yo tenía con la lengua cuando era niño y joven era ver el gallego como una lengua prohibida, de pecado verbal y supongo que eso me provocó una atracción. Por otro lado, tenía una vivencia normal con el gallego porque se hablaba en la casa, en las familias, en el trabajo o en las fiestas; [...] Pero en la escuela no podías hablar el gallego y además intentaban hasta quitarte el acento, que no se notara que eras de aquí; pero inútilmente, pues era una tarea imposible porque es como arrancarle a la gente la piel. Esta gente tenía un prejuicio que veía al gallego como una lengua de ignorantes y por lo tanto se le veía con mucho desprecio por ser la lengua del pueblo. Y eso lo que provocó

---

<sup>18</sup> Quando comecei a escrever, escrevi em galego. A circunstância é que não era a língua da escola, não era o idioma da aprendizagem, mas era a língua familiar, o idioma que eu ouvia das pessoas à minha volta, meus avós, os camponeses. Para mim, tinha certas conotações, porque algumas palavras são feridas, estão fora da escola, fora dos livros, fora dos sermões da igreja, fora dos escritórios do governo, mas é uma língua que está nas festas, que está no povo, que está no trabalho.

en la gente de mi generación fue fortalecer un vínculo amoroso con estas palabras gallegas, con la lengua gallega<sup>19</sup>.

Para Rivas, tentar arrancar o sotaque das pessoas era uma tarefa impossível, pois era como se arrancassem fora a identidade de cada ser. A língua é uma entidade viva e, como tal, deve ser livre e, mais, deve lutar por manter seu caráter erótico, ou seja, sua capacidade de religar o homem à sensação de *continuidade*<sup>20</sup>, ou seja, comunhão com o todo.

Outro grande exemplo de transfiguração de fatos reais da vida do autor em arte encontra-se no conto “La lechera de Vermeer”. Filho de uma leiteira, Rivas faz uma grande homenagem à sua mãe nesse conto. A história é comovente, já que tudo parte de uma coincidência, na qual o narrador-protagonista, que no caso é o filho, viaja para Amsterdam para conhecer a obra “Os comedores de batatas”, que representa a Sagrada Família. Porém, ele acaba por conhecer o magnífico quadro de Vermeer, que o impressiona sobremaneira, pois retrata uma leiteira. Logo não só o protagonista como também o autor são transportados diretamente para sua infância, a qual é transfigurada a partir de um poema em homenagem à mãe.

Ante esa pintura, yo tengo tres años. Conozco a aquella mujer. Sé la respuesta al enigma de la luz.  
Hace siglos, madre, en Delft, ¿recuerdas?,  
tú vertías la jarra en casa de Johannes  
Vermeer, el pintor, el marido de Catharina Bolnes,  
hija de la señora María Thins, aquella estirada,  
que tenía otro hijo medio loco,  
Wíllelem, si mal no recuerdo,  
el que deshonoró a la pobre Mary Gerrits,  
la criada que ahora abre la puerta  
para que entres tú, madre,  
y te acerques a la mesa del rincón  
y con la jarra derrames mariposas de luz  
que el ganado de los tuyos apacentó  
en los verdes y sombríos tapices de Delft.

---

<sup>19</sup> Comecei a escrever em galego, além disso, a relação que tive com o idioma quando era menino e jovem era ver o galego como uma linguagem proibida, de pecado verbal e acho que isso me provocou uma atração. Por outro lado, tive uma experiência normal com o galego porque falava em casa, nas famílias, no trabalho ou nas festas; [...] Mas na escola você não podia falar galego, além disso, eles tentavam tirar seu sotaque, para que não notassem que você era daqui; mas foi inútil, foi uma tarefa impossível porque é como arrancar a pele das pessoas. Essas pessoas tinham um preconceito, pois viam o galego como uma língua de ignorantes e, portanto, ele foi visto com grande desprezo por ser o idioma do povo. E o que isso provocou nas pessoas da minha geração foi um fortalecimento do vínculo amoroso com essas palavras galegas, com a língua galega.

<sup>20</sup> Cf. BATAILLE. *O erotismo*.

La misma que yo soñé en el Rijksmuseum,  
 Johannes Vermeer encalará con leche  
 esas paredes, el latón, el cesto, el pan,  
 tus brazos,  
 aunque en la ficción del cuadro  
 la fuente luminosa es la ventana.  
 La luz de Vermeer, ese enigma de siglos,  
 esa claridad inefable sacudida de las manos de Dios,  
 leche por ti ordeñada en el establo oscuro,  
 a la hora de los murciélagos<sup>21</sup>. (RIVAS, 2011, p. 61-62)

No conto, observa-se que a viagem do narrador-protagonista se motivou por um quadro de Van Gogh que representa a Sagrada Família e homenageia a gente simples. Porém, o quadro que arrebatou o filho é o que, de acordo com sua recepção, exalta a figura de um membro apenas da família, a mãe.

A história parte de um acontecimento prosaico, assim como muitos dos contos presentes na obra de Rivas, porém são exatamente esses acontecimentos que o autor quer valorizar, exaltar e enriquecer, pois são eles que se ignoram devido às demandas da vida domesticada pela imposição do trabalho e dos deveres. Por outro lado, nota-se que a narrativa de Rivas aposta no fato de que são esses momentos que trazem o reconhecimento de que a vida é, ela inteira, um espetáculo do belo quando

---

<sup>21</sup> Diante dessa pintura, eu tenho três anos. Conheço aquela mulher. Eu sei a resposta para o enigma da luz.

Durante séculos, mãe, em Delft, lembra?  
 Você inclinava a jarra na casa de Johannes  
 Vermeer, o pintor, o marido de Catharina Bolnes,  
 filha da senhora María Thins, aquela arrogante,  
 que tinha outro filho louco,  
 Willelme, se não me recordo mal,  
 ele que desonrou a pobre Mary Gerrits,  
 a criada que agora abre a porta  
 para que entre você, mãe,  
 e se aproxime da mesa do canto  
 e com a jarra derrame borboletas de luz  
 que o gado dos seus pastoreou  
 nos verdes e sombrios tapetes de Delft.  
 A mesma que eu sonhei no Rijksmuseum,  
 Johannes Vermeer cairá com leite  
 essas paredes, o latão, o cesto, o pão,  
 seus braços,  
 ainda que na ficção do quadro  
 a fonte luminosa é a janela.  
 A luz de Vermeer, esse enigma dos séculos,  
 essa claridade inefável sacudida das mãos de Deus,  
 leite por você ordenhado no estábulo escuro,  
 na hora dos morcegos.

compartilhada com o próximo e reconhecida em seu extenso repertório de possibilidades. Para o leitor, oferece-se uma leitura pela qual se valorizam momentos imprescindíveis e indescritíveis de sua existência. Essa *intra*história, ou seja, essa transfiguração de memórias vividas em literatura mescla a universalidade do quadro barroco com a vida íntima e prosaica do escritor, ilumina um fato corriqueiro que seria ignorado pela humanidade e, por meio do trabalho literário, comunica-se com o mundo de maneira ética e estética.

Ainda sobre sua *intra*história, Rivas relata também, na já mencionada entrevista a Ferran Bono, que seu pai foi o grande impulsionador de sua carreira como escritor, sobre isso ele diz:

‘Hay un momento importante que me impulsó a escribir. En Galicia llueve bastante, es una tierra donde llueve unos 364 días al año’, comentó el reputado escritor con el público ya en suspenso. Su padre volvía chopado a casa de su trabajo en la obra y solía dejar la ropa a secar sobre la cocina de leña. Una noche regresó empapado. La lluvia no había dado respiro en mucho tiempo. Colgó la ropa y miró a su hijo. ‘Y me dijo: ‘cuando seas mayor encuentra un trabajo donde no te mojes’<sup>22</sup>.

Com isto, ele presta homenagem às memórias de seu pai quem, durante um tempo emigrado na América, foi um grande músico de orquestras e bailes. Essa homenagem acontece no conto “Un saxo en la niebla”, no qual um pai, que também é músico, presenteia seu filho com um saxofone, gesto que mostra a relação dos dois e da música com o amor, sendo levada pelo sonho e pela força do imaginário.

Un hombre necesitaba dinero con urgencia para pagarse un pasaje a América. Este hombre era amigo de mi padre y tenía un saxofón. [...]Mi padre le hizo un carro a un labrador rico, sobrino de cura, y luego le prestó el dinero al amigo que quería ir a América. Este amigo había tocado tiempo atrás, cuando había un sindicato obrero y este sindicato tenía una banda de música. Y se lo regaló a mi padre el día en que se embarcó para América. Y mi padre lo depositó en mis manos con mucho cuidado, como si fuera un cristal. - A ver si algún día llegas a tocar el Francisco alegre, corazón mío.

---

<sup>22</sup> ‘Há um momento muito importante que me impulsionou a escrever. Na Galícia chove bastante, é uma terra onde chove uns 364 dias do ano’, comentou o afamado escritor com o público na expectativa. Seu pai voltava encapuzado de seu trabalho na obra para casa e costumava deixar sua roupa secar sobre o fogão de lenha. Uma noite voltou encharcado. A chuva não tinha dado trégua em um longo tempo. Colocou a roupa e olhou seu filho. ‘E me disse: ‘quando você crescer encontre um trabalho no qual não se molhe.’

Le gustaba mucho aquel pasodoble<sup>23</sup>. (RIVAS, 2011, p. 39)

Seguindo seu fazer literário pela *intra*historia, Rivas relata, na entrevista a Bono para o jornal *El País*, que durante sua infância passava grande parte de seus dias na casa de seus avós onde aprendeu a escutar histórias, pois na época não existia televisão “Eran muy buenos contando todo tipo de historias, delante del fuego, porque no había televisión<sup>24</sup>”. No livro *Do amor: uma filosofia para o século XXI*, o qual contém reflexões do filósofo francês neo-humanista Luc Ferry, em entrevista ao também filósofo Claude Capelier, este fala sobre a importância dos grandes mitos e das histórias que eram contadas por familiares, pois são essas histórias que trazem referências culturais importantes para a formação do caráter e para uma vida mais livre.

CLAUDE CAPELIER – (...) os grandes mitos e as obras-primas oferecem, através das emoções que nos provocam, referências culturais insubstituíveis, uma vez que desenvolvem formas possíveis de relações com a existência particularmente profundas e poderosas, que permitem nos orientarmos de maneira mais livre e bem informada na vida. Mas nas famílias que, por qualquer razão, são privadas da cultura do livro, pode haver, se forem amorosas e atentas, um equivalente [...] Em torno das histórias da vovó, do tio, dos amigos, dos vizinhos, a respeito de filmes ou de novelas de televisão, tecem-se conversas nas quais se compartilham reflexões de crianças e adultos, forjando representações muito ricas e sólidas em um ambiente por vezes cheio de emoções e ternura. (FERRY, 2013, p. 181)

Outro intelectual que questiona a pós-modernidade, o escritor Mario Vargas Llosa coincide com Capelier sobre a importância dos contos compartilhados oralmente nas comunidades locais pela potência ética e estética desses relatos fantásticos e pela influência que tiveram na formação da literatura e no progresso civilizado da humanidade. Vargas Llosa se encantou com uma associação de contadores de casos localizada em um povoado da Guatemala e rendeu homenagem a esses *cuenteros* em

---

<sup>23</sup> Um homem necessitava dinheiro com urgência para pagar uma passagem para América. Este homem era amigo do meu pai e tinha um saxofone. [...] Meu pai fez uma carroça para um fazendeiro rico, sobrinho de um sacerdote, e então emprestou o dinheiro para o amigo que queria ir para América. Este amigo tinha tocado há tempos atrás, quando havia um sindicato de trabalhadores que tinha uma banda de música. E ele deu um presente para o meu pai no dia que embarcou para a América. E meu pai depositou-o em minhas mãos com muito cuidado, como se fosse um cristal. - Vamos ver se algum dia você chega a tocar o Francisco alegre, corazón mío. Ele gostava muito daquele pasodoble.

<sup>24</sup> Eram muito bons contando todo tipo de histórias, diante do fogo, porque não tinha televisão.

sua coluna no jornal espanhol *El País*. No texto, intitulado *Los cuenteros de Zacapa*, o escritor peruano-espanhol se entusiasma com a descoberta:

“Oralidad” quiere decir la preliteratura, aquella que existía sólo gracias a la voz humana, antes de que apareciera la escritura [...] la gente de Zacapa, después del trabajo, cuando cae la tarde y disminuye el calor, suele sacar sus sillas y mecedoras a las altas veredas de la calle; y, mientras toman el fresco reparador y van viendo aparecer las estrellas en el cielo, se refieren historias que engalanan los recuerdos o los substituyen con fantasías tenebrosas o amables, de amores o aventuras, realistas o fantásticas, una tradición que aquí sigue siempre sana y robusta en tanto que va desapareciendo poco a poco en el resto del mundo<sup>25</sup>.

Com o entusiasmo, vem a reflexão:

Contar cuentos es el antecedente remoto de la literatura, de la historia, de las religiones, y acaso, indirectamente, la locomotora del progreso. La “oralidad” contribuyó de manera decisiva a impulsar la civilización desde las épocas de la caverna, el canibalismo y las pinturas rupestres, hasta el viaje de los hombres a las estrellas. Los cuentos, las historias inventadas, hacían vivir más a nuestros ancestros, sacaban a hombres y mujeres de las cárceles asfixiantes que eran sus vidas y los hacían viajar por el espacio y por el tiempo, y vivir las vidas que no tenían ni tendrían nunca en su menuda y escueta realidad. Salir de sí mismos, ser otros, otras, gracias a la fantasía, nos entretiene y enriquece<sup>26</sup>.

Vargas Llosa defende o papel edificante do imaginário e da literatura e coincide com Iser quando este pensa na especificidade da literatura e discorre sobre a relação necessária entre ficção e imaginário para a efetivação de um jogo de desnudamento do real que parte de um como se que consiste em “como se o mundo fosse aquilo embora não o seja” (ROCHA (org.), 1999, p. 70). Nesse jogo do *como se*, os seres humanos

---

<sup>25</sup> “Oralidade” significa a pré-literatura, aquela que existia somente graças à voz humana, antes que aparecesse a escrita [...] depois do trabalho, quando cai a tarde e o calor diminui, o povo de Zacapa costuma colocar suas cadeiras, muitas de balanço, nos passeios das ruas; e, enquanto tomam a fresca reparadora e vão vendo aparecer as estrelas no céu, contam histórias que enfeitam as lembranças ou as substituem com fantasias tenebrosas ou amáveis, de amores ou aventuras, realistas ou fantásticas, uma tradição que segue saudável e robusta ao passo que vai desaparecendo pouco a pouco no resto do mundo. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940\\_909771.html](https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940_909771.html). Acesso em: 10 de março de 2019.

<sup>26</sup> Contar contos é o antecedente remoto da literatura, da história, das religiões, e talvez, indiretamente, a locomotiva do progresso. A “oralidade” contribuiu de maneira decisiva a impulsionar a civilização, desde as épocas da caverna, o canibalismo e as pinturas rupestres, até a viagem dos homens para as estrelas. Os contos, as histórias inventadas, faziam nossos ancestrais viverem mais, tiravam homens e mulheres do cárcere asfixiante que eram suas vidas e os faziam viajar pelo espaço e pelo tempo, e viver as vidas que não tinham nem teriam nunca em sua curta e singela realidade. Sair de si mesmos, ser outros, outras, graças à fantasia, nos entretém e enriquece.

precisam sair de si mesmos mediante um “perpétuo autodesdobramento cujas possibilidades não podem ter uma forma previamente dada, pois isso significaria imposição de padrões preexistentes a tal desdobramento” (ROCHA (org.), 1999, p. 77). Vê-se, então, que o autodesdobramento, que é uma condição para se dramatizar a vida, não pode ser deduzido da realidade e, por isso, só pode ser adquirido por meio de uma encenação que ultrapasse as garantias do real. Como o real em suspensão é condição para o autodesdobramento, Iser entende o imaginário como substrato da plasticidade humana e conclui que “talvez o imaginário seja o último potencial propriamente humano sob o qual podemos nos apoiar” (ROCHA (org.), 1999, p. 134).

Ferry também reforça a aproximação que a literatura promove entre as pessoas e a importância de inserir as crianças no mundo literário para que se possa criar um elo pessoal com elas, além de criar referências culturais:

Passar meia hora por noite, ou um pouquinho mais, lendo grandes contos de fadas a crianças pequenas ou mitos gregos um pouco mais tarde, depois grandes obras literárias, e oferecer-lhes encantamento, e criarmos com elas um elo pessoal, e dar-lhes referências culturais quase sem pensar, mas e ao mesmo tempo também um maravilhoso ‘objeto transacional’, um maravilhoso tema de discussões e compartilhamento de ideias, valores e sentimentos. Em suma, uma magnífica maneira de fazer o amor existir, de particularizá-lo, decliná-lo, de ‘esquematisá-lo’, diríamos, no vocabulário filosófico. (FERRY, 2013, p. 179).

Por tudo isso, os contos da obra de Rivas se passam na Galícia, comunidade autônoma espanhola mais identificada com a cultura rural, justamente para valorizar a tradição popular galega e para homenagear suas belezas como, por exemplo, as paisagens, a cultura, o povo, as histórias tradicionais que eram contadas ao ar livre pela comunidade. É o que se lê em uma entrevista a Fernando Neira:

Así fui aprendiendo lo que quería decir Virginia Woolf cuando decía que la mejor ficción es una construcción en el aire, pero al mismo tiempo prendida por los extremos a la realidad. [...] El escritor ha de poner en solfa la imagen convencional de la realidad. Hay muchos mundos; no solo las geografías planas, sino también las esferas armilares o los círculos concéntricos. Pensemos en que los primeros grafitis de la humanidad, los petroglifos, son precisamente eso: círculos concéntricos. En el primer círculo está nuestra aldea, ya sea Manhattan o Mondoñedo; en el segundo, la razón y el conocimiento; en el tercero, la imaginación, y, por último, los sueños, el inconsciente

y las leyendas. Los círculos abarcan desde lo más pequeño a lo perfectamente invisible<sup>27</sup>. (NEIRA, 2012)

Seus contos são, em sua maioria, curtos com finais em aberto, assim como os causos da tradição oral popular, que apresentam elementos do fantástico, do insólito, pois também fazem parte da cultura popular, que também é fantasiosa. Na entrevista a Tejada, Rivas fala sobre fatos que contribuíram para sua formação como escritor, destaca-se a relação de causa e efeito que ele faz entre a tradição popular de contar histórias e a aquisição do gosto por ouvir narrativas, o qual potencializa a criação literária: “Sí, porque en mis primeros libros quedan de manifiesto influencias literarias en cuanto a la narrativa y el relato [...]. Yo asocio más mi aprendizaje literario con escuchar relatos”<sup>28</sup>.

Ao falar, na entrevista a Rubio, sobre as suas histórias e como elas se desenvolvem ele usa o termo fio invisível, que seria justamente sua maneira de escrever, pois ele constrói sua narração e sua trajetória de escrita desde a infância até os dias atuais: “Las mías son historias que crecen de distinta forma, pero existen hilos invisibles entre ellas. Podríamos coserlas y formarían un mismo tapiz. [...] Mi obra, hasta el momento, tiene esa forma de harapos cosidos.”<sup>29</sup>. Em entrevista ao jornal brasileiro *Diário do Nordeste*, Rivas confirma como se descobriu escritor, dizendo que seu incentivo veio do desejo de ouvir as histórias que eram contadas nas casas, nas ruas, como de costume da sociedade galega:

Muitos colegas situam o seu princípio, o seu ‘big bang’, em um livro, ou em um autor que se interessam muito. Mas quando eu penso nessa questão, eu acho que esse ‘big-bang’ para mim tem a ver com a escuta [...] Tem muito a ver com escutar histórias, os contos, que eu escutava na minha terra [...] Eu nasci próximo à Torre de Hércules, o segundo farol mais antigo da humanidade, depois do farol de

---

<sup>27</sup> Assim fui aprendendo o que Virginia Woolf queria dizer quando disse que a melhor ficção é uma construção no ar, mas ao mesmo tempo ligada pelos extremos à realidade. [...] O escritor tem que transformar em arte a imagem convencional da realidade. Existem muitos mundos; não apenas as geografias planas, mas também esferas armilares ou círculos concêntricos. Pensemos que os primeiros grafites da humanidade, os petroglifos, são precisamente isso: círculos concêntricos. No primeiro círculo é nossa aldeia, Manhattan ou Mondonhedo; no segundo, a razão e o conhecimento; no terceiro, a imaginação e, finalmente, os sonhos, o inconsciente e as lendas. Os círculos variam desde o menor até o perfeitamente invisível.

<sup>28</sup> Sim, porque em meus primeiros livros são evidentes as influências literárias em termos da narrativa e da história [...]. Associo minha aprendizagem literária com o costume de escutar histórias.

<sup>29</sup> Minhas histórias crescem de forma diferente, mas existem elos invisíveis entre elas. Poderíamos juntá-las e formar o mesmo tapete (...) Meu trabalho, até agora, tem essa forma de trapos costurados.

Alexandria. Nasci naquela barca de pedra, metida em um mar muito bravo, que é A Coruña, mas eu vivia na fronteira entre o campo e a cidade. Nesse ir-e-vir, quando chegava à noite, mandavam os meninos dormir, e eu tinha que subir uma escada para chegar ao sobrado onde estavam os dormitórios. Mas o menino ao invés de ir para a cama ficava no meio da escada, ouvindo as histórias, os contos dos maiores que estavam ao redor do lume da lareira. A cultura galega é muito oral, mas não eram somente coisas de fantasias, de magia, não: estavam todos os gêneros literários ali. Porque esta gente que durante o dia fala muito pouco, o galego é muito trabalhador, quando chega à noite transforma-se. É como se o lume produzisse uma mutação, como se nascesse outro ser, que fala, fala muito. Eram histórias de guerra, de amor, pornográficas - risos -, todos os gêneros literários estavam ali. E esse foi o meu 'big bang'<sup>30</sup>.

Quando na entrevista o escritor cita “É como se o lume produzisse uma mutação, como se nascesse outro ser, que fala, fala muito.”, cria a imagem do fogo do fogão à lenha – lume – o que coincide com a imagem dos fragmentos de memórias como faíscas que reacendem outras lembranças e que são completados com a ficção. Manuel Rivas aposta no imaginário, na experiência estética por meio de momentos excepcionais que geram encantamento na narrativa, ou seja, na literatura como a arte que é capaz de oferecer resistência e dignidade para a vida individual e coletiva. Rivas escreve sobre a sua região cuja cultura local ainda está bastante preservada, mas, obviamente, sofre com as investidas pós-modernas. Diante disso, propõe a *intra*historia e o neo-humanismo em plena contemporaneidade, já bastante capturada pela pós-modernidade.

Este artigo discutiu a *intra*historia do escritor galego-espanhol Manuel Rivas e sua afirmação sobre o papel edificante da literatura na ética e na estética. Para tal, assume-se o posicionamento crítico de que tal postura exclui qualquer possibilidade de haver também traços da filosofia pós-moderna, uma vez que se entende, aqui, que esta é um intento sistemático de contestação agressiva dos postulados que fundamentam a cultura ocidental. Sendo bastante comum a classificação do escritor como pós-moderno, consequência de uma confusão entre contemporaneidade e pós-modernidade, esta defesa se justifica no campo da filosofia. Porém, resta reconhecida a ausência de discussão no campo da teoria literária. Sobre o tema, uma tese defendida na Argentina, cujo objetivo principal de análise é a presença da oralidade em muitas

---

<sup>30</sup> Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/as-metaforas-do-mundo-de-manuel-rivas-1.365357>. Acesso em: jul. 2017.

obras pós-franquistas, esboça uma discussão sobre o caráter pós-moderno – ou não – de alguns aspectos narrativos de Rivas. O discurso está marcado por uma concessiva, destacada na citação abaixo, que abre caminho para pesquisas futuras. Cita-se o fragmento:

Si bien el énfasis en el empleo de recursos propios del ámbito de la oralidad nos hace pensar en expresiones de la posmodernidad porque remite a la caída de los grandes relatos, a la polifonía, a la deconstrucción de una voz narradora única (Eberenz, 2001 y Winter, 2006), *también cabe observar* que constituye una manera de forjar un camino verosímil para dar cuenta de un pasado traumático que, aunque no es remoto, va abandonando gradualmente su condición de pasado reciente<sup>31</sup>. (SÁNCHEZ, 2012, p. 5, grifos nossos)

A questão, posta em termos de memória e representação, também trilha a senda da filosofia e questiona se tais características são novas e exclusivas da pós-modernidade literária. Este artigo discutiu o caráter filosófico dessa memória que une os fragmentos via imaginário no intento de construir uma comunhão entre os indivíduos, fundamentada no amor ao próximo; na amizade, laço comunitário de obrigação para com o outro; e na transfiguração do trauma pela ética e pela estética. A senda para a discussão em termos de teoria da narrativa está por ser percorrida.

## Referências

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BONO, Ferran. Un trabajo para no mojarse. *El País*, Valência, 23 mai. 2002. Disponível em: [http://elpais.com/diario/2002/05/23/cvalenciana/1022181509\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/05/23/cvalenciana/1022181509_850215.html). Acesso em: jul 2017.

DIÁRIO DO NORDESTE, As metáforas do mundo de Manuel Rivas. Fortaleza, 06 set. 2004. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/as-metaforas-do-mundo-de-manuel-rivas-1.365357>. Acesso em: jul. 2017.

EL CORREO. El filtro que convierte la invención en verdad. Bilbao, 27 nov. 2006. Caderno de cultura. Disponível em: [http://www.elcorreo.com/alava/prensa/20061127/cultura\\_viz/filtro-convierte-invencion-verdad\\_20061127.html](http://www.elcorreo.com/alava/prensa/20061127/cultura_viz/filtro-convierte-invencion-verdad_20061127.html). Acesso em: jul. 2017.

---

<sup>31</sup> Se por um lado a ênfase no emprego de recursos próprios do âmbito da oralidade nos faz pensar em expressões da pós-modernidade porque remete à queda dos grandes relatos, à polifonia, à desconstrução de uma voz narradora única (EBERENZ, 2001; WINTER, 2006), por outro cabe observar que constitui uma maneira de forjar um caminho verossímil para dar conta de um passado traumático que, ainda que remoto, vai abandonando gradativamente sua condição de passado recente.

EL DIARIO. El escritor Manuel Rivas afirma que “toda lengua pertenece al mundo entero”. Santiago de Compostela, 08 jun. 2013. Caderno de Política. Disponível em: [https://www.eldiario.es/politica/escritor-Manuel-Rivas-lengua-pertenece\\_0\\_141036099.html](https://www.eldiario.es/politica/escritor-Manuel-Rivas-lengua-pertenece_0_141036099.html). Acesso em: jul. 2017.

FERRY, Luc. *Do amor: uma filosofia para o século XXI*. São Paulo: Difel, 2013.

GARZO, Gustavo Martín. Rivas es el cronista de un pueblo de soñadores. *El País*, Madri, 21 mai. 1996. Caderno de Cultura. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753211\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753211_850215.html). Acesso em: mar. 2017.

HUMANES, Ivan. Con Manuel Rivas. Disponível em: <http://ivanhumanes.blogspot.com.br/2007/06/con-manuel-rivas.html>. Acesso em: jul. 2017.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

LYNCH, Guido Carelli. Manuel Rivas: el ecologista de las palabras. *El Clarín*, Bueno Aires, 01 set. 2009. Ñ Revista de Cultura. Disponível em: [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/01/\\_01989488.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/09/01/_01989488.htm). Acesso em: jul. 2017.

NEIRA, Fernando. El cine era un paraíso inquieto. *Aisge*, Santiago de Compostela, 2012. Disponível em: <http://www.aisge.es/manuel-rivas>. Acesso em: jul. 2017.

PEREIRO, Xosé Manuel. Manuel Rivas: "La imaginación y la inventiva funcionan mejor que la Galicia real". *El País*, La Coruña, 12 nov. 1996. Caderno de Cultura. Disponível em: [https://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753211\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1996/11/12/cultura/847753211_850215.html). Acesso em: julho de 2017.

RIVAS, Manuel. *¿Qué Me Quieres, Amor?* Madrid: Punto de Lectura, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1999.

RUBIO, Consuelo. In: CARNEL, Jolien. *La guerra civil en la literatura y el cine*. Disponível em: [https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/554/RUG01-001786554\\_2012\\_0001\\_AC.pdf](https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/786/554/RUG01-001786554_2012_0001_AC.pdf). Acesso em: set. 2017.

SÁNCHEZ, Mariela Paula. *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. 2012. Tese (Doutorado) – Universidad Nacional de La Plata, 2012. Disponível em: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30900>. Acesso em: dez. 2017.

SCRUTON, Roger. *Beleza*. São Paulo: É Realizações Editora, 2013.

TEJEDA, Armando G. *Manuel Rivas: “mi primer libro fue la memoria de mi madre”*. Entrevista disponível em: < <https://www.babab.com/no19/rivas.php> > Acesso em: março de 2017.

VARGAS LLOSA, Mario. Los cuenteros de Zacapa. *El País*. Disponível em: [https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940\\_909771.html](https://elpais.com/elpais/2018/06/01/opinion/1527876940_909771.html). Acesso em: 10 mar. 2019.

Recebido em: 15.03.2019

Aprovado em: 15.04.2019

SOBRE A UTILIDADE POLÍTICA DOS COSTUMES ESTÉTICOS  
(CRÍTICA, CONTROVÉRSIA, DEMOCRACIA)

---

*On the political utility of aesthetic manners  
(criticism, controversy, democracy)*

DOI: [10.14393/LL63-v35n1a2019-6](https://doi.org/10.14393/LL63-v35n1a2019-6)

Nabil Araújo\*

---

RESUMO: Neste artigo apresentamos e avaliamos o programa do crítico e teórico norte-americano Gerald Graff de “ensinar os conflitos” a partir de estudos de caso em “controvérsia crítica”, contrapondo-lhe nossa própria proposta pedagógica de desenvolvimento da competência crítica com vistas a uma cultura democrática.

PALAVRAS-CHAVE: Guerras culturais. Crítica. Controvérsia. Democracia.

ABSTRACT: In this paper, we present and evaluate Gerald Graff’s program of “teaching the conflicts” by drawing on case studies in “critical controversy”. We contrast it with our own pedagogical proposition of development of critical competence aiming at a democratic culture.

KEYWORDS: Cultural wars. Criticism. Controversy. Democracy.

---

*Para Laura Farias Araújo de Souza,  
aguerrida interlocutora feminista*

## Preâmbulo

É constrangedor, em plena época do exercício democrático da “nova república”, deparar e conviver com aspectos moleculares tipicamente fascistas, uma demonstração de que eles permanecem, transmutam-se, remontam-se no interior da máquina em se engendrando. Que dizer dos ímpetos incendiários de autoridades civis e religiosas, preocupadas em resolver os problemas da “família brasileira” através da queima de determinados livros didáticos? E da nova campanha discriminatória contra os homossexuais, responsabilizados, mais uma vez, por sua conduta moral, de alastrarem a contaminação da saúde no interior da sociedade? Já se fizera

---

\* Graduado em Letras, mestre e doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de Teoria da Literatura na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Vice-Diretor e Coordenador de Licenciaturas do Instituto de Letras da UERJ. Líder do grupo de pesquisa interinstitucional “Retorno à Poética: imagologia, referência, genericidade”.

familiar para a “cordial” sociedade brasileira desconsiderar-se o valor da vida humana neste cenário de guerra civil não declarada entre “os marginais e a lei”; o novo é estarmos vivendo sob uma administração democrática que enfatiza a questão vista sob o ângulo da segurança policial, relegando-se a segundo plano a discussão sobre o desemprego e o custo de vida e pondo-se no esquecimento a promessa recente de serem atacados prioritariamente os problemas sociais mais prementes.

A observação acima foi feita há mais de trinta anos, na apresentação redigida por Alcir Lenharo (1986, p. 12) para seu *Sacralização da política*, livro dedicado ao estudo da experiência totalitária no Brasil da década de 1930, e subseqüentemente, no chamado Estado Novo (1937-1945). Escrevendo, então, nos albores da “nova república”, acometia ao historiador o “dissabor de deparar com palavras, gestos, imagens, ideias, projetos, ‘soluções políticas’ já conhecidas e surradas, que o período histórico recente apresentou e continua apresentando como uma duplicata” (*Ibid.*, p. 11). Lenharo tinha aí em vista, é claro, o recém-extinto regime ditatorial dos anos de 1964-1985, evocando, a respeito, as célebres palavras de Marx quanto aos fatos e personagens importantes da história, que ocorreriam sempre duas vezes, primeiramente como tragédia, depois como farsa: “O que ocorreu no país nas duas últimas décadas, domínio da farsa, porque repetição, não perdeu, entretanto, o seu conteúdo trágico original”, observa Lenharo, arrematando: “A dimensão da tragédia ganha amplitude quando observamos que, na realidade, mesmo após a desmontagem da máquina ditatorial do Estado Novo, muitos de seus componentes perduraram e foram reativados na experiência ditatorial recente” (*Ibid.*, p. 11).

O que mais constrangia Lenharo, contudo, era perceber que “aspectos moleculares tipicamente fascistas” permaneciam ativos “em plena época do exercício democrático da ‘nova república’”: na cruzada moralista de autoridades civis e religiosas contra livros didáticos; na campanha discriminatória e culpabilizadora contra os homossexuais; na hostilidade da sociedade civil aos direitos humanos em face da guerra entre “os marginais e a lei”. O que há de constranger, por sua vez, o leitor contemporâneo do livro de Lenharo será perceber que, não apenas os referidos aspectos se viram recentemente reativados na vida pública brasileira, tendo interferido decisivamente nos rumos de nosso último processo eleitoral, mas também que aquilo que era reconhecido pelo historiador como “novo” em 1986 já não o seria mais, figurando, antes, também como “domínio da farsa”, a saber, a situação de vivermos “sob uma administração democrática que” – paradoxalmente – “enfatiza a questão [da marginalidade] vista sob o ângulo da segurança policial, relegando-se a segundo plano a discussão sobre o

desemprego e o custo de vida e pondo-se no esquecimento a promessa recente de serem atacados prioritariamente os problemas sociais mais prementes” (*Ibid.*, p. 12).

É constrangedor que aqueles que se propõem, hoje, a atualizar o “acompanhamento das voltas a mais no parafuso da fascistização no país” (*Ibid.*, p. 14) que empreendia Lenharo há mais de três décadas se limitem, na maioria dos casos, a fazer eco ao melancólico diagnóstico proferido pelo historiador em meados dos anos 1980, à guisa, dir-se-ia, de uma duplicata farsesca do referido diagnóstico. Este, parece-me, o aspecto novo, lamentavelmente novo, em nossa conjuntura atual: o próprio discurso que diagnostica e denuncia a farsa passou a soar, aos ouvidos de uma maioria, como farsesco – bem como, e antes de mais nada, o próprio aparato intelectual que possibilita esse discurso: qual a confiabilidade auferida, hoje, no que restou de uma esfera pública no Brasil, por um diagnóstico que, como o de Lenharo, parta tão confiantemente quanto o dele de uma concepção explicitamente marxista do funcionamento da História? Para insistir no léxico tomado de empréstimo junto ao *18 Brumário de Luís Bonaparte*: esta é hoje nossa maior tragédia – o devir-farsa do próprio discurso que tradicionalmente diagnostica e denuncia a farsa... Sem que a enfrentemos, continuaremos assombrados pelo espectro que já rondava nossa então emergente “república nova”:

A decepção para o historiador tensamente ligado à relação passado/presente origina-se do receio de não se investir, de fato, na aventura democrática; sob a capa dos contornos formais restam o continuísmo e as alianças obstaculizadoras da gestação do novo. Não estaríamos conformados à solução do “mal menor”, em detrimento das possibilidades do dever democrático? (*Ibid.*, p. 12)

### “Ensinar politicamente sem correção política”

Gerald Graff, desde algumas décadas um dos maiores nomes dos estudos literários nos Estados Unidos, é definido pela prestigiosa *Norton Anthology of Theory and Criticism* como “um proeminente participante dos debates sobre a teoria contemporânea”, “um iconoclasta”, “um polemista inarrendável, persistentemente argumentando contra a desconexão da crítica literária com a sociedade” (LEITCH, 2001, p. 2057).<sup>1</sup> “Teaching politically without political correctness” [Ensinar politicamente sem correção política] é o título do artigo com tom de

---

<sup>1</sup> Esta e as demais traduções de trechos em língua estrangeira aqui citados são de minha responsabilidade, salvo indicação contrária.

manifesto publicado por Graff há quase vinte anos no número 58 (2000) da célebre revista acadêmica norte-americana *Radical Teacher* – autodefinida como “um periódico socialista, feminista e antirracista dedicado à teoria e à prática do ensino”.<sup>2</sup> A publicação em questão é mostra não apenas da referida verve polemizadora de Graff, mas também da abertura para o contraditório e o franco debate de ideias que caracteriza a práxis editorial de *Radical Teacher*, periódico no qual Graff voltaria a assumir posicionamentos antirradicais, por assim dizer, oito anos mais tarde, quando de sua participação no fórum “Radical Teaching Now” (número 83, 2008). Relido hoje, o ousado diagnóstico proferido por Graff em seu artigo-manifesto na virada para o novo milênio parece altamente esclarecedor dos fatores que levaram à neutralização do discurso de oposição aos candidatos de extrema-direita que venceram as últimas eleições presidenciais nos EUA e no Brasil, respectivamente em 2016 e em 2018.

\*\*\*

Em vista da agenda de democratização, desierarquização e explicitação de questões políticas em sala de aula sonoramente assumida pela esquerda acadêmica norte-americana desde o começo dos anos 1990 – agenda esta atacada, desde o primeiro momento, pelos críticos liberais e conservadores da “correção política”, a título de “doutrinação” –, Graff enuncia, de partida, a pergunta: “como os professores podem trazer para a classe seus compromissos políticos sem reproduzir o autoritarismo pedagógico e o assédio moral [*bullying*] que eles querem superar?” (GRAFF, 2000, p. 26). Graff toma, então, a “carência de uma imagem clara das categorias ideológicas da maior parte dos estudantes americanos” como uma “premissa fundamental do meu argumento contra os modelos-padrão de pedagogia radical”, e sentencia: “se esperamos tornar as salas de aula mais abertas e democráticas, precisamos repensar o que significa ‘ensinar politicamente’”, isto é, “precisamos de um modelo de pedagogia política diferente da pedagogia advocatícia que emergiu dos anos 1960 e que foi mais influentemente promovida por Paulo Freire em *A pedagogia do oprimido*, e subsequentemente elaborada por Henry Giroux, bell hooks e outros” (*Ibid.*, p. 26).

---

<sup>2</sup> Informação disponível em: <http://www.radicalteacher.net/about>. Acesso em: 20 dez. 2018.

O problema a ser prioritariamente enfrentado, segundo Graff, é o de que os estudantes americanos – como, aliás, a maioria do povo americano – “tendem a ser não tanto conservadores quanto alienados do discurso político, quer seja o da esquerda, o da direita ou do centro”; nesse sentido, ambos os lados na guerra cultural contemporânea estariam tão envolvidos na batalha entre a versão de esquerda e a versão de direita da cultura intelectual que “se esqueceram de que, para a maioria dos estudantes americanos, o problema tem sido sempre a cultura intelectual *como tal*” (*Ibid.*, p. 27). Assim, mais do que a ideias políticas radicais, tais estudantes precisariam ser expostos à “conversação política mais ampla que dá sentido a tais ideias”, conversação esta “difícil de ser recomposta quando os estudantes são expostos a ela em fragmentos e vislumbres à medida que se deslocam de um curso para outro”; sem uma conversação transversal aos cursos, “os estudantes experimentam o que poderia ser um debate político interconectado como uma série de cursos-monólogos isolados” (*Ibid.*, p. 27).

Assim, para Graff, um currículo verdadeiramente democrático deveria: (i) “trazer a céu aberto os debates políticos que agora jazem enterrados e abafados no currículo”; (ii) “expor os estudantes a esses debates de um modo que não tentasse pré-determinar o resultado, dando a eles espaço para tomarem sua própria decisão acerca de onde fincar pé” (*Ibid.*, p. 27). Esses debates ocorreriam seja com a presença física, em sala de aula, de um contendor do professor, seja por meio da leitura de textos que expressem o contraditório do ponto de vista do professor. “Isso significa, é claro, aceitar o risco de que a esquerda poderia perder alguns desses debates”, pondera Graff, e sentencia: “Mas a recente estratégia educacional da esquerda tem sido eminentemente defensiva, destinada a não perder ao invés de a arriscar-se ao ganho de reconhecimento e influência públicos que pode ser obtido num fórum público” (*Ibid.*, p. 27). Em suma:

O problema com esse tipo de estratégia defensiva é que, sendo um dado que aqueles críticos hostis [liberais e conservadores] mantêm o equilíbrio do poder no mundo lá fora, fracassar em engajá-los equivale a deixá-los ganhar por não comparecimento. Então, também, quando acadêmicos progressistas falam majoritariamente aos que pensam como si próprios, obtêm pouca prática persuadindo pessoas que já não concordam com eles. (*Ibid.*, p. 27)

Além do que, do ponto de vista do que acontece internamente à sala de aula, a pedagogia libertadora paradoxalmente não pareceria deixar verdadeiro espaço para o diálogo

e o debate de ideias: “não importa o quão aberta e dialógica a sala de aula libertadora tente ser, o baralho político é inevitavelmente cortado a favor da perspectiva política do professor”, para quem “os oprimidos são livres para decidir apenas dentro de limites” (*Ibid.*, p. 28). Seria, bem entendido, um jogo de cartas marcadas, pois “o resultado do ‘diálogo’ da pedagogia freiriana é já pré-determinado, com o oprimido sendo livre para chegar apenas às conclusões do próprio Freire”; isso porque “Freire pressupõe que os estudantes oprimidos naturalmente verão a si mesmos *na qualidade de* oprimidos, como se quem são o oprimido e o opressor fosse dado e indiscutível, e não uma questão acerca da qual professores e estudantes pudessem discordar”, de modo que qualquer objeção dos estudantes à pedagogia do oprimido “precisa ser tomada seriamente pelos professores apenas como sintoma de falsa consciência, não como uma posição intelectual defensável que o professor poderia ajudar o estudante a defender mais efetivamente” (*Ibid.*, p. 28). A cegueira de Freire (e dos freirianos norte-americanos) para o “quão profundamente não dialógica sua retórica deve soar àqueles que não compartilham de seus pressupostos políticos, e mesmo a alguns que compartilham”, pondera Graff (*Ibid.*, p. 28), só poderia mesmo levar à estigmatização da pedagogia libertadora: “Não é surpreendente que os não convertidos vejam essa pedagogia como coercitiva e antidemocrática” (*Ibid.*, p. 29).

O emprego fácil de fórmulas como “a pedagogia do oprimido” ou “esse patriarcado capitalista supremacista branco” pressupõe uma audiência que já concorda com quem fala, insiste Graff (*Ibid.*, p. 29), e conclui: “Ainda que tais condições possam ser um compreensível alívio para esquerdistas que se sentem assediados e desrespeitados hoje em dia, elas indiscutivelmente representam o pior treinamento possível para acadêmicos que esperam produzir um impacto mais amplo na cultura” (*Ibid.*, p. 29). Assim sendo: “criar uma esfera pública de debate no currículo deveria vir antes de qualquer agenda de sala de aula libertadora” (*Ibid.*, p. 29); a pedagogia defensiva de matriz freiriana “na melhor das hipóteses cria uma zona emancipada no currículo ao invés de o debate de esfera pública que se faz necessário” (*Ibid.*, p. 30).

### **“Aprendendo pela controvérsia”**

Em seu artigo-manifesto, Graff menciona algumas iniciativas acadêmicas implementadas à época no sentido de se criar uma esfera pública de debate no currículo

acadêmico e escolar nos Estados Unidos, inclusive o curso “Contested Issues in the Humanities” [Questões controversas nas Humanidades] no âmbito do programa de mestrado por ele próprio dirigido na Universidade de Chicago na segunda metade da década de 1990. Graff imagina então ser possível adaptar e reproduzir, em cursos de graduação, o *modus operandi* aí adotado, tal como já havia sugerido, lembra (*Ibid.*, p. 30), mais detalhadamente, em *Beyond the Culture Wars*<sup>3</sup> e nos compêndios, coeditados com James Phelan, sobre as “controvérsias críticas” em torno de *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain (1995), e de *A tempestade*, de Shakespeare (2000).

Concebidos como suporte pedagógico para se “ensinar os conflitos”, os referidos compêndios, ambos em segunda edição revista e aumentada (2004 e 2009, respectivamente), foram estruturados como “*case studies in critical controversy* [estudos de caso em controvérsia crítica]”: cada volume “reedita um texto autorizado de uma obra literária clássica, juntamente com documentos e ensaios críticos que foram selecionados e organizados de modo a apresentar os principais debates críticos e conflitos culturais concernentes à obra” (GRAFF; PHELAN, 2009, p. iii). A ideia é que os alunos se envolvam nos referidos debates, de modo a assumirem, cada um deles, seu próprio posicionamento crítico.

O grande questionamento por parte dos alunos então enfrentado pelos autores é: “*Por que fazer crítica, afinal? Por que não apenas ler os livros?*” (GRAFF; PHELAN, 2004, p. 2). Eis o que respondem:

(i) Primeiramente, uma vez que a maior parte dos cursos de literatura demandam que você escreva e fale crítica literária, e vai lhe recompensar ou penalizar de acordo com a sua fluência, é simplesmente razoável solicitar a você que leia exemplos do tipo de discurso que se esperará que você produza (*Ibid.*, p. 2);

(ii) Uma resposta mais ampla é que você está sempre, inevitavelmente, fazendo crítica de algum tipo nas suas atividades cotidianas, e é melhor fazê-la bem do que deficientemente. Crítica não é a matéria opcional que a distinção entre fruição e análise parece sugerir. Num sentido importante, você já está fazendo crítica no momento em que começa a falar sobre um livro, filme, programa de televisão, concerto de rock, jogo de bola, caso judicial, ou discurso de campanha política [...]. [...] Até as mais modestas declarações sobre um texto carregam alegações implícitas sobre seu sentido,

---

<sup>3</sup> Publicado por Graff em 1992, *Beyond the culture wars: how teaching the conflicts can revitalize American education* [Além das guerras culturais: como ensinar os conflitos pode revitalizar a educação americana] tornou-se, desde então, uma referência central no debate acerca das chamadas “guerras culturais” nas Humanidades.

valor, ou consequências no mundo. [...] Se você vai em frente e fornece uma razão ou duas para seu juízo [...], você está se movendo rumo a um ato crítico mais sofisticado (*Ibid.*, p. 2);

(iii) Ademais, ao produzir tais juízos críticos, você estará começando a fazer o que veio a ser chamado “teoria literária”. [...] Ser teoricamente explícito [...] melhor permite a você, a seus colegas e a seus professores comparar e discutir suas frequentemente diferentes razões para gostar ou desgostar de livros (*Ibid.*, p. 2).

Na Universidade de hoje, observam os autores, pode-se sair de uma aula “em que é tido como dado (e, logo, nunca explicitamente declarado) que a cultura ocidental tradicional é uma herança cujo valor está fora de questão” para outra aula, bem na sequência, “na qual é igualmente tido como dado (e, logo, novamente deixado sem declaração) que a cultura ocidental é seriamente comprometida pelo sexismo, pelo racismo e pelo imperialismo” (*Ibid.*, p. 8); se, por um lado, prosseguem, o “processo de construir uma conversação para si mesmo fora desses diferentes cursos pode ser a parte mais empolgante de sua formação”, por outro lado, se “você não experiencia nenhum diálogo entre esses pontos de vista, pode precisar de ajuda para lhes dar sentido” (*Ibid.*, p. 8). Daí a imersão nas controvérsias críticas que Graff e Phelan propõem para as aulas de literatura: “estudar e se engajar no debate sobre controvérsias significativas vai lhe ajudar a ter domínio sobre as inicialmente misteriosas convenções, fórmulas e expressões do discurso crítico em várias disciplinas acadêmicas”, ponderam, concluindo: “Tal como ao aprender uma língua estrangeira, é mais provável que você alcance fluência conversando diretamente com falantes nativos do que memorizando regras gramaticais ou sentenças de livros de frases” (*Ibid.*, p. 9).

O mesmo espírito didático impregna as considerações dos autores acerca de como escrever, afinal, sobre as controvérsias críticas nas quais o aluno já se encontra, então, imerso. “Debates críticos são como conversações, e para ser um bom conversador você precisa fazer duas coisas interrelacionadas”, sentenciam: “(1) tornar o que você diz responsivo ao que os outros, na conversação, têm dito; e (2) ter alguma coisa relevante para dizer. Na verdade, ouvir atentamente aos outros ou ler atentamente seus textos e tentar ser responsivo a seus argumentos é o melhor modo para se encontrar algo relevante a dizer” (*Ibid.*, p. 543). Isso posto, o processo de se elaborar um argumento crítico é bastante simples, garantem os autores:

Se você pensar sobre posicionar suas ideias em relação às dos outros ao longo de um espectro que vai da completa concordância à completa discordância, poderá ver que há um número limitado de posições gerais a se tomar: concordar fortemente, discordar fortemente, concordar parcialmente e discordar parcialmente. Pensamos que lhe será útil se você decidir a qual dessas três opções quer que se conforme seu ensaio e se ativer ao planejamento enquanto o escreve. Se você se descobrir mudando de uma para outra das opções, sem problema; apenas revise seu ensaio para que adira a ela (*Ibid.*, p. 544).

No mais, é praticar: “Como em qualquer arte, a melhor maneira de desenvolver habilidade em argumentação crítica é através da prática. [...] quanto mais você praticar, mais perceberá que, quer você concorde ou discorde de outros, seu embate com as ideias deles é crucial para o desenvolvimento das suas próprias” (*Ibid.*, p. 547).

### “Comunidade dissensual”

A respeito da repercussão acadêmica deste programa teórico-pedagógico, lê-se na Norton Anthology of Theory and Criticism: “Conquanto o modelo conflitual de Graff tem sido amplamente aceito como um produtivo método de ensino e como uma útil explanação da mudança teórica, muitos críticos têm notado suas limitações” (LEITCH, 2001, p. 2058).

Exemplo relevante de uma adesão com reservas a Graff é o de Bill Readings no célebre *The university in ruins* [A universidade em ruínas] (1996). Readings apoia-se em Graff no sentido de reimaginar a Universidade em sua condição “pós-histórica”: “longe da comunidade como o locus de unidade e identidade”, pondera ele, “a questão da proximidade dos pensadores na Universidade deveria ser entendida em termos de uma comunidade dissensual que renunciou ao ideal regulatório de transparência comunicacional, que abandonou a noção de identidade ou unidade” (READINGS, 1996, p. 127). E então:

Meu apelo é por um dissenso ainda mais radical e desconfortável do que aquele que, proposto por Gerald Graff, convoca a “ensinar os conflitos”. Porque por detrás do louvável desejo de Graff de destituir a autoridade monológica do discurso disciplinar subjaz um desejo por um consenso final, o consenso que permitiria a determinação e a transmissão d’“o conflito” como um objeto unificado do discurso professoral (*Ibid.*, p. 127).

Para Readings, bem entendido, o dissenso proposto por Graff não é suficientemente radical e desconfortável – numa palavra: *dialógico* – na medida em que a condição para que “o conflito” possa ser ensinado é sua conformação a um “objeto unificado” monologicamente

determinável e transmissível. O monologismo recalitrante no programa dialógico de Graff residiria, assim, em dois níveis complementares: (i) no da determinação do objeto – o que é, afinal, “o conflito” a ser ensinado; e (ii) no da sua transmissão – como ensinar, afinal, “o conflito”.

No primeiro nível, o da determinação do objeto, a destituição da autoridade monológica do discurso é entravada pelos próprios limites que Graff confere ao “ato crítico” a ser ensinado: para ele, trata-se de “posicionar suas ideias em relação às dos outros ao longo de um espectro que vai da completa concordância à completa discordância” à luz de “um número limitado de posições gerais a se tomar”. Concebe-se, nesse caso, um sujeito do ato crítico ainda fundamentalmente monológico, já que este, de posse de ideias *suas*, não fará mais, então, do que “posicioná-las” em relação às ideias *dos outros*, concordando ou discordando delas. Limitar a isso a *responsividade* inerente ao ato crítico dá brecha para que o indivíduo, ao travar contato com leituras diversas e divergentes de um mesmo texto, possa simplesmente proferir, a partir da zona de conforto de uma perspectiva monológica: “concordo!” ou “discordo!”.

Graff identifica a teoria da literatura com “fornece[r] uma *razão* ou duas para seu juízo [crítico]”, com “[a]rticular as razões subjacentes para seus gostos e desgostos [em crítica]” (GRAFF; PHELAN, 2004, p. 2), o que a reduziria, no limite, a uma metodologia da crítica literária; Antoine Compagnon, ao invés, a concebe antes como “crítica da crítica”, ou “metacrítica”:

O que você chama de literatura? Quais são seus critérios de valor?, perguntará ela aos críticos, pois tudo vai bem entre leitores que compartilham das mesmas normas e que se entendem por meias palavras, mas, se não é o caso, a crítica (a conversação) transforma-se logo em diálogo de surdos. Não se trata de reconciliar abordagens diferentes, mas de compreender por que elas são diferentes. (COMPAGNON, 1999, p. 22)

É ilusório acreditar que basta, nesse caso, simplesmente explicitar-se o critério de valor com que se opera criticamente para que possa haver um diálogo na diferença. “Ser teoricamente explícito [...] melhor permite a você, a seus colegas e a seus professores comparar e discutir suas frequentemente diferentes razões para gostar ou desgostar de livros”, professa, com efeito, Gerald Graff – deixando-se flagrar, assim, em seu “desejo por um consenso final”, por “um consenso de segunda ordem de que o dissenso é uma boa coisa; algo, inclusive, com o qual Habermas estaria de acordo” (READINGS, 1996, p. 167). A coisa, na verdade, é bem mais complexa; como enfatiza Compagnon:

várias respostas são possíveis, não compossíveis; aceitáveis, não compatíveis; ao invés de se somarem numa visão total e mais completa, elas se excluem mutuamente, porque não chamam de literatura, não qualificam como literária a mesma coisa; não visam a diferentes aspectos do mesmo objeto, mas a diferentes objetos. [...] não é possível tudo ao mesmo tempo. Na pesquisa literária, “mais é menos”, motivo pelo qual devemos escolher. (*Ibid.*, p. 26)

Bem entendido, não poderia haver aí nada como a explicitação pura e simples de uma razão ou critério de valor monologicamente instituído, já que a própria explicitação em questão confundir-se-ia, antes, com uma escolha, uma decisão intrínseca e incontornavelmente conflitual. Isso porque a decisão em questão há de se dar em relação a critérios igualmente aceitáveis, mas não *compatíveis* – na verdade: *mutuamente excludentes*. Tais critérios se apresentam, portanto, no momento do julgamento, como igualmente *possíveis*, mas não *compossíveis*, isto é, não possíveis *ao mesmo tempo*.

Daí que a decisão em jogo no ato crítico diga respeito não apenas ao juízo de gosto em face da obra lida (“bela” ou “kitsch”, “original” ou “clichê”, “conservadora” ou “progressista”, etc.), mas também, e de um só golpe, ao princípio teórico à luz do qual o referido juízo de gosto se faz possível – princípio teórico esse que, por isso mesmo, não se encontra, em nenhuma medida, dado *a priori* e pronto para ser aplicado, mas que deve ser obtido no próprio ato crítico, o que se quer então chamar de ato crítico confundindo-se, na verdade, em larga medida, com essa *obtenção* de princípio. Essa obtenção traduz-se, em suma, numa determinada escolha, numa determinada decisão, aquela entre possibilidades impossíveis (mutuamente excludentes) de princípios teóricos para o juízo de gosto inerente à prática crítica, uma *decisão em ato*, portanto, e, como tal, *radicalmente dissensual*.

Eis o dissenso intrínseco ao ato crítico – um dissenso muito *mais radical e desconfortável* do que aquele previsto pelo modelo conflitual de Gerald Graff, e, por isso mesmo, irreduzível a seu regime de transmissibilidade.

### “Tomar o lado do outro”

Por não prever essa dissensualidade radical do ato crítico no nível da determinação do objeto, o modelo conflitual de Graff também a ignora no segundo nível, o da transmissão do objeto, concebendo, assim, o que chama de “ensinar o conflito” nos termos de “alguns

princípios gerais e algumas técnicas específicas não apenas para conduzir um argumento, mas para fazê-lo em resposta aos argumentos de outros” (GRAFF; PHELAN, 2004, p. 542). É sobretudo aí que se pode identificar, com Readings, a reificação monologizante do ato crítico como “objeto unificado do discurso professoral” em Graff.

Em sua dimensão radicalmente dissensual o ato crítico não se deixaria reduzir, é claro, a objeto de transmissão e/ou ensino. Quando muito, poder-se-ia pensar numa pedagogia dedicada a incitar a emergência do ato crítico como evento decisório; numa pedagogia, portanto, dedicada a reverter a prática naturalizada de juízos críticos monológicos (sejam eles “determinantes” ou “reflexivos” [Kant]) numa esfera discursiva propícia ao acontecimento de juízos críticos dialógicos (aos quais Derrida chamaria de “juízos inaugurais”).<sup>4</sup>

Michael Billig, numa obra fundamental da psicologia social contemporânea, ao investigar a dimensão retórica de fenômenos psicossociológicos como atitudes, papéis, categorizações, etc., observa que “o bom pensamento depende de interrogatório mental rigoroso [*rigorous mental cross-examination*]” (BILLIG, 1996, p. 146). Isso se relacionaria à capacidade de fazer o que Billig, em eco à noção de George Herbert Mead de “assumir o papel de um outro” [*taking the role of another*], chama de “tomar o lado do outro” [*taking the side of other*]: “posições que previamente se supunham representar o outro lado são defendidas como o próprio lado de si mesmo” (*Ibid.*, p. 271). No clássico *Mind, self and society* (1934), lembra Billig, “Mead argumentou que uma parte importante do desenvolvimento social da criança era aprender a assumir os papéis de outras pessoas”, sugerindo que “esse tipo de jogo é vital para o desenvolvimento do pensamento” (*Ibid.*, p. 271). Billig lembra, ainda, que um dos maiores oradores da Antiguidade como Cícero e um grande filósofo moderno como John Stuart Mill, entre outros, “recomendaram que as pessoas aguçassem seus próprios pensamentos conduzindo suas próprias discussões internas”, e então conclui: “Todos os pensadores deveriam mentalmente tomar o lado de seus críticos, de modo a examinar as fragilidades de suas próprias posições” (*Ibid.*, p. 271).

Limitando-se ao ensino de técnicas “para conduzir um argumento em resposta aos argumentos de outros” o modelo conflitual de Graff resguarda o imaginário de uma identidade

---

<sup>4</sup> Para o desenvolvimento dessas sugestões, cf. ARAÚJO (2018).

e uma autoridade monológicas do discurso crítico, reduzindo o diálogo dissensual – a “controvérsia crítica” – a um fenômeno de superfície. Mas como, afinal, levar alguém, neste caso o aluno, a “tomar o lado do outro” *no próprio gesto pelo qual se contrapõe e se demarca deste outro*, de modo que essa heterogeneidade, essa dialogicidade, se mostre constitutiva de seu discurso crítico?

Por meio daquilo que julguei por bem denominar *pedagogia literária do “como se”* (ARAÚJO, 2017).

Faço, a seguir, o relato de uma prática pedagógica que se apresenta como resposta a esse desafio; nascida como uma experiência didático-pedagógica ainda na época do meu doutorado em Estudos Literários na UFMG, ela vem sendo reafirmada e aprimorada, desde então, ao longo de minha atuação como professor de Teoria da Literatura na graduação em Letras da UERJ, tendo ensejado, nesse trajeto, duas premiações voltadas para a inovação e a excelência no ensino superior.<sup>5</sup>

\*\*\*

De um curso sobre crítica literária, poder-se-ia esperar que buscasse fornecer, de partida, uma definição teórica tão completa quanto possível de seu objeto – “a crítica” –, a ser, então, apreendida pelos alunos e aplicada por eles na leitura de textos literários, tarefa que se converteria, ela própria, em objeto de avaliação pelo professor. O fato, contudo, é que num campo tão acentuadamente heterogêneo como o da crítica, constituído por inegáveis divergências conceituais e metodológicas, esse procedimento pedagógico dedutivo (que parte da assimilação de uma teoria geral para a aplicação da mesma em objetos particulares) assume, inevitavelmente, um caráter dogmático: o professor, que já fez, de antemão, sua escolha teórico-metodológica, a impõe como verdade doutrinária aos alunos, privando-os, com isso, justamente da reflexão acerca dos fatores envolvidos numa escolha como essa. Desse modo,

---

<sup>5</sup> O Prêmio Professor Rubens Murillo Marques da Fundação Carlos Chagas, em 2014, e o Prêmio Docência Dedicada ao Ensino Anísio Teixeira, concedido pela Sub-Reitoria de Graduação da UERJ, em 2015 (Cf. ARAÚJO, Nabil. Formação literária para os novos tempos. *Aproximando*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 1-5, 2016. Disponível em: <http://latic.uerj.br/revista/ojs/index.php/aproximando/article/view/113>.)

optei por um procedimento pedagógico indutivo, que parte da análise e da produção de textos críticos particulares pelos alunos rumo a uma consciência crítica geral amadurecida.

Assim, lendo e analisando um conjunto representativo de textos de crítica literária publicados nos últimos anos na imprensa brasileira, pudemos, juntos, identificar duas perguntas básicas a que visam responder todos eles em relação à obra literária que então criticam, seja ela de que gênero for, a saber: (1) “O que é este texto literário?” e (2) “Qual é o valor deste texto literário?”; identificamos também, não obstante, a despeito desse escopo comum, uma variedade de critérios divergentes utilizados pelos críticos no esforço de resposta a tais questões, a saber: (1) o conceito de literatura como *representação* da realidade e como *efeito* decorrente dessa representação no leitor, (2) o conceito de literatura como *expressão* da subjetividade autoral, (3) o conceito de literatura como *estrutura ficcional de linguagem*. Em vista dessa acentuada heterogeneidade de critérios críticos, a sensação generalizada, a princípio, foi a de que a crítica seria uma atividade que se dá *na ausência de um critério de valor*, apoiando-se, desse modo, tão somente no gosto pessoal do leitor. Requisitados a elaborar, eles próprios, em relação a uma narrativa literária lida em sala de aula, um texto crítico que respondesse às duas perguntas básicas da crítica, cada um dos alunos permitiu-se, portanto, num primeiro momento, apoiar-se em seu próprio gosto pessoal, escorando-se, além do mais, numa terminologia que remontava ao ensino escolar de literatura.

A isso, seguiu-se uma dinâmica pedagógica que seria bem definida como um procedimento de *levantamento e verificação de hipóteses*. Posto que a tendência prevalente nos primeiros textos críticos dos alunos era a de tomar a narrativa lida em sala como representando um determinado estado de coisas de natureza social ou política, e isso com vistas a algum tipo de ensinamento de fundo moral ou moralizante a ser supostamente assimilado pelo leitor, a primeira hipótese que se impunha era a de que a teoria crítica correta fosse justamente a que toma a literatura como REPRESENTAÇÃO de uma dada realidade ou estado de coisas, mas também, e sem prejuízo da primeira função, como EFEITO a ser gerado no leitor por uma tal representação – como o faz, aliás, a tradicional teoria dos *gêneros literários* veiculada por nossos programas escolares, fundamentalmente voltada (ao menos no que tange aos gêneros *dramático e épico*) para as regras ou parâmetros de representação (mas também de efeito) a que um texto deveria conformar-se a fim enquadrar-se neste ou naquele

gênero particular. Ocupando-nos, assim, numa sequência de aulas expositivas e num seminário, de um conjunto selecionado de textos teóricos atinentes à referida perspectiva dos gêneros, solicitei, em seguida, que os alunos elaborassem uma nova leitura crítica da narrativa, agora à luz dos textos teóricos estudados, produzindo, com isso, um novo texto crítico, teoricamente orientado. Na avaliação desse texto crítico, destaquei (por escrito, nos próprios trabalhos, e oralmente) a necessidade não apenas de coerência entre a teoria crítica empregada pelo aluno e suas afirmações acerca da narrativa enfocada, mas também de uma argumentação consistente, amparada em citações dos textos estudados em sala de aula, a fim de justificar o juízo de valor então proferido.

Eis que se aventa, então, em nosso curso, uma segunda hipótese a ser verificada: e se a teoria crítica correta fosse mesmo, antes, aquela que toma a literatura como EXPRESSÃO das “experiências”, dos “sentimentos”, das “ideias” do escritor? Lançando mão do mesmo procedimento adotado quando da primeira verificação de hipótese, ocupamo-nos, num primeiro momento, em aulas expositivas e num seminário, de um conjunto selecionado de textos teóricos centrados na questão da autoria na literatura (e contrários ao enquadramento crítico por gêneros literários), para que, na sequência, os alunos elaborassem uma nova leitura crítica da narrativa, produzindo, com isso, um novo texto crítico, teoricamente orientado. Na avaliação desse texto crítico, enfatizei (por escrito, nos próprios trabalhos, e oralmente) as necessidades anteriormente postuladas, dessa vez utilizando trechos dos próprios textos produzidos nas duas etapas como exemplos do que deveria ser feito e do que deveria ser evitado (em termos de argumentação, de procedimentos técnicos do trabalho acadêmico, etc.).

Na terceira e última etapa de nossa experiência pedagógica, tratou-se de verificar uma terceira e última hipótese de trabalho: a de que a teoria crítica correta seria, na verdade, a que considera a literatura *em si mesma*, estritamente como estrutura ficcional de LINGUAGEM. Em aulas expositivas e num seminário, como de costume, ocupamo-nos primeiramente de textos teóricos centrados na questão da estrutura literária (e contrários à abordagem biográfico-psicológica da literatura), à luz dos quais os alunos elaboraram uma última leitura crítica da narrativa, produzindo um último texto crítico, teoricamente orientado. Na avaliação desse texto crítico, recapitulei (por escrito, nos próprios trabalhos, e oralmente) as necessidades

anteriormente postuladas, comparando trechos dos textos produzidos nas três etapas por cada aluno, de modo a enfatizar o desenvolvimento da proficiência argumentativa individual ao longo do processo.

Finda essa última etapa, impunha-se a sensação de uma progressão histórica na crítica literária: da teoria “mimético-pragmática” de filiação platônico-aristotélica às teorias ditas “objetivas” do século XX, passando pelas teorias “expressivas” de filiação romântica. Parece mesmo haver, num caso como esse, uma tendência automática a se confundir *progressão* (temporal) com *progresso* (epistemológico). Não há dúvida de que se podem encontrar junto aos textos teóricos estudados na referida etapa fortes argumentos em favor da concepção da *literatura-como-linguagem* em detrimento das demais, bem como da necessidade de se pautar a leitura crítica pela obra-em-si, isolada de quaisquer fatores externos. Mas o que ficou comprovado ao longo do percurso é que argumentos não menos fortes podem ser encontrados junto aos conjuntos de textos estudados em cada uma das duas outras etapas, argumentos a favor, respectivamente, da concepção da *literatura-como-representação-e-efeito* e da concepção da *literatura-como-expressão-de-uma-dimensão-autoral*. Podemos, no fim das contas, identificarmo-nos, cada um de nós, com este ou aquele argumento deste ou daquele teórico, mas isso, por si só, não nos autoriza a alçá-lo, a tal argumento, ao estatuto de meta-argumento universal, isto é, de parâmetro metateórico e meta-histórico à luz do qual se decretar a validade ou a invalidade das teorias críticas em geral. Sobretudo quando se está, quanto a isso, numa posição institucionalmente privilegiada como a do professor em face de seus alunos, a adoção tácita de um argumento como meta-argumento a ser intersubjetivamente compartilhado só poderia desembocar numa prática crítica naturalizada (doutrinária, portanto).

As diferentes leituras críticas empreendidas afiguravam-se, pois, todas elas, possivelmente corretas, mas não *compossivelmente* corretas, já que mutuamente excludentes entre si. Uma escolha era assim requerida: uma decisão entre as diversas possibilidades de leitura crítica correta. Ora, uma leitura crítica não pode, a rigor, afigurar-se “correta” senão à luz de um dado princípio de correção, daquele princípio epistemológico-axiológico que a tornaria factível, enfim, como *correta*, havendo, entretanto, nesse caso, tantos possíveis princípios de correção quantos eram os posicionamentos teóricos então em disputa – e

também isso comporia, portanto, a matéria da referida decisão. Foi dessa decisão, de seus pressupostos e suas consequências, que nos ocupamos na conclusão de nossa experiência pedagógica.

A angústia inerente à escolha crítica não seria, pois, a da carência total de princípios, mas, antes, a da *abundância de potenciais princípios*. Isso posto, as teorias críticas já não podiam ser nem simplesmente ignoradas nem simplesmente aplicadas ao texto literário; sua manifestação em ato, por assim dizer, implicava, agora, um *trabalho consciente* por parte do leitor crítico: não um mero exercício de relativismo judicativo pelo qual o leitor se servisse livremente, e sem maiores consequências, deste ou daquele instrumental de leitura de acordo com sua conveniência, mas a performance responsável de uma determinada decisão crítica bem como de sua *justificativa*.

Dessa experiência, pode-se depreender a seguinte sequência didática:

1. Leitura e análise coletivas de textos críticos publicados em periódicos de circulação nacional, acompanhadas de reflexão acerca da natureza e do escopo da atividade crítica;
2. identificação dos diversos e divergentes critérios de juízo crítico presentes nos referidos textos e das vertentes críticas caracterizadas pela ênfase neste ou naquele critério;
3. leitura de texto literário selecionado pelo professor e elaboração individual de um texto crítico sobre ele com base na referida reflexão e no conhecimento prévio (escolar) do aluno;
4. leitura e discussão coletiva de textos teóricos representativos da primeira das vertentes críticas anteriormente identificadas (item 2) e reelaboração individual do texto crítico com base nesses textos;
5. leitura e discussão coletiva de textos teóricos representativos da segunda das vertentes críticas anteriormente identificadas (item 2) e reelaboração individual do texto crítico com base nesses textos;
6. leitura e discussão coletiva de textos teóricos representativos da terceira das vertentes críticas anteriormente identificadas (item 2) e reelaboração individual do texto crítico com base nesses textos;

7. reflexão acerca da decisão, inerente ao juízo crítico, entre critérios divergentes de valor e acerca da necessidade de argumentação para fundamentar essa decisão; reelaboração individual do texto crítico com vistas à essa necessidade.

Quando da reencenação desta sequência em novas ocasiões pedagógicas, a sugestão a ser feita pelo professor, no momento 4, de que a teoria crítica correta é aquela pautada pela concepção de *literatura-como-representação-e-efeito*, e, a seguir, no momento 5, de *literatura-como-expressão-de-uma-dimensão-autoral*, e, a seguir, no momento 6, de *literatura-como-instauração-de-uma-realidade-pela-linguagem*, não se revestirá, para ele, em cada um desses momentos, senão de um caráter de *consciente e deliberada contradição com a realidade*, já que não acredita haver nenhuma teoria crítica passível de ser aprioristicamente aventada como a teoria crítica correta, todas as teorias afigurando-se como (incom)possivelmente corretas. Tal expediente pedagógico só se veria, pois, devidamente justificado, em vista da *finalidade prática* a que visaria cumprir, a saber: a de concorrer para a emergência da esfera discursiva propícia ao acontecimento de juízos críticos dialógicos.

Tudo se passará, desse modo, em sala de aula, apenas como se uma determinada teoria crítica estivesse, então, de fato sendo sugerida como a abordagem correta e definitiva do texto literário, isto é, apenas *como se* estivesse de fato sendo levantada uma hipótese a ser efetivamente verificada, para que, uma vez elaborado o texto crítico teoricamente orientado, o procedimento se veja repetido em face de uma outra teoria crítica, francamente oposta à anterior, ensejando-se, com isso, um novo texto crítico, etc. Em vista dessa dinâmica pedagógica ficcional, por assim dizer, que *deliberadamente apenas simularia* um procedimento de levantamento e verificação de hipóteses, e do fato de que a forma linguística por excelência da ficção segundo Hans Vaihinger é mesmo o “*als ob*”, o *como se*, poder-se-ia falar, aqui, numa “pedagogia do como se” para os estudos literários.<sup>6</sup>

Em face da iminente cristalização da reflexão pedagógica na imagem de uma determinada Pedagogia, impõe-se ressaltar que terá concorrido para a elaboração dessa imagem o alinhamento do ponto de vista reflexivo aqui em cena com o ponto de vista de apenas um dos

---

<sup>6</sup> Refiro-me, aqui, ao clássico livro de Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob* (1911) [Ed. bras.: VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. de Johannes Kretschmer. Chapecó (SC): Argos, 2011.] Para maiores detalhes, cf. ARAÚJO (2017).

polos da relação pedagógica: o docente, e *não* o discente. Em outras palavras, uma pedagogia do como se só se mostra concebível como tal pelo ponto de vista do professor, que é quem deve deter, de partida, a consciência do caráter ficcional do trabalho de levantamento e verificação de hipóteses a ter lugar no curso, e não do ponto de vista do aluno, que deve, antes, realmente levantar e verificar hipóteses, encarando o referido trabalho numa perspectiva factual, não ficcional.

É esta perspectiva, aliás, que o fará conscientizar-se daquela alteridade da qual deve “tomar o lado” no próprio gesto em que, no ato crítico, a ela se contrapõe e dela se demarca.

### Sobre a utilidade política dos costumes estéticos

“O objetivo da educação literária não é determinar quem é o melhor advogado de acusação crítico ou o mais rápido atirador crítico”, ponderam Graff e Phelan (2004, p. 11) em sua justificativa para o estudo das controvérsias críticas, “mas ajudá-lo a se sobressair no tipo de análise e de discussão fundamentada que fará de você um efetivo cidadão tanto quanto um bom estudante”. Associar “educação literária” e “cidadania” é algo que remonta, em última instância, ao programa schilleriano de “*ästhetische Erziehung des Menschen*” [educação estética do homem] como fundamento político-pedagógico na modernidade.

Readings (1996, p. 63) lembra que a antinomia entre natureza e razão em Kant, a qual “deixa o sujeito sem escolha: alcançar a razão é destruir a natureza, atingir a maturidade é esquecer absolutamente a infância”, acarreta o conhecido círculo hermeneúutico no qual “é suposto o estado racional educar a humanidade, mas somente uma humanidade educada pode fundar o estado”. Ao problema de “como alguém passa do ‘estado de natureza’ ao ‘estado de razão’ sem destruir a natureza”, Schiller responderá que é “através da cultura como um processo de educação estética”; isto porque “a arte remove o acaso da natureza (para permitir a moralidade), embora, ao mesmo tempo, não liberte inteiramente a razão da natureza” (*Ibid.*, p. 63). Assim:

Esta Bildung é um processo de desenvolvimento do caráter moral que situa a beleza como um passo intermediário entre o caos da natureza e as rígidas e arbitrarias estruturas da razão pura. A arte coloca-se, portanto, entre a determinação puramente passiva da razão pela natureza (o homem como fera) e a determinação absolutamente ativa da natureza pela razão (o homem como máquina). É importante compreender, contudo, que o processo de educação estética não é concebido por Schiller como uma questão de

meramente olhar para pinturas. Trata-se de um processo fundamentalmente histórico: à razão é dada vida orgânica através do estudo histórico. A humanidade não alcança o estado moral pela rejeição da natureza, mas pela reinterpretção da natureza como um processo histórico. (*Ibid.*, p. 63)

Num texto intitulado “Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos” (1796), Schiller defende que “um sentimento puro e vivo para a beleza tem manifestamente a mais feliz influência sobre a vida moral”, e que o gosto, se “ele mesmo nunca pode produzir algo de moral através de sua influência”, no entanto “pode favorecer a moralidade da conduta” (SCHILLER, 2004, p. 55). Ora, não é outro senão este o fundamento da “ideologia estética” (Paul de Man) a partir da qual erigiu-se e institucionalizou-se o moderno ensino de literatura no mundo ocidental. Analisando a centralidade conquistada pela “cultura literária” na Universidade de língua inglesa ao longo do século XIX, Readings conclui:

Se a literatura é a língua da cultura nacional, a prova escrita de uma atividade espiritual para lá das operações mecânicas da vida material, então a educação liberal na cultura intelectual, através do estudo da literatura nacional, irá produzir o *gentleman* cultivado cujo conhecimento não tem nenhuma utilidade mecânica ou direta, unicamente uma ligação espiritual com a vitalidade de sua língua nacional enquanto literatura. (*Ibid.*, p. 78)

Ademais, foi justamente a dissolução do laço que unia, na alta modernidade, educação literária e cidadania, “logo que a história da educação liberal perdeu seu centro organizador – isto é, perdeu a ideia de cultura como objeto, como ao mesmo tempo origem e meta, das ciências humanas” (*Ibid.*, p. 10), que instaurou o que se costuma enxergar como a crise contemporânea dos estudos literários:

Uma vez que a ligação entre o estudo da literatura e a formação do cidadão modelo foi quebrada, então a literatura emerge como um campo do conhecimento entre outros. O cânone passa, assim, a gradualmente funcionar como a delimitação arbitrária de um campo de conhecimento (um arquivo), ao invés de como o reservatório que abriga o princípio vital do espírito nacional. (*Ibid.*, p. 86)

Restabelecer essa ligação, como gostaria Gerald Graff, em meio às ruínas da Universidade moderna, isto é, no âmbito da Universidade “pós-histórica” como “sobrevivente da era na qual se definia a si mesma em termos do projeto do desenvolvimento, afirmação e inculcação *históricos* da cultura nacional” (*Ibid.*, p. 6), requer a abertura para aquele dissenso *muito mais radical e desconfortável* do que o implicado por seu estudo das controvérsias, e que se encontra encenado, por outro lado, não apenas na pedagogia do como se, mas na própria

democracia como forma política de sociedade cuja especificidade “consiste na legitimação do conflito e na recusa a eliminá-lo através da imposição de uma ordem autoritária” (MOUFFE, 1996, p. 8).

Eis o que habilitaria, em suma, a prática crítica incitada pela pedagogia do como se como uma das “práticas, discursos e jogos de linguagem” capazes de proporcionar aquela “identificação com valores democráticos” que, segundo Chantal Mouffe, se encontra na base da “criação de formas democráticas de individualidade”:

É particularmente importante na conjuntura atual, caracterizada, como tal, por uma crescente desafeição pela democracia, compreender como uma forte adesão aos valores e instituições democráticos pode ser estabelecida, e que o racionalismo constitui um obstáculo a tal compreensão. É necessário perceber que não é oferecendo argumentos racionais sofisticados, nem fazendo reivindicações de verdade contextualmente-transcendentes sobre a superioridade da democracia liberal, que valores democráticos podem ser nutridos. A criação de formas democráticas de individualidade é uma questão de *identificação* com valores democráticos, e este é um processo complexo que tem lugar através de uma diversidade de práticas, discursos e jogos de linguagem. (MOUFFE, 1996, p. 5)

## Referências

ARAÚJO, Nabil. Julgamento inaugural, competência crítica, cultura democrática. In: LOPES, Alice C.; SISCAR, Marcos (Org.). *Pensando a política com Derrida: responsabilidade, tradução, porvir*. São Paulo: Cortez, 2018. p. 225-259.

ARAÚJO, Nabil. Por uma pedagogia literária do “como se”. In: CECHINEL, André; SALES, Cristiano (Org.). *O que significa ensinar literatura?* Florianópolis: EdUFSC; Criciúma: Ediunesc, 2017. p. 31-57.

BILLIG, Michael. *Arguing and thinking: a rhetorical approach to social psychology*. 2. ed. London: Cambridge University Press, 1996. [Ed. bras.: BILLIG, Michael. *Argumentando e pensando: uma abordagem retórica à psicologia social*. Trad. De Vera L. M. Joscelyne. Petrópolis (RJ): Vozes, 2008.]

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

GRAFF, Gerald. *Teaching politically without political correctness*. Radical Teacher, Pittsburgh, n. 58, p. 26-30, 2000.

GRAFF, Gerald; PHELAN, James (Ed.). *Adventures of Huckleberry Finn: a case study in critical controversy*. 2. ed. Boston/New York: Bedford/St. Martin's, 2004.

GRAFF, Gerald; PHELAN, James (Ed.). *The Tempest: a case study in critical controversy*. 2. ed. Boston/New York: Bedford/St. Martin's, 2009.

LEITCH, Vincent B. (Ed.) *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York/London: W. W. Norton & Company, 2001.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas (SP): Papirus, 1986.

MOUFFE, Chantal. Deconstruction, Pragmatism and the politics of democracy. In: MOUFFE, Chantal (Org.). *Deconstruction and Pragmatism*. Routledge: London/New York, 1996. p. 1-12. [Ed. bras.: MOUFFE, Chantal. Desconstrução, pragmatismo e a política da democracia. In: MOUFFE, Chantal (Org.). *Desconstrução e pragmatismo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 9-25.]

READINGS, Bill. *The University in Ruins*. Cambridge (MA)/London: Harvard University Press, 1996. [Ed. portuguesa: READINGS, Bill. *A universidade em ruínas*. Trad. de Joana Frazão. Coimbra: Angelus Novus, 2003.]

SCHILLER, Friedrich. Sobre a utilidade moral dos costumes estéticos [1796]. Trad. de Ricardo Barbosa. In: BARBOSA, Ricardo. *Schiller e a cultura estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 55-67.

Recebido em: 12.02.2019

Aprovado em: 04.04.2019