

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA
MESTRADO EM PSICOLOGIA
LINHA PSICOLOGIA CLÍNICA E SUBJETIVIDADE

Izabella Vidal Coutinho

**A possível inserção do pensamento técnico-calculante na
literatura através da crítica literária**

Profº. Leonardo Pinto de Almeida
Orientador
Departamento de Psicologia - UFF

Niterói – RJ: Setembro de 2014

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

C871 Coutinho, Izabella Vidal.

A possível inserção do pensamento técnico-calculante na literatura através da crítica literária / Izabella Vidal Coutinho. – 2014.
122 f.

Orientador: Leonardo Pinto de Almeida.

Dissertação (Mestrado em Psicologia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, 2014.

Bibliografia: f. 120-122.

1. Heidegger, Martin, 1889-1976; crítica e interpretação.
2. Literatura. 3. Crítica literária. I. Almeida, Leonardo Pinto de.
II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 158

Izabella Vidal Coutinho

**A possível inserção do pensamento técnico-calculante na
literatura através da crítica literária**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação
em Psicologia do Departamento de Psicologia da
Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre em Psicologia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. LEONARDO PINTO ALMEIDA – Orientador

UFF

Prof. Dr. ROBERTO NOVAES DE SÁ

UFF

Prof. Dr. CARLOS HENRIQUE MARTINS TEIXEIRA

FASE

Born from silence, silence full of it
A perfect concert my best friend
So much to live for, so much to die for
If only my heart had a home
(Holopainen – Dead Boy's Poem)

Agradecimentos

Existem pessoas, não muitas, as quais temos o privilégio de chamar de pais. Devemos o fato de estarmos vivos a estas poucas pessoas. No meu caso, de todas as bilhões de possibilidades, encontrei Alberto Carlos Coutinho e Adelaide Vidal Coutinho. Agradeço a tudo o que fizeram por mim durante toda a vida. Agradeço o apoio de sempre e a força que me deram para continuar com o que quisesse. Agradeço a minha mãe pelas leituras e discussões sobre o tema, que me foram bastante necessárias para conseguir clarear os pensamentos, e por pensar junto a mim. O caminho acadêmico é longo e tem seus custos. Agradeço a eles por me ajudar a o seguir.

Algumas conhecemos enquanto ainda estamos na barriga de nossa mãe e desde então passam a cuidar de nós. Esse é o caso de Amilcar Cunha Ferreira, o primeiro a alertar que poderia ser arriscado eu vir para este mundo, e aquele que me ajudou a não sair do mesmo durante o período deste mestrado – quando o resultado de uma vida de angústias e inquietações resolveram se fazer presente fisicamente. Graças a ele, que permitiu um pouco de abertura ao mistério enquanto a técnica relutava, por ausência de garantias, sobre meu nascimento, e aos meus pais, que aceitaram esse sopro de silêncio rumo ao desconhecido, que pude vir a escrever todas essas páginas que se seguem.

Há aqueles que nos parecem aleatórias em meio a um grupo com interesses afins, mas que escolhemos para destinar uma pergunta que não conseguimos entender direito. Eles podem não saber nos dar uma resposta direta que sane todas as nossas dúvidas, mas podem nos dar um outro que se parece um pouco conosco e nos fazer refletir que um pouco de familiaridade em um mundo de estranhezas pode ser algo bom. E de dúvidas, semelhanças, diferenças e afinidades podemos decidir que queremos passar mais tempo juntos. Por isso, agradeço a Antônio da Silva Alves Júnior por fazer parte da minha vida, por ser alguém com quem posso contar e conversar, e por estar ao meu lado na alegria, na doença, na loucura e em todos os estados.

Há quem surja em nossa vida como uma rajada de vento forte que nos faz mudar de direção. Este é o caso de Jadir Machado Lessa. Graças a ele pude ampliar meu horizonte de sentidos, e graças a essa ampliação pude reconsiderar a psicologia, olhar com outros olhos os diferentes mundos acadêmicos e encontrar o caminho que sempre busquei, mas nunca considerei poder existir. Devo a existência dessa dissertação a ele, pois se não tivesse aparecido em minha vida, ainda estaria perdida, tentando me adequar a caminhos alheios,

ouvindo vozes do meu passado que diziam que eu nunca poderia pesquisar meu mais profundo interesse.

Outros aparecem como que para quebrar o sistema de crenças – mesmo que seja da incredulidade – no qual tentamos nos fechar, possibilitando supostas impossibilidades. Eles chegam com um novo mundo, com novas pessoas que se somam a nossa vida e das quais sabemos que caminharão conosco até nosso último instante. Por isso, quero agradecer a Leonardo Pinto de Almeida não somente por ter me aceitado como sua orientanda, mas por ter me proporcionado ampliações e diálogos e, é claro, por ter caminhado comigo ao longo desses dois anos.

Também existem aqueles que desde a primeira vez que temos contato, admiramos. Pessoas capazes de despertar em nós a serenidade heideggeriana e nos fazer sentir que é possível, mesmo com tanta técnica, a abertura de um espaço que não seja técnico. Por esse motivo, pela boa vontade em me ajudar com questões da dissertação e conceitos de Heidegger, assim como ter me concedido a honra de aceitar ser membro da minha banca, agradeço a Roberto Novaes de Sá.

Existem pessoas que durante um período temos contatos esporádicos, mas que nunca poderíamos imaginar que um dia teríamos o privilégio de as ter como membros de nossa banca. Agradeço ao Carlos Henrique Martins Teixeira por ter aceitado de boa vontade esse convite, colocando seu nome em minha história pessoal e me possibilitando o conforto de completar essa banca com pessoas nas quais confio para a leitura desta dissertação.

Outros, conhecemos desde cedo, mas somente em um determinado momento realmente entram em nossa vida. Ajudam-nos a juntar peças de nós mesmos, peças que podem estar perdidas, tão próximas e distantes quanto o próprio tempo. Neste momento agradeço a João Carvalho Neto, por me lembrar daquilo que não posso esquecer - por mais que algumas dessas lembranças sofram a artimanha da vida de tornar habitual o esquecimento.

Existem pessoas que encontramos ao longo dos anos e, desde então, fazem parte de nosso dia a dia. Pessoas que mudam a nossa vida, que nos ajudam a ver coisas de maneira diferente, que nos ajudam a questionar, a refletir. Estão sempre presentes, em todos os momentos. Sou feliz por conhecer muitas dessas pessoas, por mais que nunca as tenha visto. Neste momento quero agradecer especialmente a Heidegger, Blanchot, Barthes e Kundera por terem existido e compartilhado seus pensamentos.

No mais, como nunca posso deixar de agradecer, agradeço a todos os autores e escritores, vivos e mortos, que se fazem grandes amigos em um diálogo que, felizmente, nunca chegará a um fim.

Resumo

A presente pesquisa dedica-se a investigar a possível inserção do pensamento técnico-calculante na literatura. Para tanto, utilizaremos como base o filósofo Martin Heidegger e sua distinção entre os pensamentos calculante e meditante, assim como a constatação de que o horizonte histórico no qual vivemos é o da Era da Técnica. Abordaremos a questão da origem da obra de arte e do nascimento da literatura, trabalhado por Foucault, aproximando-as, assim, a forma meditante de pensar. Em seguida constataremos como a técnica busca absorver a literatura através da crítica literária que tenta restringir as inúmeras possibilidades de interpretação de uma obra. Para tanto nos utilizaremos dos textos de Barthes e Blanchot sobre literatura. Esse tipo de crítica, que sustenta seu poder no nome do autor e busca desvendar as obras pela vida daqueles que as escreveram, acabam por querer colocar-se como cientistas. Os críticos, ao restringirem as possibilidades de leituras e tornarem as obras algo fechado, agem de forma técnica, possibilitando que o pensamento calculante se insira na literatura através da crítica literária no momento em que essa se fomenta seu poder na função-autor.

Palavras-chave: Heidegger, Pensamento calculante, pensamento meditante, literatura, crítica literária, função-autor

Abstract

This present research is dedicated to investigate the possible insertion of the technical-calculating thinking in the literature. Therefore, we will use as base the philosopher Martin Heidegger and his distinction between the calculating and meditative thinking, as the finding that the historical horizon in which we live on is the Technical Era. We will discuss the question of the work of art's origin and the literature's birth, elaborated by Foucault, approaching it, this way, to the meditative thinking. Next, we will find how the technique tries to absorb the literature through the literary critics that tries to restrict the numerous possibilities to interpret a work of art. For this we will use the texts of Barthes and Blanchot about literature. This kind of critics, that sustain itself by the power in the name of the author and search to unravel the works by the life of those who wrote it, end up to putting themselves like scientists. The critics, in the act of restrict the reading's possibilities and make the books something closed, behave in a technical way, enabling the calculating thinking to enter in the literature through the literary critic in the moment that this one foments its power in the author-function.

Keywords: Heidegger, calculating thinking, meditative thinking, literature, literary critic, author-function

Sumário

Introdução	10
1 – Pensamento Calculante	19
1.1 – O horizonte histórico	19
1.2 – A técnica	27
1.3 – Uma outra forma de pensar	43
2 – A literatura	51
2.1 – A obra de arte	51
2.2 O nascimento da literatura	67
2.3 – A literatura como uma expressão do pensamento meditante	76
3 – A crítica literária como possível instrumento da técnica	82
3.1 – Reflexões acerca da crítica literária	83
3.2 – A morte do autor	103
3.3 – Possibilidade de uma outra crítica	108
Conclusão	114
Referências Bibliográficas	120

Introdução

Era semana de prova do quarto bimestre do ano de 1998. Semana tipicamente tensa, pois precedia às férias e antecipava o final de um período intenso em nossas vidas, o Ensino Fundamental. Recebo minha prova de, como chamávamos naquela época, Português, e completo ansiosamente o cabeçalho enquanto passo o olho pelo texto da prova. Sinto-me feliz, vou fazer uma prova da qual o texto, uma poesia em versos livres, eu já havia lido. Volto a preencher o cabeçalho, agora com um pouco mais de calma, e começo, de fato, minha leitura da mesma.

Leio alguns versos, tento lembrar onde foi que os li antes, pois mesmo sabendo que os havia lido, não lembrava perfeitamente deles. Esforço-me para lembrar e, como não consigo, resolvo não pensar a respeito pois isso não faria diferença na prova. Mantendo a sensação de leveza e tranquilidade pelo texto familiar, releio-o, desta vez até o fim. Mal sabia eu que o fim guardava uma reviravolta, ou o primeiro passo de uma reviravolta que me traria a escrever este ocorrido uma década e meia depois. Era costume meu não ler o nome do autor antes de ler o texto, pois achava que isso poderia influenciar na minha leitura, e eu queria ler por mim. Por isso, naquele dia, apesar da familiaridade, não procurei por seu nome, não me importava saber quem ele era. Mas a leitura dos últimos versos me chamou a atenção para algo ainda mais familiar do que o texto em si: meu nome próprio. Entre parênteses continha o nome Izabella Coutinho, o nome mais familiar e estranho que existe para mim. Minha leveza se dissipou. No mesmo instante me lembrei de uma atividade feita em sala há um certo tempo que consistia em escrevermos poemas ou poesias. Milhões de questões passavam à velocidade da luz em minha cabeça, desde espanto por não haver reconhecido algo que eu mesma havia escrito até preocupação de como faria a parte de interpretação de texto.

Tentei respirar fundo, reler tudo desde o início e fazer a prova. Havia um tempo para a feitura da mesma e eu precisava o cumprir. Com um peso, na hora injustificável, havia chegado o momento de o interpretar. Relutei com enorme estranheza questões como “o que a autora quis dizer...”. Sim, eu sabia que o havia escrito, eu sabia que quem escreve é comumente chamado de autor daquilo que escreveu. Mas eu não era uma autora, de jeito nenhum. Minha relutância, para além do espanto, vinha que, na realidade, nunca havia gostado do nome ‘autor’. Esta palavra me passava um ar de coisa fechada, acabada, com toques de prepotência, e eu não queria ser aquilo. Mas se eu não era a autora daquele poema,

o que eu era? O que era ser um autor? Pode-se escrever sem ser autor do que se escreve? Qual a diferença entre um escritor e um autor? Já havia pensado sobre estas questões antes, mas pela primeira vez isto me sufocava pavorosamente.

O tempo passava. Não devia me perder em divagações. A prova ainda não tinha nem uma questão respondida e, por mais que não estivesse preocupada com nota, não podia conceber a ideia de entregar uma prova em branco. Pus a fazê-la e assim senti o peso da autoria. Pensar sobre o que o autor quis dizer é uma possibilidade em aberto. Sempre brinquei falando que não estava dentro da cabeça dele para poder saber. Mas dessa vez eu estava dentro da cabeça dele. Era para eu saber o que ele, eu, quis dizer. Era para acertar todas as questões. Era para nem ter dúvidas. Mas não era nada assim. Foi o terror. Pela primeira vez me senti ocupando um lugar de suposto saber e parecia que estava restrita, completamente limitada. Por mais que aceitasse que não poderíamos saber o que um autor estava querendo enunciar, acreditava que ele pudesse saber o que queria com aquilo. Creio que esta tenha sido a primeira vez que tenha pensado a possibilidade dele também não saber, e sentido que há uma injustiça em esperarmos isso dele.

A prova foi feita. Fui para casa e pensei longamente sobre tudo isso. Mas a experiência ainda não estava completa. Era necessário mais um acontecimento: pegar a prova corrigida. Foi o cinco mais feliz que já tirei na vida. A prova era constituída de cinquenta por cento de interpretação textual e cinquenta por cento de gramática, sendo assim, consegui minha nota cinco na parte de... gramática, é claro. Errei todas, absolutamente todas as questões de interpretação e isso foi maravilhoso. Recuperei minha liberdade, deixei o terrível lugar do suposto saber e pude fazer observações que vêm me sendo útil desde este acontecido.

Primeiramente percebi que a frase “o que o autor quis dizer” não era tão fechada quanto ela me parecia. Minha professora a havia usado e respondido como ela interpretou. A questão da verdade sobre um texto, que eu já desconfiava não existir, foi destruída de vez. E pude vislumbrar uma coisa que me encantou quase que acima de tudo: como o texto deixa de ser nosso no momento em que acabamos de escrever. Cada um o lê de um jeito. Cada um faz suas observações e interpretações, independentemente do que pretendíamos passar ao escrever, por mais claros que pudéssemos achar que estávamos sendo. Neste momento comecei a perceber que o texto é de quem lê, não de quem o escreve. E percebi da mesma forma que quem o escreve também o pode ler – até mesmo como se nunca o tivesse escrito.

Minha relação com a escrita e a leitura se modificou bastante desde a oitava série, e tenho certeza de que aquela prova foi um marco nesta relação. Por isso agradeço à minha professora que me possibilitou este acontecimento em uma idade e de uma forma que não

poderiam ter acontecido de outra maneira. E, do mesmo modo que ela dedicou um texto meu em sua prova, quero dedicar um ato dela em meu escrito.

* * *

O propósito desta pesquisa é o de pensar a crítica literária como um modo de inserção do pensamento técnico-calculante na literatura. Então, é crucial que iniciemos apresentando que tipo de pensamento é este ao qual nos referimos. Também é importante esclarecermos através de qual pensador estamos abordando estas questões, para que possamos tornar claro sob que ponto de vista pensamos o assunto que se destina aos próximos capítulos.

Por isso, neste primeiro capítulo, entraremos em contato com a técnica e sua forma calculante de pensar. Para tanto, dialogaremos com Martin Heidegger (1889 – 1976). Aluno, na faculdade de Freiburg, de Edmund Husserl, considerado o fundador da Fenomenologia – porém dele se destoando em certos aspectos -, dedicou-se a refletir sobre o ser e seu esquecimento ontológico¹.

É relevante lembrarmos que não sendo esta uma dissertação sobre o trabalho filosófico de Heidegger, mas sim baseado nele, os conceitos trazidos aqui visam focar o tema de nossa pesquisa. Por esse motivo concentraremos apenas no que se relaciona mais diretamente com o assunto.

Ao longo de seus estudos, Heidegger utilizou o termo *Dasein*, o qual traduzimos por ser-aí. O homem é um ser-aí pois relaciona-se com o ser dos entes em geral, mantendo com eles uma relação de presença, ou seja o que faz do ente homem um ser-aí é justamente ele ser com as coisas. Por isso, este existir não pode ser concebido em separado a um mundo, que é coexistente a ele. Dessa forma, vemos que o *Dasein* não é um outro ser, mas sim a forma de ser-no-mundo. Sendo assim, afirma que somos sempre ser-com, realçando o fato de sermos sempre relação – mesmo se for relacionando-nos com o isolamento.

Por este motivo, a forma para apresentar estas questões foi escolhida através do conceito de horizonte histórico. Este seria o ponto de partida para qualquer questionamento sobre o que nos cerca, uma vez que é este horizonte que determina como o ser-aí² se

¹ Ao longo do tempo passamos a nos preocupar somente com o que era relativo ao ente, esquecendo-nos do ser. Até mesmo Descartes, que tanto meditou sobre o que realmente existiria de verdadeiro, esbarrou no ser e o tomou como algo natural. Aceitou a frase “penso, logo sou” como se o ‘ser’ conjugado como ‘sou’ fosse algo que não necessitasse nenhuma explicação ou estranhamento. Tomou como algo natural. Aceitou a frase “penso, logo sou” como se o ‘ser’ conjugado como ‘sou’ fosse algo que não necessitasse nenhuma explicação ou estranhamento.

² Lembrando que ser-aí, ou *Dasein*, significa dizer que ele é coexistente ao mundo. Por serem coexistentes, um não pode existir sem o outro. Sendo assim, ao nos referirmos ao termo *Dasein*, estamos pensando em ser-no-

posiciona ante sua história e a si mesmo. Esta determinação se dá no sentido de abrir uma gama de possibilidades que nos cercam, ou seja, não podemos escolher qualquer possibilidade, mas apenas aquelas que se apresentam para nós e que fazem parte do nosso horizonte de sentidos³. Como exemplo disto, podemos perceber que as possibilidades abertas a uma família brasileira, dita como padrão, do século XXI são diferentes das possibilidades abertas a uma família tradicional japonesa do século XII.

Em nossos tempos de técnica moderna, a velocidade da informação passou a atingir maiores níveis de presteza. Esta maior rapidez informativa teve e exerceu influências na ciência, que passou a ganhar maior respaldo e poder à medida que demonstrava conseguir não somente reproduzir a natureza, mas controlá-la e moldá-la. A ciência começou a tornar-se cada vez mais verificável, mais capaz de previsões e precisões, sendo assim, mais passível de confiança e capaz de gerar garantias sobre o futuro.

Todo este avanço construía um molde de como se faz ciência – o qual se disseminou para as mais diferentes áreas. Ciência não era mais somente aquilo o que estuda a *physis*, ou seja, o físico, mas o que é capaz de estudar sobre qualquer objeto. Ela primava tanto ser o caminho e ditava de maneira tão clara e precisa o como fazer, que até mesmo as ciências humanas e sociais tentaram se inserir em seus moldes.

Porém, os moldes científicos já se encontravam dentro de um outro molde dado por uma forma de pensamento que possibilitou a esta avançar tal como se sucedeu. Encontramos, neste momento, com o pensamento calculante, o pensamento que calcula. Este pensamento relaciona-se com o contar no sentido de que contamos com algo que ainda não existe como se este algo já fosse existente. Contamos que nada se dará entre o agora e o que esperamos. Por exemplo, contamos com a colheita no momento do plantio, desconsiderando tudo o que pode se interpor entre o momento da plantação e de uma possível colheita. Este pensamento, que é o característico da Era da Técnica, necessita de garantias. Ele precisa adiantar-se a si mesmo para que possa estar garantido em seu futuro. Contando sempre com o futuro que precisa ser do jeito que ele quer, o avanço científico e a informação tornam-se instrumentos para que ele possa se propagar através do tempo e do espaço.

De acordo com Heidegger (1995, 2012), a forma encontrada por este pensamento para se constituir em nossa sociedade é a técnica. Ela, advinda da palavra grega *technè*, significava

mundo e em ser-com, uma vez que somos sempre relação, verificamos que ser-aí e horizonte histórico se tornam indissociáveis.

³ Horizonte de sentidos é tudo aquilo que conseguimos ver, perceber. O horizonte histórico nos abre um leque de possibilidades, e o horizonte de sentidos é como conseguimos ver estas possibilidades, que pode ser de uma forma mais restrita ou de forma mais ampliada, percebendo mais possibilidades.

ao mesmo tempo ofício, técnica e arte, passou a ligar-se ao conceito de produção e, após a aproximação feita por Platão entre produção e verdade, liga-se também ao conceito de verdade. Logo, podemos perceber, em nossos tempos, como a técnica se considera sendo vinculada à produção da verdade.

Podemos não ver nenhum estranhamento nesta forma calculante de viver e pensar a vida. Porém, Heidegger alerta sobre o risco de nos atermos a este tipo de pensamento como se este fosse o único existente. Em um ritmo frenético onde trocamos o novo pelo mais novo acabamos nos distanciando de uma outra forma de pensamento que se relaciona à reflexão, à meditação. Seria, para Heidegger (2009, 2010), através desta outra forma que poderíamos pensar a essência das coisas, de nós mesmos e da própria técnica e, com isso, termos uma relação mais livre com o horizonte histórico no qual vivemos, no sentido de não dispormos somente do pensamento calculante como modo de nos relacionarmos com o mundo.

A esta forma chamamos pensamento meditante. Ele seria o silêncio, o mistério, o manter a abertura perante as coisas. A técnica demanda que vivamos do seu jeito, mas através de um meditar podemos decidir se queremos ou não viver deste jeito demandado, ou se o queremos viver apenas em certos momentos, em certos aspectos. Ele faz com que nos relacionemos de uma forma mais tranquila com o nosso horizonte histórico e amplia nosso horizonte de sentidos.

No capítulo dois, pensaremos a questão da obra de arte e da literatura. Para tal continuaremos com Heidegger, tendo-a como uma força de resistência contra o pensamento calculante e contra os riscos apresentados pelo próprio em *Serenidade* (s.d.) e em *O caminho do campo* (2008), da possibilidade de que o pensamento calculante seja o único pensamento que passemos a ter, esquecendo de que o que nos é mais próprio é a reflexão, e deixando de ouvir o silêncio enquanto colocamos a voz da técnica no lugar que outrora pertencia à voz de Deus.

Pensaremos, através do texto *A origem da obra de arte*, de Heidegger (2012), o que é a arte e compreenderemos que a verdade que a obra faz com que venha à luz é verdade no sentido de *alethéia*. Faremos então uma pequena distinção entre os conceitos de *alethéia* e *veritas*.

Em seguida será feita uma breve história do nascimento da literatura de acordo com o entendimento de Michel Foucault (2009) ao afirmar esta ter surgido com a morte de Deus – fato este ao qual Nietzsche já havia apresentado em seus livros *Gaia ciência* (2006) e em

Assim falava Zaratustra (s.d.). Neste período a sociedade encontrava-se mais voltada às descobertas científicas do que à própria religião – por isso a afirmação de Deus estar morto.

Estabeleceremos uma concisa distinção entre obras de linguagem e literatura. As primeiras seriam um tipo de escrita onde aquele o qual escreve não se coloca como escritor do que é escrito. Elas guardam a ideia de que tanto as palavras ditadas a um escriba, quanto a mão que escreve são somente instrumentos que possibilitam ser trazido à tona pensamentos que viriam de fontes divinas. Logo, essas obras seriam escritas por uma inspiração divina, onde a ideia de originalidade⁴ e até mesmo de autoria⁵ se encontravam apagadas em nome daquilo que se pretendia passar com aquele texto.

Essa escrita era característica de um período relativo a antes do século XVIII. Porém, após sua morte, esse tipo de obra não desapareceu. Seu foco deixou de ser a palavra divina e divulgação do verdadeiro ensino de uma religião e repetição de uma tradição. Consequentemente, as obras de linguagem não morreram junto a Deus, elas continuam existindo, concomitantemente com a literatura, conforme contemplaremos posteriormente.

Em contraposição às obras de linguagem, encontramos a literatura. Ela nasceu da angústia que se abateu sobre os homens quando se perceberam sendo sozinhos, que Deus não estava mais lá junto a eles. Na tentativa de lidar com essa angústia, desalento e vazio, escreve-se. Escreve-se transgredindo a própria linguagem. Transgredindo também a ideia de que quem escreve somente é um instrumento a um determinado fim.

Veremos o que Blanchot, Barthes e Kundera discursam acerca da literatura e da escrita e, por fim, alegaremos nossa hipótese que sustenta este capítulo, de que a literatura tem sua casa dentro do pensamento meditante, uma vez que esta nasce da estranheza de um mundo onde não se sabe ao certo como se deve habitar. O silêncio, o vazio e o mistério decorrentes desta morte possibilitaram o nascimento de uma outra forma de escrita, diferente das habituais obras de linguagem, uma escrita que porta em si toda a estranheza e transgressão relativa ao seu nascimento, e que chamamos de literatura.

Combinaremos então este momento do nascimento da literatura e tudo que adveio dele com uma abertura ao pensamento meditante trazido no primeiro capítulo. A morte de Deus gerou angústias e possibilitou mudanças em toda a sociedade. Teve de ser encontrada uma

⁴ Originalidade no sentido de criar algo novo, não somente a reprodução de textos já existentes, ou a proliferação de ideias já bem fundamentadas na sociedade.

⁵ Se os textos eram escritos seguindo uma inspiração divina, com a ideia de que as palavras lhe eram ditas às vezes pelo próprio Espírito Santo, o autor, tal qual conhecemos hoje, não existia. Ele era somente aquele que se mostrava aberto a receber tais mensagens. Por esse motivo não se podia afirmar que o autor era o criador responsável por sua obra, uma vez que essa advinha de outras fontes – no caso, divinas.

outra forma de pensar, uma vez que a religião não podia mais ocupar o lugar que ocupou por tantos séculos. Esse estranhamento, surgido com a perda do mundo familiar, possibilitou o surgimento de novos tipos de relação com o mesmo e, segundo Foucault, deu origem ao período moderno.

Sendo assim, a pretensão deste capítulo é mostrar que o lugar o qual a arte ocupa em nossa sociedade não é técnico. Muito pelo contrário, ela é um ponto de resistência em relação ao pensamento calculante, pois possibilita um maior contato com o pensamento meditante. Dessa forma somos levados a pensar que a existência da arte pode vir a diminuir o risco de que a forma técnica seja a única aceita e percebida. Até porque a arte é uma abertura a um estranhamento, tirando-nos de nosso lugar habitual onde tecnicamente nos sentimos tão seguros para nos lançar em outras realidades, em inúmeras incertezas e possibilidades de existir e de se relacionar com o mundo.

Dessa forma veremos o motivo pelo qual ela se mostra ameaçada nos dias de hoje: que é justamente pelo fato dela ser ameaçadora aos parâmetros técnicos tão caros e necessários dentro da era da técnica.

O propósito do capítulo três, depois de termos aproximado o pensamento meditante à literatura, é de refletirmos o motivo pelo qual hoje em dia é tão comum não pensarmos a respeito da mesma como sendo um aberto de infinitas possibilidades.

No primeiro capítulo afirmamos, embasados em Heidegger, viver na era da técnica e, com isso, habitarmos um mundo cercado de verdades onde não há espaço nem para a reflexão nem para manter o aberto. Também conferimos que, para que a técnica possa se manter em sua posição, é necessário que seu método calculante seja o que prevaleça em nossa forma de pensar. Portanto, não nos causa estranhamento que a técnica queira colocar a literatura em seus moldes.

Foi com bastante incentivo técnico que a crítica literária tornou-se o que é hoje. Ela é a tentativa de aprisionamento científico da literatura que o pensamento calculante tanto precisava. Através dela foi possível retirar a leitura no sentido de *alethéia* e a colocar como *veritas*, criando um método onde seja possível ler de maneira dita adequada, dentro das verdades esperadas para determinado texto. Verdades interpretativas surgiram, e desde o período escolar aprendemos a temer a escrita e a leitura. Restringimo-nos, então, a uma verdade dada da qual devemos aprender a entender. Nossa capacidade de ler, segundo o que aprendemos na escola, significa sermos capazes de reproduzir uma verdade dada por um outro ao qual o pensamento calculante conferiu poder.

Com essa concepção de certo e errado, com esse temor de não ser capaz de pensar o que é esperado, de interpretar os sentidos ocultos que levam àquilo que o autor quis dizer, produzimos nosso afastamento da leitura, trazendo consigo o medo da literatura e da reflexão por nós mesmos.

Os efeitos dessa inserção cientificista recai também no meio literário. A literatura é distanciada de seu lugar próprio. Impossibilitando leituras, a técnica consegue pressupor controlar a literatura levando-a para terrenos calculantes.

No momento em que ela é interpretável e, mais ainda, no momento em que existe uma verdade na interpretação feita através de um método que se diz capaz de desvendar todos os mistérios ocultos do sentido que o autor quis dar a uma obra, a leitura se torna algo científico, técnico.

Entra em cena, então, a crítica literária como instrumento da técnica para transportar a literatura do pensamento meditante ao calculante.

A crítica literária a qual vamos nos referir neste texto é aquela a qual se utiliza do nome do autor como se esse fosse sinônimo da verdade da obra. Para esses críticos, segundo Proust (1988), como é o caso de Sainte-Beuve, o autor é encontrado em cada página de seus livros e basta sabermos procurar para que nos deparemos com ele e descubramos tudo o que poderíamos saber sobre aquele escrito. É de suma importância que se saiba dos mais variados fatos corriqueiros de sua vida. Precisa-se saber de sua história pessoal, de como se relacionava com família, com os amigos, qual a sua cor favorita, que dia da semana mais gostava – conforme os questionários de Sainte-Beuve⁶. Para esse estilo de crítica, que é habitual não somente no campo das Letras, mas também em certos campos da Psicologia, a obra é um resumo de seu autor.

Porém, eles parecem esquecer de dois detalhes importantes. O primeiro é que durante a escrita, o escritor desaparece, ou seja, aquele que escreve abandona-se a si mesmo para dar espaço àquilo que está surgindo, de acordo com o que nos ensina Barthes (2012). O segundo detalhe é que, durante a leitura, é crucial que o autor desapareça para que o texto possa seguir livre, sem direcionamentos; para que ele possa se manter aberto.

Após percebemos como a crítica literária se apodera da literatura em nome de um suposto lugar de saber e, assim, da técnica, clamando para si o poder de fazer a correta

⁶ Sainte-Beuve foi um crítico literário do século XIX. Seu método baseava-se na crença de que a vida do autor explicaria suas obras e que o mesmo possuía uma intenção, quer dizer, uma mensagem oculta que desejava que descobrissem em seus textos. Segundo Proust (1988), Sainte-Beuve possuía uma série de questionários, que englobavam as mais abrangentes perguntas, destinados a pessoas que conheceram determinado autor em vida. Segundo Sainte-Beuve, seu método permitiria que conhecêssemos o máximo possível de um autor, podendo, então, ter mais propriedade ao ler o mesmo, podendo descobrir o que ele intuía com aquela obra.

interpretação que o autor queria dar a determinado texto, pensaremos a morte do autor. Barthes (2012) afirmou essa morte ser crucial para uma mudança na forma de se fazer crítica literária. Todavia, Compagnon (2010) alegou que, apesar dessa pretendida morte prezada por aqueles que defendiam a nova crítica, o autor continua vivo e influenciando em seus textos. Ele nos faz compreender que a crítica, por mais que pudesse ter a intenção de mudar a si mesma, continuava dentro de seus limites anteriores.

Terminaremos a dissertação pensando se haveria então uma outra forma de se fazer a crítica literária, cogitando a possibilidade de novas relações entre crítica e literatura. Com a ajuda de Carneiro Leão (1977) conseguimos vislumbrar uma possível angústia do crítico literário, que é atraído para a literatura por sua apreciação à mesma e ao ato de ler, não por devoção à ciência e amor a uma crítica cientificista da literatura.

Um breve questionamento sobre quais mudanças ocorreriam tanto na literatura quanto no ato de ler e de escrever caso a relação entre a crítica literária e a literatura torne-se mais liberta dos preceitos técnicos, começa a surgir. Assim como a possibilidade aberta por essa nova crítica de retornar a literatura a suas origens no pensamento meditante.

1 – Pensamento Calculante

1.1 – Horizonte histórico

Com o intuito de pensarmos o presente faz-se necessário que tenhamos em mente o conceito de horizonte histórico que Heidegger fundamenta ao longo de suas obras. O horizonte histórico abrange o momento histórico que nos circunda. É através dele que nossas possibilidades de escolha são abertas e que nossos horizontes de sentidos se fundamentam. Ele é o mundo com o qual nos relacionamos enquanto ser-aí⁷, assim como é constituidor do próprio ser-aí enquanto tal. Por isso não devemos pensar o *Dasein* em separado de seu momento histórico, mas antes o situar em seu horizonte para que possamos levantar nossas questões.

Devemos lembrar que, desde sempre, o *Dasein* já é ser-no-mundo, uma vez que não pode se dissociar deste. Desde seu nascimento ele e mundo já se encontram presentes e, por esse motivo afirmamos que são co-existentes, o que quer dizer que desde sempre o homem se situa em relação ao desvelamento de sentido àquilo o que lhe vem ao encontro no mundo. Nas palavras de Novaes e Rodrigues (2008):

O Dasein é, portanto, mundo, já que, não sendo nenhum tipo de substância anterior a essa abertura compreensiva; ele se reconhece, se identifica, deseja e sonha, a partir de tudo aquilo o que historicamente vem ao seu encontro no mundo. Sendo assim, a compreensão daquilo que ele é, suas aspirações mais “íntimas”, não remete a uma pretensa interioridade, fonte de todas as verdades, mas sim ao mundo, à exterioridade, ao modo como se articulam as suas experiências de ser-no-mundo-com-os-outros (2008, p.41).

Porém, isso não significa dizer que o homem é um produto de seu meio, pois dessa forma a dicotomia homem-mundo se manteria efetiva. Homem é mundo: isso é o que Heidegger nos faz entender no decorrer de seu pensamento desde *Ser e Tempo* (2008). Outra observação importante de ser feita do fragmento acima é o homem não estar encerrado em um ‘si mesmo’ pois desde o início encontra-se em um contexto relacional. Isso significa que o *Dasein* é ser-com: uma vez que esta sempre em relação com os outros entes, co-participando de uma experiência coletiva.

Por isso, ao pensarmos a ideia de horizonte histórico devemos ter em mente que é o mundo com o qual nos relacionamos, co-existimos. Entretanto, antes de nos aprofundarmos

⁷ Conforme fora explicitado na introdução, ser-aí foi a forma que encontramos para traduzir o termo alemão *Dasein*. Como ‘da’ significa ‘aí’ e ‘sein’ é ‘ser’, foi optado manter a tradução que mais fielmente se refere ao que Heidegger estava tentando expressar.

melhor neste conceito, é relevante prestarmos atenção para uma sutil diferença apontada por Heidegger entre o que viria a ser história e o que seria historiografia.

Em *Meditação* (2010), encontramos uma nota de rodapé acrescentada pelo tradutor Casanova, onde explica esta distinção entre história (*Geschichte*) e historiografia (*Historie*). A primeira diria respeito às decisões intrínsecas à história do ser, e a constituição dos projetos históricos de mundo. Seriam as decisões do passado que podem ser vistas no presente e que determinarão o futuro. Já a historiografia, que estaria ligada ao historiográfico, apontaria para uma abordagem lógico-científica dos eventos do passado. Logo, a história seria como o homem vivencia suas experiências de realidade, enquanto a historiografia pressupõe uma linearidade de algo em separado do homem. Em suas palavras:

A história não é um mero objeto da historiografia nem somente o exercício da atividade humana. A ação humana só se torna histórica quando enviada por um destino. E somente o que já se destinou a uma representação objetivamente torna acessível, como objeto, o histórico da historiografia, isto é, de uma ciência. É daí que provém a confusão corrente entre o histórico e o historiográfico (HEIDEGGER, 2012, p.27).

Podemos encontrar no pensamento histórico de Heidegger duas facetas: por um lado temos a tentativa de pensar o próprio lugar no acontecimento; e por outro, temos a tentativa de pensar o caráter desse lugar. Temos assim, então, o problema da técnica. Esse problema se faz presente pois o nosso mundo e o nosso espaço é o da técnica e não podemos deixar de considerar esse espaço como tal.

Heidegger (s.d.- 1957) faz uma observação acerca de seu horizonte histórico e, nela, encontra-se com um termo que estava em bastante uso: Era Atômica. Apesar deste não ser um termo heideggeriano, ele a utilizou com o intuito de se comunicar mais claramente com aqueles que o circundavam. Sobre ela alegou que seu objetivo era

Salvaguardar a aproveitabilidade da energia atômica e a sua prévia calculabilidade de um modo que esta salvaguarda pelo seu lado provoque permanentemente a ligação de novas seguranças. (...) Sob esse poder de reivindicação consolida-se o traço fundamental da moderna exigência humana, que por toda a parte trabalha para a segurança. (...) O trabalho na salvaguarda da vida também deverá contudo ele próprio ser permanentemente de novo assegurado. A palavra-guia para esta atitude básica da existência hodierna reza: *information*. (HEIDEGGER, 1957, p.177).

Podemos conferir o pensamento calculante fazendo-se presente neste contexto: era preciso produzir, cada vez mais, cada vez mais rápido – pois a rapidez significa mais produção, mais produção significa mais armazenamento, e mais armazenamento significa mais garantias. Era preciso armazenar, guardar uma reserva para se garantir de que no futuro não viesse a passar necessidades. É a necessidade de garantias, de seguranças, que só podem

ser conseguidas se produzidas, trazendo a ideia de que é preciso estar seguro sob qualquer hipótese, sob qualquer situação.

Conforme captamos na citação, a palavra-chave para essa atitude é a *information* - é Heidegger quem nos sugere a mantermos em sua versão inglesa. Ao ouvirmos esta palavra tendemos a reduzi-la às vezes somente a documentos impressos, bibliotecas, televisão, ou seja, nas mídias mais recorrentes e deixamos de pensar que ela está inserida em nossas vidas em todos os instantes – até mesmo em conversas informais e momentos de descontração. Todos os campos do conhecimento necessitam dela para se manter e prosseguir. Desta maneira poderíamos pensar que, através da informação, a própria linguagem é colocada como disponibilidade no horizonte da *Gestell*⁸.

No livro *Sobre a questão do pensamento* (2009), também encontramos a linguagem como sendo disponibilidade. Na parte relativa ao fim da filosofia e a tarefa do pensamento, o encontramos apontando que, de acordo com o caminhar das ciências, em um futuro breve elas viriam a ser determinadas e dirigidas por uma nova ciência, a qual chamou de cibernética⁹.

A cibernética, para Heidegger,

Corresponde à determinação do homem como ser ligado à práxis na sociedade. Pois ela é a teoria que permite o controle de todo planejamento possível e de toda organização do trabalho humano. A cibernética transforma a linguagem num meio de troca de mensagens. As artes tornam-se instrumentos controlados e controladores da informação (2009, p.68).

A cibernética tem como propósito tentar compreender como se dá a comunicação e o controle dos seres vivos, de seus grupos, e das máquinas. Sendo assim, o homem seria determinado àquilo que é costumeiro em sua sociedade. Em outras palavras, podendo determinar que homem e que sociedade são esses há a possibilidade de controle dos mesmos. A linguagem entraria então como possibilitadora dessa forma de controle, porém, passando a significar apenas um meio de troca de mensagem, o que nos leva novamente ao conceito de informação. As artes, então, acabam, de acordo com este pensamento cibernético, ou como

⁸ A palavra *Gestell* é a união do prefixo alemão 'ge', que, para além de tornar a palavra a qual se liga um particípio passado, significa um conjunto de possibilidades do verbo unido a ela. *Stellen* significa o verbo 'por'. Sendo assim, *Gestell* passaria a significar, para Heidegger, todas as possibilidades do verbo por – por isto, a tradução comumente feita para o português é com-posição, ou com-por. Neste sentido podemos pensar a *Gestell* como sendo um modo histórico da experiência do que é a realidade.

⁹ Cibernética foi um termo bastante utilizado no período no qual Heidegger escrevera este livro em questão, após a Segunda Guerra Mundial. Outros autores de diferentes áreas fizeram uso dessa expressão, buscando padrões de comunicação. Eles buscavam confirmar um sistema em rede que se auto-regulasse e organizasse. Autores, como Norbert Wiener (1949), definiram a cibernética como a ciência do controle e da comunicação no animal e na máquina, ou seja, ela seria a arte da comunicação e do controle de tudo o que existe, seja isso animal, humano ou maquinal.

chamamos aqui, calculante, deixando seu lugar de arte para interagirem tecnicamente – uma vez que a própria linguagem já fora retirada de seu lugar próprio. Retornamos, então, a ideia de linguagem como *Gestell*, trazida parágrafos acima.

Walter Benjamin (1994), em *O Narrador*, discorre sobre uma forma de comunicação de origem antiga e que se consolidou com a burguesia, influenciando, como nunca houvera influenciado, a forma épica da narrativa e do romance, chegando a ameaçar e a provocar crises. Essa nova forma de comunicação seria justamente a informação. À informação interessa o que é próximo no tempo-espaço e aspira verificações imediatas. Isso a faz dispor de uma impressão de autoridade que, para sustentar esta posição, necessita se manter compreensível “em si e para si”, por isso precisa ser plausível. Este seria o ponto primordial onde a informação se diferiria da narrativa, pois, para a segunda, esse ser plausível não se faz de extrema importância, tornando-se aquilo que sustenta o que está sendo dito, como faz a informação. Por este motivo Benjamin nos conta que decisivamente a informação é a responsável pelo declínio da narrativa. Com este fato podemos perceber que uma mudança estava acontecendo naquela sociedade. A narrativa, que pretende deixar certos aspectos em aberto, passa a ser preterida em relação à informação, que já vem fechada, explicada e verificada.

Outro ponto importante que Benjamin apresenta neste mesmo texto é de como a informação já vem atrelada a uma explicação. Pois, enquanto a narrativa se esforça por manter a explicação afastada de si, a informação já a traz no momento imediato em que é comunicada. Ou seja, enquanto a narrativa deixa um espaço aberto para quem a ouve imaginar, criar; a informação não deixa este espaço. Ela já se apresenta dizendo tudo o que deve ser sabido sobre o que está dizendo. Dados geográficos, estatísticos, características psicológicas, tudo já está dado sem que seja necessário que pensemos em nada. Porém, não se pode passar muito tempo falando de uma mesma informação. Elas precisam ser rápidas porque precisam ser novas – o próprio fato de não deixar a abertura para uma reflexão e imaginação já nos alerta para esta característica. Necessita ser nova para ter valor, pois, segundo o autor, ela só vive no momento em que se comunica e precisa entregar-se a este momento de forma total, explicando-se nele sem perda de tempo.

A era atômica necessitava de rapidez para produzir cada vez mais, estocar cada vez mais e, assim, se manter segura. Já a informação necessita ser rápida, sem perda de tempo, pois precisa ser nova para que tenha valor. Logo, observamos como a primeira caracteriza-se pela segunda através da questão da velocidade e da necessidade de produzir garantias sobre si mesmas. Assim como a informação se torna mais rápida e mais nova com o auxílio do

desenvolvimento tecnológico que, a partir da era atômica, conquistou um enorme salto científico.

O conhecimento precisa da informação para gerar a produção necessária e também para agilizar essa produção e aumentar sua capacidade de armazenamento. Podemos, a partir de então, observar a ligação acima e como ela se torna crucial na forma que o pensamento calculante se encontra. Pensemos: é através da informação que nos comunicamos, mas não apenas isso. É por meio dela que o mundo vem se tornando cada vez mais rápido, mais inequívoco, mais produtivo – no sentido de salvaguardar suas necessidades, carências e satisfações, tal qual era o objetivo da era atômica – e que mantemos até hoje. Conforme Heidegger (s.d.) já nos chamou a atenção em uma citação anterior, a informação é a peça chave para que a técnica se salve. E se a própria linguagem é transformada em um meio de troca de mensagens (2009, p.68), a linguagem torna-se informação.

Apesar da linguagem humana ter servido, desde seu nascimento, como instrumento de informação, ao longo dos anos essa posição vem se solidificando. É por meio dessa que se faz possível a criação de ‘máquinas pensantes’ e equipamento de cálculo extensivo. Porém, ao mesmo tempo que comunica, que transmite, a informação também institui. Dessa maneira, todos os objetos e as existências são postas ao homem como se este pudesse salvaguardar seu domínio sobre a totalidade da Terra e até do que estaria além.

Encontramo-nos então com a técnica, pois é ela quem determina nosso mundo para ser tal qual ele é. Porém, uma de suas características é tentar se dizer atemporal, como se sempre tivesse existido. Tenta vender sua imagem de verdade e de imutabilidade para poder se garantir em seu futuro e, com isso, conseguir manter sua posição. Para tal fim, coloca em jogo a própria historicidade do homem, pois uma vez submerso na técnica ele perde completamente essa relação com a sua história. Tudo se torna, de alguma forma, marcado pelo horizonte da informação, das conjunturas.

Apesar dos esforços da técnica para nos distanciar de nossa própria historicidade, ou seja, para separar ser-aí e mundo, devemos manter em aberto a capacidade de pensarmos historicamente. Pensar historicamente significa se colocar na posição de espera, espera pelas transformações da história. Mas essa espera não é passiva, como o verbo “esperar” sugere, pois é função do pensamento se colocar nesse lugar extremamente problemático, que é o lugar da tensão com a mobilidade histórica do próprio tempo.

Heidegger afirma, em *Sobre a questão do pensamento* (2009), que pensar não é se colocar passivamente em relação à história e esperar que a mesma se transforme para que nós possamos dar voz a ela. Se a isso fizéssemos, estaríamos apenas em uma posição de

observadores. Para Heidegger, pensar é estar em crise, o que significa justamente possibilitar que as estranhezas se façam presentes em um mundo tão dominado por familiaridades. Pensar significa se colocar nesse lugar de crise a partir do qual a história pode se rearticular e essa rearticulação depende da própria história. Por isso a posição do pensamento é uma posição de vigília, de guarda em relação à história. Mas essa história não se transforma por nosso desejo, ela possui seu próprio tempo.

Sobre a questão das transformações em relação à história, uma forma de pensarmos esse assunto é considerarmos que para mudarmos o que está à nossa volta basta mudarmos a nós mesmos. Outra maneira a qual podemos conceber suas transformações seria de que é necessário mudarmos o mundo para que possamos mudar a nós mesmos, que a mudança teria de partir de fora para dentro. Mas em ambos os casos o responsável pela mudança seríamos nós mesmos, pois se somos nós quem mudaríamos o mundo para então podermos nos mudar, também o somos quando queremos mudar a nós mesmos para transformar nosso entorno.

Porém, a posição de Heidegger (2012) é que não podemos controlar nenhuma dessas mudanças, nem do homem nem do mundo, por nosso desejo. Esse pensamento encontrou diferenças ao longo dos anos em Heidegger. Em seus trabalhos posteriores a *Ser e Tempo* (2008), a forma de encarar estas questões sofre uma modificação – por mais que o ser-aí se transforme, ele não transforma mundo. Ele precisa de transformação do mundo para poder ser transformado. Com esse jeito de interpretar as mudanças acerca das possibilidades de transformações podemos ver como o horizonte histórico se faz importante.

A técnica é, assim, uma requisição histórica. Ela é um modo da história interpelar o ser-aí. A morada do *Dasein* é histórica, ou seja, não podemos pensar o ser-aí sem pensarmos no horizonte histórico que o circunda. Exatamente por isso, ele precisa ser requisitado pela história pra que ele possa, a partir da escuta a essa requisição, encontrar o lugar histórico que é o dele. O lugar que o determina plenamente como ser-aí, porque quando ele não tem esse lugar ele não tem a si mesmo. Por isso, para Heidegger, o ponto de partida para qualquer questionamento, para qualquer pensar sobre o que nos cerca, é o horizonte histórico.

Não podemos fugir desse horizonte que é o nosso e que nos determina também como os seres-aí que somos. Cada horizonte histórico é marcado por alguns acontecimentos que determinam como o ser-aí se posicionará perante a sua história e a si mesmo. Neste caso, pensar também significa pensar as determinações históricas que determinado tempo nos traz. Se nosso horizonte histórico é o da técnica, é através da técnica que devemos nos embasar. É ela quem nos caracteriza, conforme nos trouxe Heidegger (2009/2012). Nós, ao contrário dos animais, estruturamos toda a nossa vida a partir dela. Ela se torna, dessa maneira, nosso ser, e

como o ser-aí é esse ente que sempre se determina em seu ser a partir do horizonte no qual ele se encontra desde o princípio jogado, é a partir da técnica que ele se define neste horizonte no qual nos encontramos agora.

Porém, não nos basta pensarmos a técnica dentro de nosso horizonte histórico. É preciso que tenhamos em mente que pensar a técnica é pensar a essência dela, por isso, a meta torna-se pensar a essência da técnica dentro desse horizonte histórico que é o nosso e que é, justamente, técnico.

Todo este conversar acerca do horizonte histórico nos remete a um outro termo que veio se desenvolvendo ao longo da obra de Heidegger: *Ereignis*, ou seja, o acontecimento apropriativo. Esse termo significa basicamente

o acontecimento da apropriação de si mesmo por parte do homem enquanto ser-aí. Esse acontecimento implica uma transformação radical no homem, uma mudança de uma concepção do homem enquanto ente simplesmente dado para a sua assunção enquanto ser-aí (CASANOVA, 2002, p.331).

Seria o momento onde o homem, percebendo a si mesmo e o horizonte histórico que o cerca, escolheria se apropriar de si, deixando de ser um ente simplesmente dado, que somente responde ao que acontece consigo sem refletir sobre o que lhe acontece, para passar a ser um ser-aí. É como ser-aí que se torna possível que o homem se aproprie de si.

É na textura de um certo instante que Heidegger funda o acontecimento da desantropomorfização do homem enquanto um ente simplesmente dado. Segundo Casanova (2002), o homem sempre fora tomado como um ente entre os outros, pois desde o início da metafísica a hominidade do homem, ou seja, aquilo que caracterizaria o homem como tal, se mostrava determinada pela mesma via de determinação dos outros entes. Enquanto ele não se apropria de si, interage com o mundo como sendo um joguete de seu horizonte histórico, como se o único caminho que tivesse fosse seguir o caminho de apenas responder o que lhe aparece. Neste momento, ele não se diferiria de nenhum outro ente simplesmente dado, pois não retiraria do mundo um sentido. A desantropomorfização do homem significa a perda deste em sua forma concebida como natural dada pela metafísica. Nesse instante, da desantropomorfização do homem enquanto um ente simplesmente dado, ao confrontar-se com o que propriamente é, é que ele se descobre diante de sua possibilidade mais efetiva. Nesse mesmo instante, ele retira dessa possibilidade a necessidade constitutiva de seu existir. Assim ele não se vê mais lançado em uma sujeição a forças extrínsecas as quais não consegue contornar.

Essas necessidades e obrigatoriedades características do ser-aí que vão sendo despertadas nesse instante da desantropomorfização do homem caminham, ao contrário do que se pode vir

a pensar quando se fala em ‘necessidades’ e ‘obrigatoriedades’, ao lado de uma libertação da humanidade do homem, ou seja, com deixar o ser-aí tornar-se essencial nele. Por isso podemos dizer que este instante é marcado por um acontecimento apropriativo. Nele dá-se o acontecimento de uma apropriação de si por parte do homem enquanto ser-aí, deixando, desta forma, de ser um ente simplesmente dado. Neste acontecimento o homem se apropria de si e de sua transcendência enquanto ser-aí, passando a poder tocar no mundo, pois um ente¹⁰ só pode tocar um outro ente dentro do mundo se esse já houver descoberto um mundo. Isso significa que somente se esse ente for um ser-aí, se for em relação. Em *Ser e Tempo* (2008), Heidegger chama a este ente, que seria simplesmente dado, de “ser-para” por motivo do seu caráter de serventia e manualidade. É neste instante também que ele se encontra mais propriamente com a linguagem.

Em um segundo momento, Heidegger declara que o homem não se apropria, mas sim é apropriado por esse acontecimento. Ligamo-nos, quando trazemos à tona o acontecimento apropriativo, com a linguagem pois

O acontecimento apropriativo é co-originário à linguagem do *seer*, porque a apropriação de si mesmo por parte do homem enquanto ser-aí o projeta existencialmente para a já descrita tensão entre dizer e escuta. Aberto para a linguagem como o solo de enraizamento do silêncio do que se recusa, o homem assume a si mesmo como ser-aí e conquista, através disto, o seu lugar junto aos envios do *seer* (CASANOVA, 2002, p. 332).

Tendo em mente que *seer* é escrito desta forma para tentar fazer jus à diferenciação alemã entre *Sein* e *Seyn* da qual Heidegger fez uso para diferenciar a pergunta metafísica pelo *Ser*, onde Platão e Aristóteles compreendiam o ser como o ente supremo, e o pensamento interessado em colocar mais uma vez a questão sobre o sentido do *ser*. A palavra *ek-sistência* também trouxe essa grafia para destacar que o sentido trazido não é o tradicional da palavra existência, mas enfatizando seu prefixo grego *ek*, *ec*, *ex*, *exo*, *ecto* que dá a ideia de um movimento para fora. Retornando diretamente ao fragmento, é no decorrer da linguagem que o homem conquista seu ser próprio. É através da linguagem que o ser-aí significa o mundo, portanto, é por meio dela que se dá a diferença ontológica entre ser e ente. O acontecimento da apropriação do ser-aí em meio à essencialização do *seer* é implicada pela linguagem do acontecimento apropriativo.

Logo, o acontecimento apropriativo, por precisar de um certo instante, depende também de seu horizonte histórico, uma vez que o horizonte histórico é o que mais marca o

¹⁰ Lembrando que ente é o que revela ser. Ente é aquilo que é, por exemplo, uma árvore, uma mesa, o homem. O homem viria a ser um ente aberto ao ser, ou seja, um ser-aí.

instante no qual o acontecimento apropriativo pode se dar. Ou seja, cada momento histórico tem o seu acontecimento apropriativo, por isso é de suma importância que tenhamos em mente a relevância do horizonte histórico em um pensar heideggeriano sobre o mundo e nós mesmos.

Desta forma a invocação de “destino” (como é entendido no senso comum), e o apelo ao mesmo, liga-se mais propriamente à história que não pensa seu horizonte histórico tal qual Heidegger o pensou. Isto quer dizer que não é historiologia, pois parte do pressuposto de que se pode prever o futuro pelo que aconteceu no passado e que nós nos encontramos em um caminho fechado, linear. Esta forma de sequência de uma linearidade é uma forma metafísica de olhar. Não é mais possível nos satisfazermos com um destino, assim como não é mais possível nos satisfazermos com o antigo conceito de Deus – a própria morte de Deus, que será trabalhada no próximo capítulo, nos permite mostrar as mudanças ocorridas na sociedade e, como isso interferiu na forma com a qual lidamos com destino e Deus. O ente que antes se encontrava triplamente articulado na totalidade no tripé Deus, mundo e homem, se despedaça com a queda da metafísica pois suas verdades não se sustentam mais. Sabendo que nosso horizonte histórico também traz este despedaçamento.

1.2 – A técnica

Para abordarmos a questão da técnica é interessante que comecemos expressando o pensamento calculante. Ele encontra-se relacionado com o cálculo, com o contar, porém não em um sentido matemático, como podemos ser levados a entender, mas o de ‘contar com’, com o princípio que calcula. Heidegger, pensando o princípio do fundamento, cita a frase *nihil est sine ratione*, o que significa, nada é sem fundamento. Ele começa a questionar sobre esse princípio, que Leibniz nos trouxe, após séculos de ressonância sobre este mesmo, *como princípio*. Justificando isso, afirma:

Como é estranho que um princípio tão próximo, que sem ser pronunciado dirige todo o representar e comportamentos humanos, precisasse de tantos séculos para ser pronunciado expressamente como princípio na formulação mencionada. Mas ainda mais estranho, é que nós não nos espantemos ainda da lentidão com que o princípio do fundamento se manifestou (HEIDEGGER, 1957, P.13).

O princípio do fundamento seria assim, o mais vazio e enigmático de todos os princípios. Assim o é pois tão logo ouvimos sobre o mesmo, nos damos por elucidados, como se não precisássemos de nada além do que o que ele nos mostra, apesar dos estranhamentos trazidos por Heidegger na citação acima. Pois é justamente na proximidade, na familiaridade,

na não necessidade de explicação, exatamente onde achamos que conhecemos tudo o que é relativo à determinada coisa e nada pode nos ser estranho, é que encontramos os estranhamentos mais difíceis de serem observados. Somente em um olhar para além do pensamento calculante é que conseguimos captar de uma outra forma aquilo que sempre esteve ali. E é somente fora das amarras deste pensamento que também conseguimos estranhar o fato de nunca termos estranhado aquilo antes. Por isso, em tempos de reinado da técnica, não conseguimos contemplar o quão distante está o perto, e o quão desconhecido se mostra o conhecido.

A este fundamento é esperado que seja suficiente e que baste plenamente para poder, dessa forma, salvaguardar um objeto na sua posição. Pois se ele não se basta, se não for suficiente, sua garantia de salvaguarda ficará ameaçada. Assim, faz-se necessário que ele ao menos pareça claro e completo, que não abra suspeitas sobre si para que suas garantias sejam válidas e que ele sirva para o fim que lhe foi destinado.

O fundamento (*ratio*) está relacionado como causa (*causa*) com o efeito (*efficiere*), o fundamento em si mesmo deve ser suficiente (*sufficiens, sufficere*). Esse suficiente é exigido e definido através da *perfectio* (*perficiere*) do objecto. Que na proximidade do princípio do fundamento a língua como por modo próprio fale de um *efficiere, sufficere, perficiere*, isto é de um multiforme *facere*, fazer, de um pro-duzir e entregar, não é certamente um acaso. A epígrafe do fundamento pensada rigorosa e perfeitamente, reza para Leibniz: *principum reddendae sufficientis* (Monadologie, parag. 32), o princípio fundamental do fundamento suficiente a ser entregue. Nós podemos também dizer: o princípio do fundamento competente (HEIDEGGER, 1957, p.56).

Lembrando que *perfectio* é uma representação condutora do pensamento leibniziano, o que quer dizer, da integridade das determinações para o permanecer de um objeto. Portanto, seria somente na perfeição dos seus fundamentos que estaria a consistência (*Ständigkeit*) de um objeto, do princípio ao fim salvaguardada, perfeita.

Continuando seu questionamento acerca deste tema, na conferência intitulada “O Princípio do Fundamento”, Heidegger nos mostra de forma mais suscita o que esta questão tem a ver com o cálculo. Neste livro encontramos a frase: “o fundamento dá a conta para a verdade do juízo. Conta chama-se em latim *ratio*” (1957 [s.d], p.169). Temos assim nossa aproximação na frase introdutória desta parte de nosso trabalho: *Nihil est sine ratione. Ratione, ratio*. O fundamento é *ratio*, o que quer dizer, ele é conta. O homem é o *animal rationale*. Ele é o ser vivo, que exige e dá conta, logo o homem é o ser vivo contador (1957 [s.d], p.183).

O que queremos dizer é que apesar de ser o fundamento que dá a conta para a verdade de juízo, o juízo não é uma verdade. Ele só passa a ser verdade quando a conta, ou seja, a

ratio é prestada, e essa prestação precisa, antes de ser prestada, de um lugar onde esteja depositada. É neste momento que chegamos ao homem, pois é para ele que o fundamento deve ser devolvido – uma vez que é ele que define os objetos como objetos. A conta só é conta como conta prestada. O fundamento é apenas um tal fundamento como a conta que é prestada sobre algo perante o homem. Assim, é o homem que, sendo o *animal rationale*, é aquele que exige e dá conta.

Porém, apesar de sabermos dessas informações, ainda não se faz claro o que é esse “*ratio*” que tanto vem se mostrando. Para tal fim, Heidegger (1957 [s.d.]) nos traz os tempos de Cícero, expondo que o sentido que ele, Heidegger, quer dar desta palavra (contar) é o sentido vasto do *ratio*, que originalmente pertencia à linguagem de negócios romana e que fora transposto dos gregos.

Contar significa então ‘contar com’ algo, sem considerar as possibilidades deste algo não ser como se deseja que ele seja. Esse termo era compreendido como, desconsiderando as imprevisibilidades possíveis às ocasiões, havia algo que era antecipado como acontecimento. Contava-se assim com a ausência dessas imprevisibilidades. Por exemplo, ao contar com alguma colheita para o próximo ano desconsiderava-se a possibilidade de seca, de tempestades fortes, pragas, de qualquer coisa que fosse externo, mas que influencie naquela colheita, ou seja, conta-se com, antecipando algo que ainda não se deu. Dessa maneira, retornando à frase de que o fundamento dá a conta para a verdade do juízo, conforme vimos acima, devemos ter em mente de que o juízo não é uma verdade, conforme constatamos na citação seguinte:

O juízo é apenas então uma verdade quando é dado o fundamento da conexão, quando a *ratio*, isto é a conta é prestada. Uma tal prestação necessita de um lugar onde a conta esteja depositada antes de ela ser prestada (HEIDEGGER, 1957, p. 170).

Um lugar onde a conta esteja depositada antes de ela ser prestada. Mas lembremos que a conta só é conta como prestada. Podemos inferir que a razão, isso é, a conta, é uma medida que se tem, que antecipa os desdobramentos do que está por vir. Ela antecipa os desdobramentos do que vem justamente porque se antecipa a si mesma. No momento em que desconsidera as imprevisibilidades que podem surgir de uma determinada situação, produz o seu próprio futuro em seu presente, na tentativa de se manter garantida. Assim, estamos já dentro do campo da técnica.

Em *Meditação* (2010), Heidegger nos apresenta o termo *Machenschaft*¹¹ como sendo a factibilidade do ente, o que seria passível de ser feito, com vistas à possibilidade de que tudo seja feito. Seria nela onde a entidade do ente abandonada como *seer*¹² se determinaria pela primeira vez. A essência desta maquinação seria constantemente aniquiladora – uma vez que se utiliza da ameaça e da aniquilação em seus desdobramentos – e, por este motivo, sua essência seria a violência. Essa violência se desenvolveria no asseguramento do poder como capacidade e submissão ao mesmo. Dessa forma, *Machenschaft* seria o impedimento e o soterramento de toda decisão, arrastando, assim, para si de forma antecipada tudo o que é factível.

A técnica moderna emergiria da exigência essencial, mas ao mesmo tempo velada, de uma calculabilidade exigida de antemão. Ela necessita se inserir no factível como sujeito cofeitor, ou seja, aquele que faz com, e, para isso, possibilita ao homem um arrebatamento à articulação de sua essência de massa, onde toda particularização humana é superpotencializada. Essa técnica necessita previamente contar com algo para que possa parecer que se faz junto ao homem. Dessa forma, só resta ao homem, como ser vivo, a “*vivência*” enquanto comportamento instituído que lhe oferece a aparência da autoafirmação ante o ente na esfera da *Machenschaft*.

Entendemos, com o aumento da amplitude e da velocidade, assim como o modo comedido e público do “vivenciar”, que as últimas barreiras para a violência da *Machenschaft* caíram. Desse modo, a chamada era da consumação da modernidade¹³ já teria como consequência essencial o poder da técnica sobre o ente e sua impotência ante o *seer* e, logo, não poderia estabelecer a técnica como seu fundamento. Devemos lembrar que o predomínio

¹¹ *Machenschaft* fora traduzido no texto em questão como “maquinação” e significa fazer-se aparecer com vistas à possibilidade que tudo seja feito. Nessa palavra, encontramos o verbo *machen*, que significa fazer, e o sufixo – *schaft*, que substantiva a palavra. Sendo assim, ela expressaria “o processo de transformação da totalidade em algo factível e a automatização da estrutura mesma que acompanha incessantemente o modo de instauração desse processo” (2010, p.18).

¹² Lembrando que Heidegger, a partir da década de 1930, passa a se utilizar de um recurso de diferenciação de grafia para a palavra “ser” com o intuito de especificar quando se refere à questão da metafísica acerca do *ser*, o compreendendo como o ente supremo e como o fundamento último da realidade; de um outro início da filosofia que pensa a impossibilidade de transformar o ser em objeto de tematização e assim tenta acompanhar este ser em seus acontecimentos históricos. A diferença de grafia tem uma justificação no modo arcaico de escrita do verbo ser em alemão (que atualmente se escreve *Sein* e arcaicamente era escrito *Seyn*). No português, a grafia de “ser”, arcaicamente era “seer”, o que facilita fazermos a tradução desta distinção do mesmo modo proposto por Heidegger.

¹³ A consumação da metafísica determina e porta o começo da consumação da Modernidade. O termo consumação significa o simples apoderamento irrestrito, o que quer dizer, desprovido de enredamentos da essência da época. Sendo assim, vemos as aproximações entre metafísica, *Machenschaft* e técnica, que, segundo Heidegger, encontraram o seu auge na Modernidade, mas que agora começam a não satisfazer mais com tanta eficácia os anseios de nosso tempo.

da *Machenschaft* é atualizado pela história, e é na modernidade que esta supremacia incondicional é consumada.

Para tratarmos sobre o assunto da técnica, temos de deixar claro de que ela não é igual a sua essência - pois nenhuma essência é igual ao seu objeto. Por exemplo, ao pensarmos em uma pedra não é possível alcançarmos a essência desta, pois teremos a ideia apenas daquela que imaginamos, mas nunca todas as pedras como elas se mostram -, assim como sua essência não é, de jeito algum, algo de técnico. Não existe nenhuma técnica que nos faça poder compreender ou sentir essa essência. Logo, não podemos olhar para algo e esperarmos ver ali a essência deste objeto. Mesmo que nos utilizemos das mais variadas técnicas específicas para este fim, pois se a essência não é algo técnico, não é de forma técnica que a compreenderemos.

Essa diferenciação mostra-se importante desde as primeiras considerações a respeito desse tópico uma vez que, para Heidegger, costumamos pensar sempre acerca da técnica, mas deixamos de lado a questão sobre sua essência, o que faria total diferença entre nosso entendimento e relação com a mesma. É justamente por não pensarmos essa questão que mantemos esse tipo de relação ausente de liberdade com ela, pois somente um refletir sobre o assunto poderia nos fazer relacionar com sua essência – e assim mudar também nossa relação com a própria técnica – pois esse refletir é justamente o que nos abriria para novas formas de a compreendermos, formas essas que sairiam, elas mesmas, dos padrões estabelecidos pela própria técnica. Em resumo, ao questionarmos a técnica estamos perguntando o que ela é.

Duas possibilidades são comumente aceitas em resposta a essa indagação: 1 - afirmar que ela é um meio para um determinado fim. 2 - Alegar que ela é uma atividade do homem. Contudo, essas duas alternativas se pertencem reciprocamente pois o ato de estabelecer fins, de procurar e usar meios para conseguir os alcançar é uma atividade humana. A produção e o uso de ferramentas, aparelhos e máquinas são pertencentes à técnica, assim como esses produtos e utensílios em si mesmos e as necessidades as quais eles servem. Todo este conjunto é a técnica. Ela própria é também um instrumento, em latim, *instrumentum*. Porém esta seria uma determinação instrumental e antropológica da técnica, onde ela serviria como um instrumento para uma atividade humana. Definição esta que em um olhar descuidado sobre a mesma podemos, inclusive, considerar correta, sem que nada nos aparente ser estranho nesta afirmação.

Por ela mesma ser também um instrumento e por tudo o que é pertencente a si, como suas ferramentas, por exemplo, os homens passaram a confiar que são capazes de a manipular, de a dominar – e quanto mais ela ameaça escapar ao controle do homem, mais este a quer

controlar, afirmando que a mesma é um instrumento dele e está sob seus serviços e ordens. O que é fácil de percebermos e até confirmarmos se olharmos superficialmente para esta questão. Supostamente a ordem lógica é de que o homem, com sua capacidade mental e comunicativa, criou a técnica como um meio de conseguir seus fins, logo, a técnica não passaria de seu instrumento. Visivelmente teríamos uma posição neste caso: a do homem pensante e soberano de si e do mundo, tendo a técnica como submissa, que só existe para atender às vontades desse homem.

O que deixamos de pensar, ao nos relacionarmos com a técnica em nossa forma habitual, é a possibilidade de que ela não seja somente um simples meio. Não obstante, teríamos de questionar sua essência – que continua oculta por trás da determinação instrumental da técnica. Pensar sua essência também significa refletir sobre as determinações do tempo. Mas esse tempo não nasceu agora. O fato de existirem essas descobertas tecnológicas atuais não é capaz de mostrar a centralidade dessas descobertas na existência que é a nossa. A questão sobre o motivo pelo qual, em nosso tempo, a técnica se mostrar tão central continua sem a devida atenção quando não pensamos a medida do agora e sua medida histórica.

Assim sendo, o que Heidegger tenta pensar é a historicidade do campo. A história poderia ter sido de qualquer jeito, o tempo de agora poderia ser qualquer um. Mas a questão é pensar, dentre todas as possibilidades que o presente poderia ser, esse que ele é, e como nós nos relacionamos com esse mesmo. Esse tipo de pensar se diferencia de uma criação de teoria, pois estas procuram conceitos verdadeiros, buscam o correto naquilo que estão estudando e, com isso, acabam nos aproximando de supostas verdades naturais e inabaláveis como a de que a técnica é um instrumento do homem, sem nem ao menos se preocuparem em observar se poderia haver algo para além do que, para elas, já se encontra dado.

Na tentativa de entender melhor sobre esse assunto, a filosofia vem ensinando há séculos as quatro causas – um exemplo da tentativa de se teorizar, no sentido de fixar, interpelar e construir proposições sobre este assunto que envolve a técnica – que seriam a *causa materialis*: o material, a matéria de que se faz; a *causa formalis*, a forma, a figura em que o material é inserido; a *causa finalis*, o fim, a finalidade; e a *causa efficiens*, o produto realizado, pronto (2012, p. 13), ou seja, o agente da realização, aquele que produz o efeito. Dessa maneira, a causalidade, a instrumentalidade e a determinação corrente da técnica, que se faziam parecer tão claras e verdadeiras por séculos na filosofia, mostrar-se-ão obscuras e sem fundamento. Heidegger começa salientando o encurtamento dessa questão aristotélica das quatro causas. Já não se pergunta mais com essa questão, pensa-se sempre como causa

eficiente e articula-se a ideia de causa com a ideia da produção de um efeito – isso é o que seria causa. Logo, no nosso tempo só é o que é efetivamente real, aquilo que tem uma efetividade, o que funciona, o que consegue comprovar os seus efeitos.

Essa doutrina das quatro causas nos remonta a Aristóteles, porém “tudo o que a posteridade procurou entre os gregos com a concepção e o título de “causalidade” nada tem a ver com a eficiência e a eficácia de um fazer” (2012, p.14). Lembrando que viemos concebendo a causa como o que é eficiente há bastante tempo, por esse motivo a finalidade deixa de pertencer à causalidade.

Porém, para os gregos, “as quatro causas são os quatro modos, coerentes entre si, de responder e dever” (2012, p.14), e levam alguma coisa a aparecer. Assim, deixam que algo vigore, soltando algo em sua vigência, em seu pleno advento. Esse deixar, responder e dever são, assim, um deixar- viger. Esse deixar- viger sendo compreendido em um sentido mais amplo, possibilitando evocar a essência grega da causalidade. Compreendido aqui de forma mais ampla ajuda a percebemo-lo evocando a presença grega de causalidade, pois se nos permitíssemos o perceber apenas em sua forma mais restrita, e até mesmo mais cotidiana, ele se relacionaria mais com oportunidade e ocasião – ligando-se assim a um tipo de causa secundária no total da causalidade. Desse modo todo deixar- viger, conforme Heidegger (2012) nos mostrou em Platão citando um trecho do *Banquete*, a produção é o que passa e procede do não vigente para a vigência.

Em outras palavras, no interior do mundo grego ainda há uma relação entre *technè* – como um saber fazer, um dominar todos os momentos do processo de produção de algo -, e *poiesis*, que inicialmente estaria ligada à criação – a própria produção desse algo. Toda *poiesis* envolve uma *technè* e uma *episteme*, ou seja, uma técnica e um conhecimento técnico.

Para melhor visualizarmos essa questão pensemos, por exemplo, nas artes. A manifestação artística pede um conhecimento técnico e uma técnica acerca do que está sendo tratada. Por exemplo, na dança é preciso que tanto o coreógrafo quanto o bailarino conheçam as técnicas que dizem respeito a sua arte: a postura corporal, as posições, o nome das mesmas, pois, quanto maior for seu conhecimento técnico e sua técnica propriamente dita, melhor poderá se movimentar tanto no processo de criação como no de interpretação de uma coreografia.

O mesmo podemos pensar de um escritor. Quanto mais conhecimento sobre as regras de sua língua e de vocabulário, mais poderá ser fluido em seu ato de escrever – mesmo que sua escrita seja feita em uma forma de tentar quebrar regras e com seu próprio vocabulário.

Quando é feita essa articulação, faz-se o movimento de trazer do não ser ao ser, que é como Platão vai definir *poiesis*: produção. Nesse momento surge a articulação entre técnica e verdade porque verdade, no mundo grego, significa justamente esse movimento, ou seja, desvelamento, *alethéia* – que os romanos traduziram por *veritas*.

É importante nos determos nos conceitos de *alethéia* e *veritas* para que possamos compreender como pensar a verdade, em cada um desses conceitos, se diferencia. *Alethéia* guarda em seu nome o ‘a’, que traz a ideia de negação, e o ‘lethe’, que se refere ao esquecimento. Refletir sobre o não esquecido nos remete a pensarmos a existência de um esquecido. Por esse motivo ela se associa ao conceito de desvelamento¹⁴ pois, enquanto algo é desvelado, outro é velado em um jugo de velar e desvelar, onde não é possível termos acesso a um conteúdo por inteiro. Por exemplo, quando olho para uma folha posso ver apenas uma página da mesma. A página que olho se desvela para mim, enquanto seu verso se encontra velado. Não posso, ao mesmo momento, desvelar os dois lados. *Alethéia*, então, é movimento. Dessa forma a verdade que ela apresenta, que se mostra em seu desvelar, não pode ser uma verdade fechada, total, nem imutável. Poderíamos considerar mais precisa a ideia de que algo está sendo verdade – ao contrário de afirmarmos que algo é verdade. Outra característica dessa forma de verdade é que ela permite que o que se mostra apareça a partir de si mesmo.

Já *veritas* abandona a questão de que algo se é velado no momento de um desvelamento. Ela não mantém o movimento presente na *alethéia* e, justamente por isso, fecha a verdade como algo sólido, substancial e sem margem de dúvidas. Neste momento, desconsiderando o que se vela, o que se desvela aparece como verdade absoluta. E, contrariamente da *alethéia*, ao invés de algo ser compreendido a partir de si, ela parte de uma compreensão do sujeito por esse algo.

Percebemos que a tradução romana de *alethéia* por *veritas* transforma não somente o conceito de verdade, mas a forma com a qual lidamos com a mesma. Através da *veritas* perdemos o movimento e a instabilidade da verdade, uma vez que não há garantias do que será desvelado no jogo do desvelamento. Sendo assim, conseguimos vislumbrar que *veritas* e pensamento calculante são conceitos afins.

¹⁴ Trazemos o termo desvelamento – e por isso nossa preferência a essa palavra no lugar de desencobrimento -, que poderia sugerir a ideia de algo ser descoberto ou algo a ser descoberto tal qual trazemos na ideia, por exemplo, de descobrimento de uma teoria, de um lugar – pensando que enquanto algo se vela, algo também se desvela. Porém, a palavra *desencobrimento* pode ser encontrada algumas vezes ao longo deste capítulo com o sentido de desvelamento. Isso se faz possível porque a tradução utilizada no texto *A Questão da Técnica* no livro *Ensaio e Conferências* trazia essa palavra e, em momentos de citação, considerou-se manter a tradução oficial do texto utilizado

Logo, a técnica agora aparece como um modo da verdade e da produção da verdade. É através dela que a verdade se manifesta – desde então aparentemente nos esquecendo que no momento em que uma coisa é desvelada, outra é velada, logo, que nada pode ser e nem ficar totalmente desvelado. Mas, apesar de Platão ter-nos indicado que ela era verdade, ainda não sabemos que tipo de verdade é essa. Se o produto é o que se desvela, o que se vela? Não há nada mais que não seja produção. Uma produção insaciável que jamais se contentará consigo mesma nem com nada, que desafia a natureza e a nós mesmos a sermos qualquer coisa que a técnica quiser que sejamos.

Voltando ao tema central, ao indicarmos “verdade”, entendemos como o correto de uma representação daquilo que foi desvelado. Portanto, o pensamento “ser é produção” está longe de ser atual no sentido de ser algo surgido especificadamente em nosso tempo, pois já se é ensinado que no vigente existe o eclodir da produção

Assim, os modos do deixar-viger, as quatro causas jogam no âmbito da produção e do pro-duzir. É por força deste último que advém a seu aparecimento próprio, tanto o que cresce na natureza, como também o que se confecciona no artesanato e se cria na arte (HEIDEGGER, 2012, p.16).

É no desvelar que repousa a possibilidade de toda elaboração produtiva. É nele que se funda toda a produção. Dessa forma vemos que a técnica não é um simples meio, mas uma forma de desvelamento, ou seja, uma forma da verdade.

A técnica moderna distancia-se em muito de toda a técnica anterior, pois ela apoia-se na moderna ciência exata da natureza, assim como a ciência experimental depende de aparelhagens técnicas e do progresso na construção de aparelhos. Mas essa aproximação da técnica moderna com a ciência não faz com que a primeira deixe de ser, assim como suas antecessoras, um desvelamento. “O desvelar, que rege a técnica moderna, é uma exploração que impõe à natureza a pretensão de fornecer energia, capaz de, como tal, ser beneficiada e armazenada” (2012, p.19). A técnica moderna, apesar de querermos acreditar que se difere da antiga, continua como um desvelamento, porém a forma de desvelamento e do que é desvelado é o que muda.

Heidegger, em *A questão da técnica* (2012), exemplifica as diferenças entre o extrair da terra somente aquilo que ela pode nos ofertar, e o contraposto técnico, de querer retirar desta algo que, naturalmente, não seria oferecido. Sendo assim, deprendemos como o trabalho camponês não provoca nem desafia o solo agrícola, bem como o moinho está inserido no rio e não exige nada dele além do que ele pode oferecer. O camponês não espera

da terra que ela lhe dê algo para além da colheita de sua plantação. Ele lavra a terra no sentido de cultivar e de protegê-la. Hoje em dia, com a indústria motorizada da agricultura, plantar e colher recebem um significado diferente do concebido anteriormente. O moinho também não espera que o rio lhe ofereça energia elétrica, e que essa energia seja suficiente para abastecer toda uma região e até a ele mesmo.

Hoje em dia, uma outra posição também absorveu a lavra do campo, a saber, a posição que *dis-põe* da natureza. E ela *dis-põe*, no sentido de uma exploração (...). Esta *dis-posição*, que explora as energias da natureza, cumpre um processamento, numa dupla acepção. Processa à medida que abre e *ex-põe* (HEIDEGGER, 2012, p.19).

No parágrafo anterior abordamos o camponês como aquele que não espera da terra nada além do que a colheita. O camponês, como é compreendido hoje, deve não somente cultivar e proteger sua terra, não somente plantar suas sementes e esperar que elas nasçam sem nada mais fazer – no sentido de estar inserido em um mundo técnico capitalista de concorrências e necessidade de produção em larga escala. Ele agora precisa explorar sua terra, entendendo por exploração o ato de esperar dela mais do que ela pode oferecer. Precisa, portanto, de um maquinário¹⁵. A terra agora, precisa se mostrar a postos, disponível, para o camponês.

Ao contrário do moinho, que está posto no rio e dele extrai somente o que pode ser naturalmente extraído, a usina hidroelétrica não está posta nem instalada no rio, mas é o rio que se encontra instalado nela. Ela o desafia, assim como toda a natureza, a algo que ele naturalmente não ofereceria. Nesse caso, seria a produção de energia – que o rio, por si mesmo, não produz. Ele necessita de todo um aparato técnico para que a energia seja produzida dele. Por isso podemos considerar que a técnica com a qual temos contato em nosso cotidiano transforma a natureza em tudo aquilo que ela deseja que a natureza seja. Um moinho se insere no rio, utilizando-se dos recursos do mesmo para produzir movimento. Já a hidroelétrica molda o rio de uma maneira específica e dele retira energia. Dessa forma, “extrair, transformar, estocar, distribuir, reprocessar são modos de desvelamento” (2012, p.20).

A técnica passou a inserir-se em nossas vidas nos trazendo uma mudança radical na forma com a qual lidávamos com a terra. A terra, para nós, não se mostrava mais a mesma. Não bastava mais que ela nos oferecesse o que sempre ofereceu. Precisava oferecer mais. O

¹⁵ É sabido que muitos agricultores fazem questão de não se utilizarem destes aparatos técnicos que possibilitam uma produção em larga escala de suas produções, e mesmo assim participarem da comercialização de seus produtos. Porém, para estes, foi aberto um campo específico chamado de produção artesanal. Desta forma eles conseguem se inserir no mundo técnico tentando manter um pouco do tempo, e até mesmo tradições passadas, nos dias de hoje.

homem, que desde seus primeiros passos por este mundo utilizava-se da natureza para sobreviver, passou a querer produzir para além dela. A partir desta mudança podemos notar claramente o ingresso no mundo técnico. Esta transformação que se crê ter dado de forma natural como o lógico a ser feito no processo de evolução humana, marca uma ruptura na forma com a qual o homem lidava com o mundo a seu redor.

Durante todo o tempo, a técnica tenta assegurar seu controle e manter sua segurança. Produzir tudo em uma grande quantidade para armazenamento. Pretende, com isso, salvaguardar-se, adiantando a si mesma em uma produção para além do necessário. Tenta, dessa forma, retirar garantias de que não importa o que venha a acontecer, ela estará garantida. Precisa disso para se manter onde se encontra, e não apenas isso, precisa ter garantias e dar garantias. Para a técnica, é importante que tenhamos seguranças sobre ela, que nos sintamos resguardados e capazes de compreender e controlar o que ocorre ao nosso redor – até mesmo para sermos mantidos em nossa posição de não questionadores da técnica. Pois, se ela é um instrumento nosso para a realização de nossos fins, não haveria razão para trazermos questões sobre ela, deixando-a, dessa forma, garantida em sua posição.

O disponível (*Bestand*) é o modo como o ente aparece agora no interior do horizonte da técnica. *Bestand* também significa encomenda. Ao encomendarmos alguma coisa, fazemos o pedido de algo que ainda não existe, contando que na data determinada o produto esteja lá, disponível para nós. Esse lugar onde fizemos o nosso pedido se mostra a postos para encomendas desse tipo. Porém, esse dispor, encomendar, estar a postos não se faz presente somente com objetos, o próprio homem também se encontra nessa posição. Ao pensarmos esse posicionamento da disposição, somos levados a pensarmos a palavra *Gestell*, esquema posicionador, o tipo de desvelamento da técnica moderna mas que, em si mesmo, não é nada técnico, traduzido para o português como com-posição. Rememorando que o prefixo alemão *ge*, neste caso significa ‘estar com’, e *stellen* é o verbo pôr. Por isso o hífen é colocado no meio da palavra para que possa ficar visível esta união para além do nosso entendimento na língua portuguesa sobre o que viria a ser a palavra composição. *Gestell* significaria então “o apelo de exploração que reúne o homem a dis-por do que se des-encobre como disponibilidade” (HEIDEGGER, 2012, p. 23).

Este termo faz-se de suma importância, pois, para Heidegger, é ele quem nomeia a própria essência da técnica moderna, uma vez que coloca o que o cerca como sua disponibilidade. Portanto, é essencial dentro de nosso horizonte histórico. É ele quem proporciona a experiência do ser como disponibilidade, da natureza como fundo de reserva, como matéria-prima, como algo que, posteriormente, podemos lançar uma demanda de

extração, de controle. Costumamos relacionar essa demanda como sendo provinda de nossa própria vontade, mas, no entanto, ela se corresponde ao apelo, que seria o próprio *Gestell* e que, por fim, seria o próprio *Ereignis*¹⁶.

Gestell poderia ser aproximado a um negativo fotográfico do *Ereignis*, ou seja, apesar da imagem naquele negativo estar invertida, ela continua sendo a mesma imagem. É característica sua encobrir-se como acontecimento, mas isso não faz dele menos acontecimento, tal qual o negativo de uma fotografia não a faz menos fotografia. Observamos com isso que mundo, homem e linguagem mostram-se como disponíveis, necessitando estar a postos às questões técnicas.

Por este motivo podemos perceber que a técnica não se reduz somente a uma atividade humana pois o homem precisa já ter sido desafiado a explorar as energias da natureza para que o desencobrimento da dis-posição possa se dar. Logo somos levados a pensar em algo que precederia a atividade humana. Isso nos faz pensar como o homem pode ser aquele que domina, que requisita o disponível se ele já se encontra totalmente absorvido nesse espaço no interior do qual algo se mostra como disponível. E, se não é o homem, pensemos quem realizaria o posicionamento requisitor por meio do qual aquilo que se denomina o efetivamente real é desvelado como disponível. O homem participa da dis-posição, como um modo de desvelamento, ele vê-se desafiado, de forma especialmente incisiva, a comprometer-se com esse desvelamento, ao realizar a técnica. Até mesmo quando quer contradizer a esta, o homem apenas responde ao apelo do desvelamento.

Por ser um desvelamento da disposição, já que revela apenas o lado que se faz interessante a ela ser visível, que é justamente o do estar disponível, à postos, a técnica moderna não se reduz a um mero fazer do homem. Esse espaço no qual ela habita é o espaço onde tudo se dá agora, então não há a possibilidade de ser o senhor desse lugar. Mas nos encontramos sob o domínio dessa determinação histórica. Uma vez que, para se manter na posição que hoje ocupa, a técnica precisa fazer parecer que ela é a verdade, o único caminho e tudo o que necessitamos. Podemos intentar que não há nenhuma possibilidade de se escapar dela e de sua forma absorvente de querer capturar o que está ao seu redor para o seu interior. Ou seja, ela tende a dissipar aquilo que não pertence a seu modo de funcionamento. Dessa forma, para ser sobrevivente em um mundo técnico faz-se necessário que se siga alguns preceitos calculantes. Com essa necessidade clara, a técnica se expande pois quem quiser continuar a existir apoiado por sua certeza deve submeter-se a ela, deve-se juntar, fazendo

¹⁶ Heidegger se utilizou da palavra *Ereignis* para se referir a acontecimento. Essa mesma palavra pode ser traduzida como evento, porém, para a segunda significação cabe melhor a palavra *Vorkommen*.

parecer que são quase que uma única coisa. Ela é incontrollável porque quando se coloca, já domina. Nesse aspecto é que dizemos que ela é completamente absorvente.

Não somos nós quem determinamos a técnica, mas seu horizonte que nos determina. Tendo em vista que ela é o nosso horizonte histórico e que somos determinados pelo horizonte com o qual nos relacionamos. Concebemos com isso que a técnica não está mais em nossas mãos, sob nosso controle, ela não é mais instrumento. Recordando que a técnica não se reduz a uma atividade humana pois o homem necessita já ter sido desafiado¹⁷, surge a ideia de algo prévio ao controle do homem. Algo que o desafia, até porque não há lugar para além do desafio¹⁸. Sendo assim nos é possível constatar que ela não é mais um instrumento que existe para o nosso uso, mas que ela dá instrumentalidade, uma forma de produzir causa e efeito.

A técnica é incondicionada. Não tem limites, não depende de nada. Ela é insaciável, pois todo processo técnico abre espaço para um outro espaço – como tão bem podemos constatar nos campos das especializações. Cada campo que surge é uma infinidade para novas determinações técnicas e descobertas de novas áreas. A partir desse momento, observamos que servimos para dar vazão a este propósito técnico. Possibilitamos que ela se mantenha tal qual é e fazemos de tudo para a garantir em seu futuro. Deste modo, concebemos o pensamento de que nós é que somos um instrumento dela – indo contra as naturais crenças de que ela está sob nosso controle pois é nossa criação.

A técnica absorve tudo o que passa por seu caminho, e que como ela é o horizonte histórico no qual nos encontramos, tudo passa por esse caminho. Sendo assim, nós também somos absorvidos por ela. Recordemos a necessidade dela se garantir em seu futuro, mesmo que as condições lhe sejam as mais desfavoráveis. De que o descobrimento da dis-posição só pode ser dado se o homem já houver sido desafiado. Que tudo necessita de seu crivo para poder se desenvolver em nossos tempos. Deduzimos então que somos utilizados em seus meios e fins pois quem dissemina a ideia de que as coisas devem ser desse jeito somos nós. Nós que queremos sempre o mais novo, o mais rápido, o mais tecnológico. Nós que estudamos, dedicamos toda a nossa vida para garantir que a técnica esteja segura e cada vez

¹⁷ Assim como a natureza é desafiada a oferecer mais do que poderia oferecer de forma natural, o homem também é desafiado a exigir da natureza esse a mais. Em outras palavras, o homem é desafiado a desafiar a natureza.

¹⁸ Nesta ideia de que não existe lugar para além do desafio, encontramos um tema recorrente de nossos tempos, que é a sustentabilidade. A sustentabilidade preza que cuidemos da natureza para que, no futuro, não nos falte nada que nosso ambiente hoje nos fornece. Pensando este assunto dentro de um olhar heideggeriano, a sustentabilidade seria uma das formas da técnica para se garantir no futuro. O desafio do qual estamos falando neste texto conserva a natureza para que ela possa ser reutilizada. Tudo seria, então, uma questão de produção e garantias – já que estamos pretendendo produzir um futuro assegurado.

mais desenvolvida. Pesquisamos, produzimos, inventamos. Neste momento percebemos que nós é que trabalhamos para ela.

Portanto, aparenta não ser mais possível mantermos a ingenuidade de que ela é nosso instrumento e que só a utilizamos porque é de nosso, e unicamente nosso, interesse, conforme Heidegger (2012) nos apresentou.. Seu tempo e espaço são distintos dos nossos. Ela só quer se garantir, continuar sendo o Caminho para todos os caminhos e, para que seu objetivo seja atingido, nenhum instrumento se mostra melhor utilizável do que o homem. Não conseguimos nos relacionar livremente com ela. Não é possível viver em um mundo onde ela não esteja presente. Temos dificuldades, até mesmo, de imaginar uma outra forma de existirmos – neste momento podemos perceber como nossa relação com a mesma não se mostra livre. Necessitamos dela a cada dia, a cada instante. Neste momento constatamos que quem controla é a técnica, enquanto nós não passamos de controlados para que ela possa atingir os seus fins – lembrando que ela é nosso horizonte histórico e que, portanto, nos determina enquanto ser-
aí.

A técnica nasce exatamente da automatização da subjetividade técnica. Ela é sujeito posicionador. Ela é uma estratégia sem um estrategista. A subjetividade técnica é impessoal, ou seja, não existe alguém por trás dela comandando-a, direcionando-a. A técnica suprime a ideia de ser, e tanto alimenta quanto se alimenta do esquecimento ontológico – que é justamente o esquecimento do ser e da diferença entre ser e ente. Desta forma o homem se acredita como algo fechado e acabado, que tem um destino e constrói uma história, pois a automatização da subjetividade técnica implica também em uma automatização do homem em seu cotidiano.

A física moderna é a precursora da com-posição (2012, p.25), uma vez que já vigora nela, de maneira oculta, esse modo de acontecimento da verdade do ser que é o *Gestell*. Este esquema busca autoassegurar-se por meio de um posicionar sobre si mesmo de forma autonomizada. Ele é herança do pensamento cartesiano, que propunha que a aquisição do conhecimento, ou seja, do *cogito*, só poderia ser dada de forma segura se houvesse um sujeito posicionador dos objetos. Todavia, agora não há mais este sujeito posicionador dos objetos, uma vez que a técnica moderna nasce exatamente da automatização da subjetividade técnica.

Unindo esses pensamentos podemos observar como “a técnica moderna precisa utilizar as ciências exatas da natureza porque sua essência repousa na com-posição” (2012, p.26). Pois, se é da automatização da subjetividade técnica que a própria técnica nasce, e se as ciências, como Heidegger nos afirmou em *Sobre a questão do pensamento* (2009), são derivadas da filosofia que traz a metafísica como sua forma de interpretar o mundo, e que

ganhou força com o pensamento cartesiano, é lógica a intercalação das duas. Técnica e ciência mostram-se como duas partes inseparáveis em nosso horizonte histórico calculante, onde a primeira encontra na segunda uma forte e promissora aliada. É nesta aliança da técnica moderna que reside a ilusão de que a mesma se reduziria à aplicação das ciências naturais, fazendo-nos reduzir nossa percepção acerca da mesma.

Antes se acreditava que a representação de objetos era a única forma com a qual a ciência podia ser explicada e compreendida. A física moderna, já começando a deixar de lado esse pensamento, ainda não consegue renunciar à necessidade de receber dados da natureza que possam ser calculados, e de poder continuar sendo um sistema dis-ponível de informações. Dessa forma a física tentaria recriar a *physis* – trazemos este termo, que remonta aos gregos, pois ele sugere uma ideia mais ampla de natureza, somando a ela a ideia de origem, de criação, pois a natureza se cria e se mantém por ela mesma – na expectativa de desvendar todos os supostos segredos escondidos por ela. Uma vez conhecidos estes segredos, eles poderiam ser controlados e, então, reproduzidos para os fins que fossem necessários. Por este motivo é fácil nos iludirmos e associarmos reduzidamente a técnica moderna às ciências naturais.

Somos então levados a pensar sobre a com-posição, sobre o desvelar, que não se encontra fora de toda ação e atividade humana, “mas também não acontece apenas *no* homem e nem decisivamente *pelo* homem” (HEIDEGGER, 2012, p. 27). A com-posição impõe ao homem desvelar o real como disponibilidade através do modo da disposição, ou seja, ela *destina* o homem. Dessa forma o homem, desafiado e provocado se acha imerso na essência da com-posição.

Esse destinar o homem significa o pôr a caminho. *Destino* seria assim “a força de reunião encaminhadora, que põe o homem a caminho de um desencobrimento. É pelo *destino* que se determina a essência de toda história” (2012, p.27). E não somente a essência de toda história, mas também a essência da técnica moderna.

Pensamos assim o sentido de essência. A composição é onde essa essência repousa, pois a composição pertence ao destino do desvelamento. Ela é

Um modo destinado de desencobrimento, a saber, o desencobrimento da exploração e do desafio. Assim, a com-posição se torna a essência da técnica, por ser destino de um desencobrimento, nunca, porém, por ser essência, no sentido de gênero e de *essentia*. Se levarmos em conta essa conjuntura, algo de espantoso nos atinge: a própria técnica exige de nós pensar o que, em geral, se chama de “essência”, num outro sentido (HEIDEGGER, 2012, p.32).

Testemunhamos, portanto, que a técnica está para além do homem, o fazendo crer que ele está no controle e que, com ela, ele também está para além de si. Para além de uma muleta

aonde o homem poderia se apoiar em caso de necessidade, a técnica já passa a ser uma prótese – e isso nos faz pensar porque se torna tão complicado não a darmos tal importância e soberania.

Assim, podemos compreender que essa forma de pensamento pretende se fazer tão natural e ao mesmo tempo super humana, tão necessária, que chegaríamos ao ponto de sermos levados a não questionarmos, ou seja, a não refletirmos sobre a essência nem da técnica, nem das coisas que nos cercam – incluindo a do próprio homem.

Heidegger (2009) nos faz perceber que pensar é estar em crise no sentido em que somos retirados de nosso lugar de conforto que é o que nos é familiar. Ao não questionarmos, ao não pensarmos sobre as coisas, acabamos tendo dificuldades em vermos estranhamentos em meio a um mundo que julgamos tão familiar. E nessa familiarização de tudo e todos nos impedimos que sejamos livres em uma relação com o nosso horizonte histórico, visto que é essa saída do lugar que nos é comum, que nos é familiar, que nos possibilita um certo distanciamento. Através deste distanciamento conseguimos olhar com olhos já não tão habituais para aquilo que antes nem nos chamava a atenção dado a imensa proximidade. Pois, no momento em que estamos em familiaridade com as coisas, ou seja, sem estranharmos o que está a nossa volta, tomamos tudo como dado e aceitamos que “é assim porque é assim”, sem cogitarmos possibilidades de outras formas de ser. No momento que só conseguimos nos relacionar com o mundo de uma forma já previamente dada, não somos capazes de escolher de que forma essa relação pode se dar, por isso não conseguimos ser livres nessa relação.

Estaria ligado ao pensamento calculante o ato de nos esquecermos das contingências julgando as coisas como universais. Um exemplo muito claro, e também clássico, dessa tentativa de julgar as coisas como universais podemos ver quando Schlick nos resume o princípio da causalidade apresentado por Maxwell na frase: “O princípio da causalidade se cumpriria *em todas as circunstâncias ou eventualidades*” (Schlick, 1980, p.12). Apesar do próprio Schlick considerar essa frase uma tautologia pois “uma proposição que vale para qualquer sistema, como quer que ela seja, não diz absolutamente nada acerca do sistema em questão, é vazia, representa uma pura tautologia” (1980, p.12). Porém, o que queremos trazer aqui é que o princípio da causalidade – onde primava que em condições iguais os processos e eventos seriam sempre iguais – foi uma forma encontrada pela física de se estabelecer como ciência lógica e exata. Este princípio a ajudou na formulação de suas teorias e averiguação de seus dados. A meta da ciência nunca fora buscar as diferenças que tornavam cada acontecimento ser tal qual ele fora, mas o igual, aquilo que eles tinham em comum, na

tentativa de poder universalizar os fatos para que, dessa forma, os pudessem prever e, quem sabe, os controlar.

O modo de representação desta ciência encara a natureza como um sistema operativo e calculável de forças (Heidegger, 2012, p. 24). A física moderna pode ter abandonado, ou mudado sua concepção sobre a representação de objetos – único procedimento decisivo para a física tradicional – mas não consegue renunciar “a necessidade de a natureza fornecer dados, que se possa calcular, e de continuar sendo um sistema disponível de informações” (2012, p.26). É o pensamento que nunca para, que nunca medita. Nele não há silêncio do discurso, nele só se vê o ôntico, deixando de lado o ontológico, em outras palavras, só vê o que é do caráter do ente esquecendo-se, assim, muitas vezes, do ser. Ele é a técnica, o como fazer, é a entificação do ser das coisas e do próprio homem.

Vemos mais uma vez como a ciência e a técnica se entrelaçam em um emaranhado de interdependências, pois elas têm uma proveniência comum, advindo de um mesmo acontecimento, ou seja, de um mesmo desvelamento histórico do sentido de ser. Por este motivo afirmamos estar vivendo na Era da Técnica, pois essa se faz tão presente e tão intensa que somos levados a pensar que nada mais pode existir no mundo além dela – que ocupa um lugar privilegiado como sendo essencial às nossas necessidades.

1.3 – Uma outra forma de pensar

Apesar de nos encontrarmos totalmente imersos na Era da Técnica, algo não se satisfaz com a visão calculante herdada da filosofia enquanto metafísica. Tratemos agora destes assuntos enquanto apresentamos uma outra possibilidade de nos relacionarmos com nosso horizonte histórico que não a forma técnico-calculante apreendida acima.

Heidegger (2010 e 2012) nos alerta de que não podemos pensar de forma técnica, a técnica. Para pensarmos estas questões sem cairmos em um círculo vicioso, é preciso que meditemos sobre as próprias questões e, mais ainda, que meditemos sobre a essência destas.

Em *Meditação* (2010) Heidegger afirma que todas as caracterizações da essência do poder nunca bastam pois não são essencialmente suficientes para reconhecer a *Machenschaft* (e a técnica) enquanto tal, pois elas não nos ajudam a sair da forma técnica de pensar. Mesmo a autossalvação da essência do poder, que tenta fazer com que seu adversário, a meditação, seja percebido como “ridículo” e “fraco”, é uma *Machenschaft* na forma de uma consequência essencial. Ela tenta absorver para o seu mundo e sua forma de pensar tudo o que é contra ela para poder utilizar seu poder de desfragmentação e de perda de crédito. E, para tal fim, utiliza

a seu favor a forma habitual e natural com a qual o pensar enraizado na metafísica se encontra – que é justamente aquele que estamos pretendendo evitar.

No cotidiano da *Machenschaft* só os fins e os meios se expandem como poderes estruturais, ou seja, como poderes sob os quais será estruturada a própria *Machenschaft*, e se estruturam de tal forma que os fins acabam por se nivelar aos meios. Porém os meios são apenas intermediários e os fins se tornam supérfluos sobre a pressão da eficácia do puro processo da permissão do poder. No momento onde só existe meios e fins, e os meios são somente intermediários, assim como os fins são tornados supérfluos, somos levados a questionar que lugar é esse que se torna o cotidiano da *Machenschaft*.

Assim surge a luta¹⁹ entre o vir ao encontro²⁰ e a contenda²¹. Desta luta vem o acontecer apropriativo clarificador do qual libera toda essência daquilo que aconteceu apropriativamente para o ab-ismo do acontecimento apropriativo. Acontecimento este que precisa ser fundado pelo homem como ser-aí, encontrando assim, pela primeira vez, sua outra essência e lhe surgindo competência e direito. Neste momento encontramos o ser-aí como uma noção preconcebida da privação de uma fundação da verdade, mostrando como o início da história é desprovido de historiologia. Ou seja, já em sua origem o ser-aí não comporta uma fundação da verdade.

Esta noção preconcebida como uma forma de saber que nos foi trazida pela metafísica é o que podemos chamar de meditação sob a via do pensar. Não mais estamos nos embasando no que seria natural, mas colocando uma estranheza em algo que já nem percebíamos mais, tentando ver o habitual com outros olhos, abrindo novas possibilidades de compreensão. O pensar indaga a verdade do seer no dizer sem imagens da palavra. A palavra é a voz da luta que começamos este parágrafo entre o vir ao encontro e a contenda, sua afinação se dá a partir do acontecimento apropriativo, gerando uma melodia harmoniosa entre a clareira e o abismo do seer. Através deste contrajogo, toda palavra essencial, toda sentença, é plurissignificativa. Porém, estas plurissignificâncias permanecem encerradas na riqueza da unicidade do seer, pois ele se essencializa como palavra e na palavra. Mas a palavra, com sua “dialética” se movimenta constantemente no elemento objetivo, e assim veda todo passo em direção à meditação.

¹⁹ Esta *luta* seria clarificadora em sua essência, e o clarificado seria, por fim, ele mesmo como que se recusa, o fundamento ab-issal.

²⁰ Vir ao encontro significaria “a decisão essencial entre a divindade que se assinala apropriativamente dos deuses e a humanidade dos homens”. (HEIDEGGER, 2010, p.80)

²¹ Contenda - “é o assinalamento apropriativo da essência de mundo e terra”. (2010, p.80)

Para evitarmos este ciclo vicioso de pensarmos a técnica através da técnica e, com isso, acabarmos sendo também técnicos, seria de extrema importância encontrarmos uma forma diferente do pensamento metafísico, que, por já estar há tantos séculos presentes em nossa forma de pensar já se faz natural e habitual, e, portanto, inquestionável. Na forma metafísica de pensar, a *Machenschaft* ainda se encontra na casa do ente, assim como sua linguagem se movimenta no objetivo. Esta questão também nos é trazida em *Sobre a questão do pensamento* (2009). Neste livro, Heidegger nos aponta o fim da filosofia, entendendo-a como esta forma de pensar o mundo. O fim da filosofia se relacionaria com o fim da metafísica. Esta, assim como as ciências tais quais derivaram dela, não seria capaz de responder satisfatoriamente questões surgidas de um outro horizonte histórico que vem se mostrando – pois os horizontes históricos estão sempre em movimento – e, portanto, outras formas de pensar deveriam ser encontradas.

A este outro pensar destinar-se-ia a tarefa de pensar a história da filosofia e a historicidade que a tornou possível enquanto tal. O pensamento, de início, ainda deve aprender – não se tendo como aprendido, fechado -, e é nessa aprendizagem que ele prepara sua própria transformação. Desta maneira seria possível superarmos algum dia, no interior do destino ainda não decidido do homem – pois lembremos que na filosofia de Heidegger a história não é linear, portanto não se deve trabalhar com questões de causa e efeito -, o caráter técnico-científico-industrial como sendo a única medida da habitação do homem, onde o novo é substituído pelo mais novo. E dessa forma poderíamos talvez evitar o risco que Heidegger nos anunciou em *Serenidade*, de que um dia, o pensamento que calcula, viesse a ser o único pensamento admitido e exercido, sem que o homem sequer se importasse com a reflexão, atingindo assim uma ausência total de pensamentos e perdendo aquilo que tem de mais próprio – que seria justamente a possibilidade de refletir.

Portanto, para que não caiamos no risco referido acima, Heidegger sugere que a meditação deva riscar tudo o que tinha até aqui, não podendo se manter como doutrina, nem como sistema, nem exortação, nem edificação. Não é uma tarefa fácil, mas também não é impossível. É necessário, para que consigamos nos libertar de nossa forma habitual de pensar, que nosso pensamento se lance para o lugar sem lugar e para o tempo sem horas do acontecimento apropriativo, pois é aí onde as coisas são chamadas para a sua essência. Um chamado essencial do seer que se essência como palavra e determina o pensar do seer para o dizer. Nisso vemos que a meditação se faz, e só pode ser feita, sobre a essência da época, deixando de lado as estruturas que supostamente suportariam aquele período, assim como respostas e conceitos lógicos que tentam o fechar em algo que seja familiar e controlável.

Em *Tempo e ser* (2009), temos o anúncio de que

Talvez se tenha tornado necessário um pensamento que medite aquilo de onde a pintura e a poesia, a teoria físico-matemática recebem sua determinação. Neste caso deveríamos abandonar também aqui a vontade de compreensão imediata. E não obstante se imporia um escutar atento, já que se trata de pensar algo incontornável, ainda que provisório (2009, p.7-8).

Com esse fragmento percebemos como o intuito de Heidegger de se afastar dessa chamada ‘compreensão imediata’, mostra-se de acordo com manter uma abertura tanto a nosso pensamento quanto à própria coisa. É o mundo calculante que nos faz querer que nossas relações se deem desta forma. Conforme nos apresentou Carneiro Leão (2010), que as relações se deem por achar algo interessante, algo que no instante seguinte estará esquecido e deixado de lado, e nos afastarmos do interesse. A ciência faz com que tenhamos essa relação de acharmos as coisas interessantes, mas, ao mesmo tempo, não mantermos interesse nelas, pois o interesse só pode ser mantido através de um mistério, de algo que não se explica, de algo que nos incomoda, que nos tira de nosso lugar. Quando tudo é imediatamente explicado e compreendido, não há espaço para perguntas, para divagações. A coisa fica fechada em si mesma e nós ficamos fechados em nossa relação com ela.

Em *Meditação* (2010), Heidegger diferencia a meditação pensante do pensar, afirmando que a primeira deve conceber acima de tudo a essência da consumação da Modernidade, e deixar para trás todo pensar. O pensar precisaria se manter tributário da metafísica até mesmo onde ele aparentemente nega-a, pois mesmo quando ele a nega, não consegue sair de suas fronteiras. O seu negar já é tomado e apoderado da metafísica por meio de um não mais questionar. Por isso seria através da meditação pensante, ou seja do pensamento meditante, que um questionamento mais originário da questão da metafísica poderia ser feito.

Questionar de maneira mais inicial seria, por um lado, meditar sobre aquilo que se manteve essencialmente inquestionado, como seer da verdade. Por outro lado, seria saltar para o interior da história até aqui velada do seer, podendo conceber assim a própria história de maneira mais essencial do que qualquer tipo de historiologia.

A questão sobre a verdade do seer, por mais que a perguntemos, nunca nos conduz para uma resposta. Apenas se entrega à voz da quietude –“à voz da resposta que afina a partir do seer como sua essenciação”. (2010, p.27). Porém perguntar sem demandar respostas, nos entregarmos à voz da quietude, à voz do silêncio não faz parte do mundo técnico, logo, não nos é habitual, não é algo que consigamos fazer sem algum esforço de nossa parte. Neste momento, devemos deixar claro que estamos nos referindo principalmente a parte ocidental

do mundo, pois é sabido que, por séculos, a forma de ver o mundo é bastante divergente entre oriente e ocidente.

Em *O caminho do campo* (2008), Heidegger nos alerta para um perigo que se entrelaça com o perigo trazido em *Serenidade* (s.d). Enquanto em *Serenidade* ele nos alerta para a possibilidade de que vivamos somente no pensamento calculante, esquecendo-nos do que nos é mais próprio, que é o fato de podermos refletir, em *O caminho do campo* ele nos alerta para o risco de que o homem de hoje não possa mais ouvir o próprio silêncio.

Todavia, o apelo pelo caminho do campo fala apenas enquanto homens nascidos no ar que o cercam forem capazes de ouvi-lo. São servos de sua origem, não escravos do artifício. Em vão o homem através de planejamento procura instaurar uma ordenação no globo terrestre, se não for disponível ao apelo do caminho do campo. O perigo ameaça, que o homem de hoje não possa ouvir sua linguagem. Em seus ouvidos retumba o fragor das máquinas que chega a tomar pela voz de Deus. Assim o homem se dispersa e se torna errante. Aos desatentos o Simples parece uniforme. A uniformidade entendia. Os entendiados só vêem monotonia a seu redor. O simples desvaneceu-se. Sua força silenciosa esgotou-se (HEIDEGGER, 1949, p.2).

O apelo do caminho do campo tenta nos aproximar às questões que Heidegger nos traz. Ao falar que aos desatentos o Simples parece uniforme e, por isso, entedia, nos alerta justamente para a vida automática que a técnica deseja que vivamos. Sem refletirmos, sem estarmos em contato com o que nos cerca de uma forma mais aprofundada, mergulhamos no mundo técnico, ouvindo seus típicos sons como se fossem divinos e nos distanciando de nossa própria linguagem e silêncio.

O caminho do campo nos lembra, ao observarmos o desenvolver de uma árvore, que crescer significa se abrir à amplidão dos céus e, ao mesmo tempo, deitar raízes na obscuridade da terra. Neste momento nos lembramos de uma passagem em *A origem da obra de arte* (2010) onde é citado que “Mundo e Terra são essencialmente diferentes um do outro e, contudo, nunca separados”. O Mundo fundamentar-se-ia sobre a Terra enquanto esta irromperia enquanto Mundo²².

Estes fragmentos nos mostram que apesar de tendermos a um lado, reduzir-se a ele nos traria privações. Mas não apenas isto, podemos pensar que supostos opostos podem se complementar e daí resultar algo ainda não antes esperado. O que estamos querendo apresentar agora é a ideia de *Gelassenheit*²³.

²² Estes conceitos serão melhor trabalhados no capítulo 2, quando a questão da origem da obra de arte for abordada.

²³ O termo *Gelassenheit* é preferido aqui ao termo *Serenidade* pois *serenidade* é uma palavra que nos remete ao que é sereno. No próprio dicionário Michaelis *serenidade* significa estado ou qualidade de ser sereno; estado de doçura, de paz; estado do que se acha isento de perturbações; paz, suavidade, tranquilidade. Mas, para Heidegger, *Gelassenheit* estaria ligado ao pensamento meditante. Se buscássemos uma outra forma de traduzir

Gelassenheit seria uma forma de abertura ao mundo técnico no qual vivemos. Novaes, em seu artigo *A psicoterapia e a questão da técnica* (2002), nos conta que este termo remonta às origens do pensamento alemão. No início do século XIV, Meister Eckhart a utilizou para buscar a postura de suspensão de toda operação subjetiva, representação e vontade, deixando Deus ser. Heidegger a entende como se manter aberto e desapegado perante todas as coisas, e desta maneira seria possível dizer simultaneamente sim e não à técnica moderna. O sim, se relacionaria com o fato de não podermos viver em uma era técnica sem a própria técnica, ela faz parte de nosso cotidiano e não podemos deixar de lado sua importância em nossas vidas. Já o não, seria justamente o que anteriormente discutimos sobre manter um relacionamento mais livre perante a técnica, não a tendo como única forma de vivermos e como se esta estivesse destinada, pela própria história, a ser o nosso destino e nossa verdade. Seria uma forma de a tirar de seu lugar de familiaridade que nos é tão confortável e supostamente necessário para o nosso conhecimento.

Enquanto no pensamento calculante tudo é reduzido à dimensão de objeto de representação, no pensamento meditante somos demandados a uma atenção livre de subjetivismos, sem qualquer identificação a um aspecto exclusivo das coisas. Conforme nos demonstrou Novaes, em *Elementos introdutórios para uma reflexão sobre a atenção nas práticas psicológicas clínicas a partir de uma atitude fenomenológica*, a *Gelassenheit* liberta de qualquer violência subjetiva, de qualquer identificação a um aspecto exclusivo das coisas.

Encontramos então o pensar no sentido mais próprio indicado por Heidegger, que significaria uma atenção paciente, que buscaria “preservar em sua abertura compreensiva a diferença irreduzível entre ‘as coisas que são’ e ‘a dinâmica de realização de tudo o que é’” (Novaes, 2002, p.8).

Novaes nos mostra que em *Diálogo num caminho do campo*, Heidegger inicia um questionamento sobre a essência do homem, propondo-nos uma reviravolta (*Kehre*) que consistiria em

desviar o olhar da direção em que essa essência é tradicionalmente tomada como o pensamento enquanto representação e vontade. Se o pensamento é o elemento fundamental da essência do homem, refletir sobre essa essência, numa direção distinta da tradição, implica numa meditação sobre o pensamento enquanto algo diferente da vontade. O pensar procurado aqui não é, portanto, um querer. O modo de disposição através do qual somos colocados diante das coisas sem a intervenção do querer é a serenidade (Novaes, 2002, p.6/7)

Uma vez que a serenidade não se encontra no âmbito da vontade não faz sentido a incluirmos na distinção entre atividade e passividade e, por isso, afirmamos que, apesar do

esta palavra poderíamos a aproximar do “*let it be*”, deixar estar, estar deixado, uma vez que ela deriva do verbo *lassen*, que significa deixar.

que o nome pode sugerir, a serenidade não está relacionada a uma passividade. Nesse aspecto, o ‘aguardar’ ao qual Heidegger nos sugere no que diz respeito à essência do pensamento não pode ser confundido com o ato de ter expectativas, pois essa já tem *a priori* um objeto pelo qual espera. Mas o aguardar ao qual nos referimos aqui não tem qualquer objeto, nada representa e, nesse sentido, ele “conduz à própria abertura de sentido de ser. A serenidade vem da própria abertura, consiste no aguardar sereno através do qual experienciamos o pertencimento de nossa essência à abertura” (2002, p.7). Esse seria o sentido do termo “decisão” (*Entschlossenheit*) utilizado por Heidegger em *Ser e tempo*. Decisão se corresponderia então a um modo próprio do *Dasein* à abertura de sentido do ser, sem se relacionar com nenhum tipo de voluntarismo subjetivista.

Percebemos, portanto, que o pensamento meditante não é uma tarefa fácil de abordar, pois de alguma forma se assemelha a tentar dar um formato rígido à água ou ao ar. No momento em que tentamos conceituá-lo e defini-lo, nos afastamos dele, tentando fechar o que quer se manter aberto. Assim como o silêncio, que quando pronunciado se desfaz. Tal como Barthes (2003) escreveu uma autobiografia tentando sustentar sua prévia posição de que biografias eram geradoras de fantasmas sobre os autores, escrever sobre o pensamento meditante traz consigo um mesmo cunho paradoxal. Mas retornemos à imagem da árvore que sobe com suas folhas ao céu enquanto finca suas raízes na terra. Se considerássemos por total impossível uma mesma coisa seguir caminhos tão diferentes, não poderíamos aceitar a existência da árvore, mas a árvore está aí e se não nos encontrarmos demasiados distraídos e entediados, podemos ver o que o caminho do campo tem a nos mostrar.

Agora que já versamos sobre as diferenças entre os pensamentos calculante e meditante, poderemos mais apropriadamente pensar qual o lugar da literatura e da crítica literária.

2 – Literatura

“A literatura começa com a escrita. A escrita é o conjunto de ritos, o cerimonial evidente ou discreto pelo qual, independentemente do que se quer exprimir, e da maneira como o exprimimos, anuncia-se num acontecimento: que aquilo que é escrito pertence à literatura, que aquele que o lê está lendo literatura. Não é a retórica, ou uma retórica de espécie muito particular, destinada a fazer-nos entender que entramos no espaço fechado, separado e sagrado que é o espaço literário”.

(Blanchot, 2005, p.301/302)

“Na proximidade da obra estivemos repentinamente em outro lugar diferente do que habitualmente costumamos estar.”

(Heidegger)

No capítulo anterior, pensamos as características do pensamento calculante e as formas como a técnica se faz presente em nosso horizonte histórico – forma essa tão intensa que chegamos a declarar estar vivendo na era da técnica. Refletimos também sobre a possibilidade de uma outra forma de pensar, trazendo a ideia do pensamento meditante, contraposto por Heidegger (2010, s.d., 2008, 2009) ao pensamento calculante.

Perceberemos, ao longo deste capítulo, como a literatura se encontra nessa outra forma, a meditante, de pensar.

2.1 – A obra de arte

“A obra de arte acabada não acaba, nunca deixa de provocar novos sentidos, de rasgar novos horizontes, de gerar novas possibilidades” (Carneiro Leão)

Para pensarmos a questão da obra de arte, Heidegger organiza suas ideias em um livro, intitulado: *A origem da obra de arte* (2010). Neste, mostra como é fundamental iniciarmos este assunto com a pergunta pela origem da obra de arte, pois, perguntar por ela é se questionar sobre a procedência de sua essência. Sendo assim, perguntar por sua origem significa perguntar por sua essência.

Um fato interessante de chamarmos a atenção, é que a palavra *Ursprung*, traduzida por ‘origem’, guarda em si o prefixo *ur-* que se relacionaria com ‘de onde vem’, e a palavra *sprung*, que poderíamos correlacionar com ‘salto’ e que, em alemão antigo, se associa a ‘fonte’. A palavra inglesa *spring* (primavera) faz menção a este início trazido no próprio

Ursprung, que seria a estação que daria início a todas as outras estações. Por este motivo Heidegger a vinculou com essência.

Ao perguntar por essa essência, encontramos o artista, pois esse seria a origem da obra. Costumeiramente admitimos que ele é o marco inicial para qualquer obra pois, sem ele, ela não poderia existir. Porém, esquecemos-nos de que a obra seria a origem do artista. Se não houvesse uma obra a ser feita, algo a ser criado, o artista não poderia existir. Ele só existe porque a obra existe, e a obra só existe porque o artista a criou. Não existe somente obra ou somente artista. Percebemos então que nenhum é sem o outro e, do mesmo modo, também nenhum porta o outro sozinho. Assim, ambos seriam, tanto em-si quanto para o outro, uma mútua referência à arte. A arte seria o originário tanto para o artista quanto para a obra.

Começa então a pensar sobre a arte, questionando onde e como essa se dá e se ela poderia ser um originário. Neste momento, apresenta a ideia de que a palavra ‘arte’ não tem mais nada de real que a corresponda. Ela expressa apenas uma ideia geral, e com base na realidade vigente das obras e dos artistas. Isso significa que não é através do conceito que fazemos da arte que vamos descobrir o que ela e a obra são.

Inicia-se um caminho circular sobre esse assunto, no qual Heidegger nos sugere que o percorramos, trilhando-o e permanecendo nele a função do pensar, uma vez que o pensar é um ofício. Esse círculo nos mostra que

assim como não se deixa depreender a essência da arte através de um levantamento de características das obras existentes, também não se deixa depreender a essência da arte através da dedução de conceitos superiores, pois também essa dedução já tem em vista oferecer como tal aquilo que nós de antemão consideramos como uma obra de arte (HEIDEGGER, 2010, p.39).

Assim, ambas as tentativas compostas no fragmento de depreender a essência da arte são impossíveis e, dessa forma, são um auto-engano.

Devemos procurar a obra real e a perguntarmos o que e como ela é, com o intuito de encontrarmos sua essência. Costumeiramente as pessoas conhecem ou afirmam conhecer obras de arte – o que as faz tão naturalmente existentes. As encontramos por toda a parte, seja em algum lugar que as busquemos, como museus, bibliotecas, seja andando pelas ruas ou simplesmente assistindo televisão em casa. Essa naturalidade acerca das obras as aproxima das coisas. Elas, de fato, têm esse caráter de coisa. Esse caráter é tão irremovível que ela está nas próprias coisas. Por exemplo, é possível dizer que a escultura está no mármore ou na madeira, ao invés de simplesmente dizermos que há mármore ou madeira na escultura.

Mas ela, para além do caráter de coisa, ainda é um outro algo.

Este outro algo que está nela constitui o artístico. A obra de arte é, de certo, uma coisa produzida, mas ela diz ainda um outro algo diferente do que a mera coisa

propriamente é, *allo agoreuei* [*allo* = outro, *agoreuei* = diz]. A obra dá a conhecer abertamente um outro, manifesta outro: ela é alegoria. Junto com a coisa produzida é com-posto ainda outro algo na obra de arte. Pôr junto com diz-se em grego *ymballein* [*sym* = com, *ballein* = pôr, jogar]. A obra é símbolo (2010, P.43).

Ela é alegoria e símbolo. Há tempo a obra de arte é enquadrada nessa perspectiva de alegoria e símbolo. Esta unidade na obra, que revela um outro, esta unidade que reúne a um outro, é o caráter de coisa na obra de arte.

Inicia-se então o percurso de tentar entender o caráter de coisa da obra, sendo necessário, primeiramente, saber o que significa uma coisa, ou seja, o que é a coisa de uma coisa. Neste momento, Heidegger envereda-se por uma busca à coisidade da coisa, que seria justamente o ser-coisa dela.

Nesse processo ele pensa algumas possibilidades sobre a coisidade e percebe que tudo é coisa, incluindo a arte. Para tanto, começa levantando hipóteses sobre o que seria uma coisa. Em um primeiro momento traz da ideia da coisa como portadora de suas características, mas essa suposição não se sustenta uma vez que não alcança a coisidade da coisa, mantendo-a afastada do corpo. A segunda interpretação foi da coisa como sendo o sensível. Porém, como na primeira hipótese, a coisa desaparece, mas dessa vez sendo projetada demasiadamente sobre o corpo. Como terceira interpretação trouxe o pensamento de coisa como matéria formada, como síntese de matéria e forma. Contudo essa teoria, tão evidente e conhecida, continua não fornecendo uma resposta que seja aceitável pois matéria e forma poderiam ter vindo antes da essência da obra para, então, serem usadas nas mesmas.

Refletindo sobre a terceira interpretação, chega ao conceito de serventia, pois forma e matéria regulam-se a partir daquilo para que servem. “Serventia é aquele traço fundamental a partir do qual este sendo²⁴ nos olha, quer dizer, reluz e, com isso, se faz presente, e assim é este sendo” (2010, p.67). Este sendo que lhe é subordinado seria, assim, produto de uma fabricação onde o produto é fabricado como um utensílio para algo.

Utensílio pode se parecer com obra de arte uma vez que ele é um produto do trabalho humano. Porém as obras não são meras coisas – pensando que estas possuem algo artístico que as transcende, fazendo com que deixem de ser simplesmente uma coisa. O utensílio se encontra então entre a coisa e a obra, já que eles também não seriam meras coisas pois meras coisas são utensílios desprovidos de seu ser-utensílio. Lembrando que só experienciamos o utensílio quando o usamos, ou seja, em sua serventia.

²⁴ O termo ‘sendo’, que possui o sentido de ‘ente’, foi preferido nesta parte do texto uma vez que fora esse o utilizado por Heidegger em *A origem da obra de arte* – e que estamos diretamente trabalhando neste momento.

Todavia essa interpretação de matéria-forma, apesar de ser usada em estudos literários e de estética, não satisfaz como resposta pois, por ser tão habitual, acaba se antecipando a toda experienciação imediata do sendo, o que impede a reflexão sobre o ser de cada coisa em singular e, com isso, o caráter obra da obra.

O movimento que devemos fazer é justamente o contrário dos anteriores. É preciso nos afastarmos das antecipações e dos abusos dos modos de se pensar a coisa. Devemos pensá-lo e deixá-lo repousar. Heidegger nos sugere voltar para o sendo e o considerar a partir de seu ser, ao mesmo tempo que o deixamos repousar em-si em sua essência. Isso significa deixar que o sendo seja o sendo, sem o querermos fechar em conjecturas acerca do mesmo.

Através da obra de arte podemos conhecer os utensílios sem que necessitemos de descrições, comentários e conceitos. Pois, “na proximidade da obra estivemos repentinamente em outro lugar diferente do que habitualmente costumamos estar” (2010, p.85). Isso se faz possível pois a obra nos permite olhar com outros olhos aquilo que o cotidiano nos cegou. Neste momento somos capazes de enxergar coisas das quais nunca havíamos nem ao menos reparado. Contudo, não é somente para conhecer o ser-utensílio que serve a obra. Acontece que na obra está um acontecer da verdade no sentido de *aletheia*, ou seja, de desvelamento do sendo. Logo, a obra possibilita o desvelamento de um sendo naquilo que ele é e no como ele é.

Dessa forma vemos que a essência da arte seria o “pôr-se em obra da verdade do sendo” (2010, p.87). Pensamos esse ‘pôr’ como trazer para permanecer na luz do seu ser, na obra. Isso mostra que a obra permite que a verdade do sendo se ilumine, permitindo que dissolvamos nossa cegueira habitual que ronda aquele sendo em outras situações.

Assim, Heidegger liga obra à verdade, retirando-a de seu estreito e familiar campo da Estética, onde a associam com a beleza, e que costumam intitular de Belas-artes. As Belas-artes se difeririam das artes manuais uma vez que produziriam o belo, ao invés de fabricarem utensílios. Todavia, ao unir obra com verdade, ela passa a adentrar os terrenos da lógica. Portanto torna-se claro o intuito do autor em fazer com que a discussão acerca da arte ultrapasse os domínios da Estética e conquiste novos horizontes.

A obra não pretende a reprodução de cada sendo particular existente, da representação real e verdadeira de cada um deles, mas sim a reprodução da essência geral das coisas. Por exemplo, quando uma poesia narra uma fonte, não é a fonte existente de fato, nem a essência geral da mesma que está sendo narrada, mas antes a verdade que está posta na obra. Entendemos assim que a abertura do sendo em seu ser, ou seja, o acontecimento da verdade, é o que está em obra na obra. Todavia, em princípio, a realidade vigente da obra não estaria em

uma base coisal, entendendo a coisa como matéria enformada, pois essa interpretação viria a partir da essência do utensílio, e não da essência da coisa. Por isso, o caráter de coisa da obra deve ser pensado a partir do caráter de obra – no caso dele pertencer ao ser-obra da obra. E sendo assim, a via de determinação da realidade coisal vigente na obra é conduzida da obra para a coisa, e não o seu inverso. Desse modo podemos pensar que não é a coisa que caracteriza a sua obra, mas sim que é a obra que a significa.

A obra de arte revela o ser do sendo. Esse revelar é compreendido como abertura inaugural, ou seja, como a verdade desse sendo. Nela, essa verdade se põe em obra. E dessa forma constatamos que a arte é o pôr-se-em-obra da verdade. Retornando à discussão entre *alethéia* e *veritas* abordadas no primeiro capítulo, a verdade que se põe em obra na arte deve ser entendida como *alethéia*, uma vez que a arte não pressupõe um fechamento de verdade. A arte é o desvelar de algo, é uma forma de se apreender determinada coisa. Logo, a verdade como *veritas*, que associamos ao pensamento calculante não é a forma de verdade que a arte traz.

Compreendemos então que a arte não pode se limitar a uma imitação de um ente – como vimos no caso da fonte – apesar da concepção clássica de arte pressupor a essencialidade desta imitação. Essa imitação da qual as teorias estéticas muitas vezes se embasam seria a própria técnica artística em reproduzir algo tal qual ele é.

Então, lembrando do primeiro capítulo, se a técnica se encontra por toda parte, na realização de cada produzir, incluindo a arte – uma vez que se busca uma técnica para se escrever, pintar, esculpir... – a questão que se mantém obscura é o que difere a obra de arte de uma produção técnica qualquer. Devemos ter em mente que, apesar de ambos lidarem com suas técnicas, a arte traz transcendências que na produção não-artística não são possíveis.

Para pensarmos melhor essa questão, comecemos com a ideia de que o que aparece iluminado na obra é o que revela a verdade de uma obra de arte enquanto obra. Heidegger nos trouxe, no tratar desse tema, a imagem dos sapatos do quadro de Van Gogh. Corriqueiramente sapato é só sapato, ou seja, cotidianamente ele se encontra absorto em utilidades e serventias e, sendo assim, esse próprio ente desaparece em sua materialidade. Mas os sapatos desse quadro não têm a serventia habitual. Não se pode calçar o quadro, mesmo que nele haja a imagem de um par de sapatos.

Nesse ponto vemos que a arte não é mera re-apresentação de algo – até porque, como vimos acima, a imitação de algo não faz com que aquilo seja aquele algo – mas mais ainda: é deixar a verdade desse algo como utensílio iluminar, e talvez essa seja a dita magia da arte. Os sapatos, no caso, são retirados de seu desgaste habitual e trazidos para uma outra forma de

relação. Através do quadro, permite-se o aparecimento de algo essencial que pertencia a esse ente. Nesse aspecto percebemos que a obra de arte possibilita a abertura do ente no seu ser, ou seja, o acontecimento da verdade. Logo, a iluminação a qual nos referimos acima, o processo dessa iluminação, seria a verdade no sentido de *aletheia* pois ela desvela o ente que se ilumina, deixando acontecer o desvelamento como tal em referência ao sendo no todo.

Dois traços essenciais do ser-obra da obra são o instalar um mundo²⁵ e o elaborar a Terra²⁶ (2010, p.119). Mas na unidade do ser-obra eles se co-pertencem, Podemos perceber esse co-pertecimento no momento em que pensamos o permanecer-em-si da obra, assim como o repousar-em-si. Dessa forma percebemos que o repousar da obra inclui o movimento. Seu modo de repouso é movimento, uma vez que o primeiro é somente o caso limite do segundo. É desse repouso que nos aproximamos quando conseguimos apreender, o mundo e a Terra como co-pertencente na mobilidade do acontecer no ser-obra.

Encontramos então o pensamento de que a obra é uma instigação da disputa entre Mundo e Terra: ela instala um Mundo e elabora uma Terra, o que significa: a Terra não pode passar sem o aberto do Mundo para poder fechar-se em-si; e o Mundo não pode desfazer-se da Terra como amplitude vigente e via de todo destino essencial, fundamentar-se em algo decisivo. O ser-obra da obra consiste no disputar da disputa entre Mundo e Terra (2010, p.123). Em outras palavras, a obra de arte está entre o aberto e o fechado. Sua unidade acontece no disputar dessa disputa. Porém, precisamos ter em mente que Mundo e Terra são essencialmente diferentes – o que está longe de significar que sejam coisas separadas -, pois o mundo se fundamenta sobre a terra, no momento em que essa irrompe enquanto mundo. Assim como devemos lembrar que essa disputa deve ser inaugurada a partir do sendo – não se resumindo ao sendo e nem constituindo-se apenas dele. Dessa forma, percebemos que esse sendo tem de ter as características essenciais da disputa – que atinge a unidade Mundo e Terra.

Podemos pensar mundo e terra como dois opostos complementares, que, em disputa, transportam o outro para além de si. Heidegger nos afirma que na obra de Van Gogh acontece a verdade, mas com isso ele não quer dizer que o pintor reproduziu corretamente os sapatos, mas sim que “no processo de manifestação do ser-utensílio do utensílio-sapato, o sendo no

²⁵ “O mundo é a abertura manifestantes das amplas vias das decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico” (2010, p.121).

²⁶ “A Terra é o livre aparecer, a nada forçada, do que permanentemente se fecha e, dessa forma, do que abriga” (2010, p.121).

todo, Mundo e Terra no seu jogo de oposições, chega ao desvelamento” (2010, p.141). Inferimos assim que na obra está a verdade em obra, não apenas algo verdadeiro.

Em seus pensamentos sobre a verdade e a arte, Heidegger (2010) introduz a ideia de que a arte é o originário da obra de arte e do artista. Porém a questão sobre o que seria a arte continua não respondida. Para continuarmos meditando acerca dela, devemos conceber, então, a obra como algo realizado. Nas próprias palavras obra [*Werk*] e realizado [*das Gewirkte*], em alemão, encontramos o radical *wirken*, que significa o viger da realidade. Por este motivo podemos afirmar que o caráter de obra da obra consiste em seu ser-criado através do artista.

Se o ser-criado da obra só se deixa apreender a partir do processo de criar e quem o cria é o artista, faz-se de suma importância que adentremos nas atividades do artista para tentarmos encontrar o originário da obra de arte. O caminho percorrido anteriormente, de buscar determinar o ser-obra da obra puramente a partir dela própria se mostra impossível uma vez que inserimos o artista, pois conforme já averiguamos, artista e obra são inseparáveis.

Retornamos para a questão de o que diferencia a técnica artística da não-artística, mas dessa vez com a problemática de o que difere o pro-duzir como criar do produzir ao modo da fabricação. Ao longo de seus trabalhos Heidegger já nos expos diversas vezes que os gregos utilizavam a palavra *techné* tanto para o fazer artesanal quanto para o fazer da arte. Do mesmo modo que denominavam tanto artista como artesão de *technités*. Por este motivo Heidegger acha aconselhável que a determinação da essência do criar seja feita a partir do lado artesanal.

Porém, *Techné* não significa nem obra manual, nem arte, nem técnica no sentido modernos e nem um modo de desempenho prático. Ela nomeia um modo de saber – significando, saber, o ter visto, perceber o que se presentifica como tal. Com essa ideia de saber retornamos para a *aletheia*, a revelação do sendo.

Sendo assim, poderíamos ainda hoje considerar o artista como um *technité*? Heidegger nos responde essa pergunta afirmando que podemos considerar pois

Tanto o elaborar das obras como também o elaborar utensílios acontece naquele produzir que, de antemão, deixa vir para diante o sendo, para sua presença a partir do seu aspecto. Contudo, isso acontece em meio do próprio auto-nascer do sendo na *physis*. A denominação da arte como *techné* de maneira alguma diz que o fazer do artista seja experienciado a partir do fazer manual. O que no criar a obra tem o aspecto de uma fabricação manual é de outro tipo. Este fazer está determinado pela e em consonância com a essência do criar, e também permanece conservado nela (2010, p.151).

O artista é um *technité* pois na pro-dução que faz permite que o sendo se manifeste. Dessa forma a *techné* não está significando fazer algo manualmente, mas ligando-se àquele saber que percebe o que se presentifica como tal.

Já vimos que, na obra, o acontecimento da verdade está em obra. Assim caracterizamos o criar como o deixar emergir em algo de pro-duzido, e a obra como um acontecer e tornar-se verdade. Devemos salientar que a verdade é a disputa entre Mundo e Terra, abordado anteriormente, e que um modo essencial como ela se dis-põe nesse sendo aberto graças a ela mesma é o pôr-se-em-obra da verdade. O impulso para a obra está na essência da verdade como uma notável possibilidade desse ser, sendo ela mesma no meio do sendo. Quer dizer, a verdade como possibilidade de ser ela mesma em meio ao sendo impulsiona a obra.

Esse sendo que a dis-posição da verdade na obra pro-duz, antes da obra ainda não era e, depois, nunca mais virá a ser – pois só o é no acontecimento da obra. É a pro-dução que situa o sendo no aberto – abertura do sendo, verdade – de forma que ele ilumine essa abertura na qual se manifesta. Esse produzir é o criar. Criar que é receber e tirar de, no contexto da referência ao desvelamento. Nesse aspecto apreendemos que a criação da obra consiste na disputa retirada da Terra. Lembrando que a Terra almeja manter-se fechada em si mesma, confiando tudo à sua lei. Desta forma a própria Terra deve ser apresentada e usada como a que se fecha – e é nesse momento que a produção artística confunde-se com a produção artesanal, pois ambas fazem uso do material. Porém, o que resulta do trabalho artesanal, ou seja, o ser-pronto do utensílio, acaba enviado para além de si mesmo até eclodir na serventia.

Apesar do ser-pronto do utensílio e o ser-criado da obra constituírem um ser-pro-duzido, o segundo é propriamente introduzido como criado no criado, ou seja, o desvelamento do sendo está acontecendo aqui e só acontece como esse acontecido. Por isso o criado se sobressai de modo próprio no pro-duzido.

Encontramos em Blanchot (2011) uma parte onde se dedica às obras de arte e constatamos que ele também conclui que o ser-obra e o ser-utensílio diferem entre si. Referindo-se a Valéry, comenta que a mestria das obras-primas²⁷ é o que permite nunca terminar o que se faz. Somente aquilo que surge no domínio do artesão poderia ser acabado no objeto que se fabrica. Contudo, a obra não se acaba, não é finita, e é justamente nesse infinito que ela se desvela como aquela que não pode pertencer à mestria da plena realização. Ela é de outra ordem.

Vemos como os pensamentos de Heidegger e Blanchot se encontram em sintonia, apontando para o fato de que não é de um objeto acabado, de serventia, que a obra nasce. Ela

²⁷ Termo utilizado por Blanchot para se referir às obras de arte. Neste termo ele não significa a perfeição de algo fechado e acabado, tal qual a Estética por vezes nos faz crer. Segundo ele, ela não se remeteria a algum criador – e é justamente nesse não remeter que ela mais se aproxima de si mesma.

necessita de alguma outra coisa, de algum outro espaço. Conforme ambos concordam, “a obra faz aparecer o que desaparece no objeto” (BLANCHOT, 2011, p.243). O objeto utensílio, surgido para sua serventia, desaparece tão logo surge. O cotidiano o apaga. Mas na obra, o cotidiano não tem poder. Por não ter serventia, ela permanece como um corpo estranho, alheio àquilo que poderia lhe familiarizar.

Voltando a Heidegger, o embate, o “isto” do ser-criado se põe de forma mais pura justamente onde o artista, o processo e as circunstâncias de surgimento da obra permanecem desconhecidos. Ao contrário do que acontece com o utensílio, o “isto” do ser-criado não desaparece na serventia, mas é ofertado em seu pro-duzir. Retornando ao quadro de Van Gogh, os sapatos daquela tela jamais ficarão desgastados com seu uso habitual de utensílio sapato – desgastado tanto no sentido de gasto quanto no de tornar-se algo tido como imperceptível de tão comum que se faz em seu uso.

Todo esse refletir acerca da obra nos leva a um ponto onde percebemos o caráter meditante das obras de arte, o qual Heidegger nos escreve:

Quanto mais solitária a obra (...) permanece em si, quanto mais profundamente parece romper todas as referências com os homens, tanto mais facilmente o impulso do embate, que tal obra é, entra no aberto, tanto mais essencialmente o extra-ordinário irrompe e o que aparece até aqui como ordinário-habitual se anula. Mas esse impelir para embate múltiplo nada tem de violento: pois quanto mais puramente a própria obra está arrebatada para a abertura do sendo aberta por ela própria, tanto mais facilmente nos lança nessa abertura e nos retira, ao mesmo tempo, do habitual. Seguir este deslocamento quer dizer: transformar as referências habituais com o mundo e com a Terra e, desde então, suspender-se todo o fazer e avaliar, conhecer e olhar corriqueiros, para permanecer na verdade que acontece na obra. Somente a retenção deste pendurar deixa que o criado seja a obra que ela é. Isto: deixar a obra ser uma obra, nós denominamos o desvelo da obra. Somente para que haja desvelo é que a obra se dá em seu ser-criado como o real efetivo. Isto que dizer agora: ela se faz presente em caráter operante (2010, p.169).

Quanto mais não referenciada ao homem, mais parece que a obra se abre a seu aberto, permitindo que seu extra-ordinário, significando aquilo que está para além do ordinário, para além de seu comum, surja. Com o surgimento desse extra-ordinário, o desgaste do habitual – tal qual mostramos acontecer com o utensílio – não ocorre. Neste momento, assim como a obra se anula para o ordinário-habitual, nós também somos distanciados de nosso habitual, uma vez que necessitamos, então, nos relacionar com aquele extra-ordinário surgido. Sendo assim, não podemos mais manter o tipo de relação corriqueira que teríamos com um utensílio qualquer para nos colocarmos junto à verdade que acontece na obra, deixando-a que seja o que é. No momento que a deixamos ser o que é, permitimos que a obra seja uma obra e então nos permitimos o desvelo da mesma.

Percebemos pela passagem anterior que tanto o artista criador como aquele que desvela a obra são necessários para a mesma. Pensemos em um livro, por exemplo. Ele necessita de um escritor para que seja escrito, para tornar-se livro. Porém, um livro parado em uma estante, confundindo-se com algum objeto de decoração, continua sendo obra – uma vez que ele espera por leitores que venham a o desvelar. Devemos pensar esse desvelo como a distinta persistência no extra-ordinário da verdade que acontece na obra. Faz-se importante salientar que o saber advindo do desvelo em nada se aproxima de um conhecimento formal da obra, de suas qualidades e avaliações estéticas, mas sim um entre-permanecer que a obra dispõe.

No momento em que o extra-ordinário perde seu lugar para o conhecido e corriqueiro inicia-se o comércio artístico. Apesar das tentativas científicas de recuperação de uma obra ou de entendimento de seu significado, o ser-próprio da obra, após instaurada a familiaridade, nunca mais é alcançado.

Compreendemos então que o lugar da obra é no estranhamento, segundo Heidegger (2010) e Carneiro Leão (2010). Toda tentativa de familiarização, entendimento e explicação de uma obra não passa de uma mutilação da mesma. Neste instante, percebemos que seu lugar não pode ser no terreno seguro e garantido da técnica, mas sim em uma outra forma de pensar e de se relacionar com o mundo.

Constatamos também que o que diferencia a obra de arte de utensílio, apesar de ambos compartilharem de muitas características, é o fato do ser-obra não ter a serventia relacionada ao ser-utensílio. Com esta diferenciação depreendemos o caráter de inutilidade da obra e, assim, da arte. A serventia é a utilidade que damos a algo em seu uso e, se a obra não a possui, não devemos esperar dela esse tipo de utilidade. Por esses motivos afirmamos que a arte e, no caso específico deste trabalho, a literatura, pertence ao pensamento meditante, pois ambos relacionam-se no campo da estranheza, da inutilidade, do vazio e do aberto.

Carneiro Leão, em seu livro *Aprendendo a pensar II* (2010), aponta o fato da obra de arte nos libertar para além das coisas prontas e acabadas, de substâncias, individualidades e valores. Segundo ele, ela nos libertaria, acima de tudo, para o verbo de qualquer coisa, seu nascimento, vibração e morte. Nessa libertação ela nos conduz a um mundo novo, menos técnico. Mas não é só disso que nos tornamos mais livres. Essa liberdade viria também em relação ao próprio texto, às suas palavras, àquele que escreveu o que lemos.

Apesar de como apontou Heidegger, a obra necessitar do artista para a sua criação, ela não pode se limitar ao mesmo. De acordo com Carneiro Leão (2010), a arte é anônima, ou seja, a despeito dela precisar de um artista criador, a assinatura de um autor é um ato

comercial²⁸ – e não artístico. Neste aspecto atestamos a liberdade de nossa relação com a arte. Apesar da obra necessitar de um artista criador, ele não deve estar presente no momento em que tratamos de sua obra pelo risco de a reduzirmos e perdermos tudo o que ela poderia nos ofertar.

Blanchot, em *O livro por vir* (2005), pensa que a obra solicita que aquele que escreve se sacrifique por ela, tornando-se assim um outro, sem relação ao vivente que ele era. Demanda que ele seja um escritor com seus deveres, suas satisfações e interesses, mas que, concomitantemente a isto, torne-se ninguém, torne-se o vazio e animado onde ressoa o apelo da obra.

Com o trecho acima notamos que a literatura não demanda uma separação drástica e radical da técnica e de seu mundo ao redor, pois preza que ele continue com seus deveres, satisfações e interesses. Aquele que escreve não pode se separar de seu mundo e, sendo assim, de uma vida que demanda não somente um contato com a técnica, mas uma relativa inserção da mesma para que possa lidar com seus afazeres cotidianos nesse período no qual vivemos.

Aquele que se envolve com a arte não necessita abandonar radicalmente a técnica em busca de uma outra forma extrema de existir, diferente da do mundo que o circunda e co-existe a ele. Ele também está inserido em um horizonte histórico e, tal qual todos, encontra-se definido pelo mesmo, pois é esse o horizonte que o reflete. Não se espera de um escritor que ele vire um isolado, que guerreie contra a tecnologia, que se negue veementemente a participar deste mundo. Até pelo contrário, espera-se que ele se utilize da própria tecnologia, nem que somente para escrever, enviar seus trabalhos a outros, poder se curar de eventuais doenças, ampliar seu próprio mundo, enfim, para qualquer atividade que demande de algum tipo de técnica. O que se sustenta aqui é que, apesar dele estar inserido no mesmo mundo calculante que todos nós, no momento da escrita, isso deve se fazer secundário. É preciso que, quando ele escreva não esteja calculando seu livro, sua linguagem. É necessário que ele não esteja habitando seu cotidiano. Pois a obra demanda um anonimato e este representa a necessidade de um desaparecimento daquele que a cria.

Encontramos, nas palavras de Blanchot, uma referência à necessidade desse desaparecimento no momento da escrita:

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque

²⁸ O nome do autor transcende o aspecto puramente comercial da venda de sua obra. Ele serve para ordenação de seus textos e leituras, assim como para lhe conferir valor, conforme nos aponta Foucault (2001, 2012).

termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo (2011, p.17).

Essa quebra do vínculo que une a palavra ao eu refere-se ao anonimato do qual encontramos no trecho acima de Carneiro Leão. Não há um eu que escreve. O ato da escrita preza a ausência de ‘eus’. E ainda mais, preza pelo não cotidiano, pelo retirar a palavra do curso do mundo. Conforme nos citou Blanchot (2011), a fala poética opõe-se à linguagem ordinária e à linguagem do pensamento²⁹ - referindo-nos à fala poética como todas as escritas literárias pois, conforme nos revelou Proust (1988), um escritor não passa de um poeta.

Abramos um parêntese sobre a questão da inteligência e como ela se diverge da obra. Em *A parte do fogo*, Blanchot, comentando a respeito de Kafka, apresenta uma ideia advinda da Cabala que pode nos possibilitar compreender porque a arte vence onde o conhecimento fracassa. Isso seria justificável pelo fato dela ser e não ser bastante verdadeira para se tornar o caminho, assim como seria muito irreal para se tornar obstáculo. Sendo assim, ela seria como um ‘se’. Ela pode mudar de caminho quando desejar, pode destruir e subsistir. Sua impostura e maior verdade seria justamente isso: tudo nela se passa como se estivéssemos em presença da verdade, mas essa não chega a ser a verdade de fato, e por isso nos sentimos impedidos de avançar.

Clemens Bretano, apresentado por Blanchot (2011), anuncia o aniquilamento de si mesmo que se produz na obra. Segundo Bretano talvez esse aniquilamento se trate de uma mudança ainda mais radical para além de um próprio distanciamento de si, de um “aniquilar-me”, ou de se vincular ao conteúdo específico de algum livro, mas à exigência fundamental da obra. Essa referência a Bretano surgiu no momento em que Blanchot estava pensando a afirmativa de André Gide de que escrever nos muda, pois não escrevemos segundo o que somos, mas somos segundo o que escrevemos. Meditava sobre esse desaparecimento do eu daquele que escreve, que talvez convenha à obra a alegação de que “eu” não tenho personalidade, sustentando a noção de que a escrita preza a ausência de ‘eus’.

Heidegger, conforme podemos ver em *Serenidade* (s.d.), concorda com o pensamento de Blanchot a respeito do desaparecimento, com o tornar-se ninguém daquele que cria no momento de sua criação. Nesse livro referido, Heidegger discorre algumas palavras a respeito de Conradin Kreutzer, músico e compositor também nascido na pequena cidade de Meßkirch, em uma conferência em sua homenagem em sua terra natal. Nela, ele pensa uma forma de

²⁹ Compreende-se “pensamento” neste momento como algo ligado ao que Proust (1988) chamou de inteligência. Ele alegou que literatura e a criação em nada tem a ver com a inteligência, chegando a afirmar que essa dificulta e atrapalha no momento da escrita. No próximo capítulo será apresentado como correlacionou a inteligência ao ato da crítica literária.

honrar homens predestinados a criações artísticas e, para tanto, conclui que deve-se, então, honrar sua obra, pois “quanto maior é um mestre, mais completamente a sua pessoa desaparece por detrás da obra” (s.d. p. 10).

Mais uma vez podemos perceber que o cotidiano, a pessoa que tem seus hábitos, suas tradições, não importa no momento da leitura de seu texto. Assim como Barthes (2003) nos indicava, o fantasma do escritor não importa ao livro. Seus costumes, suas manias, seus gostos. Tudo isso fica apagado para que a escrita possa se mostrar. E, pelo que podemos ver no parágrafo anterior com a fala de Heidegger, quanto mais não percebemos o fantasma do escritor por trás de suas palavras, quanto mais intensa poderá ser nossa experiência de mergulho no livro. Pois o livro nos abre mundos para além de nós mesmos, e para além daquele que o escreveu.

Assim, a obra e a arte no geral nos obriga a sairmos do pensamento calculante para que ela possa existir, mas não nos exige que vivamos apenas meditativamente durante toda a nossa vida. Ela é uma clareira da qual podemos significar tal qual entendermos. E quanto mais nos distanciarmos do que nos é familiar, do que temos como imutável, mais ela cumpre seu papel de amplitude de sentidos.

Em outro fragmento, Blanchot (2005) nos leva a entender que “a arte não nega o mundo moderno, nem o da técnica, nem o esforço de libertação e de transformação que se apoia nessa técnica, mas exprime, e talvez realize, relações que *precedem* toda realização objetiva e técnica” (2005, p.288). Encontramos então a questão que abordávamos acima sobre a arte não exigir uma vida distante da técnica. Sabemos que a técnica a qual Blanchot se refere não possui o exato sentido debatido por Heidegger, mas isso não significa que ela deixe de estar inserida em uma forma de pensamento calculante do qual não podemos simplesmente ignorar e negar.

Neste pensar sobre precedências da técnica, voltamo-nos à questão da origem. Heidegger considera de suma importância pensarmos a origem das coisas para que possamos não nos perder com o que se faz habitual a nosso tempo. Para ele, a origem da técnica não é nada técnico (2012), a origem da utilidade não é nada útil (1995), a origem da arte não é o pensamento calculante (2010). Vejamos agora o que Blanchot pensa sobre a questão da origem.

Blanchot (2010b), abordando este tema, afirma que a palavra ‘origem’ concentra em si todos os traços que formam enigmas na busca do que seria a arte. Ele alega que

Porque a própria origem, ao excluir em sua anterioridade inapreensível tudo o que dela nasce, é, antes que o ser, aquilo o que dele se desvia, a áspera chanfradura do

vazio de onde tudo surge e em que tudo soçobra, o jogo mesmo da diferença indiferente entre Surgir e Soçobrar (BLANCHOT, 2010b, p.176).

Sendo assim, esses traços convergem à palavra origem. Ela é centro de toda a divergência, mas, ao mesmo tempo, é ausência de todo centro – uma vez que é nela que se quebra a ponta de toda unidade. Vemo-la como um enigma mais profundo justamente pelo jogo, que de forma heideggeriana poderíamos chamar, do velar e desvelar, e nas palavras de Blanchot “o Surgir que, enquanto tal, se afunda, soçobra e desaparece” (2010b, p.176). Assim observamos uma aproximação entre Heidegger e Blanchot na questão da origem pois, para ambos, ela se vela e desvela – ou surge e soçobra -, até chegar a um momento que, esquecida, desaparece. Passa a ser tomada como dada, não mais pensada.

Distanciando-nos da questão da origem, em *A parte do fogo* (2011a), Blanchot comenta que a arte pode vencer onde o conhecimento fracassa, lembrando que nossa forma de conhecimento, segundo Heidegger, ainda se encontra enraizada na metafísica, pois ela é e não é bastante verdadeira para se tornar o caminho, e muito irreal para se tornar obstáculo. Logo, vemos que não é pretensão da arte ser o caminho a ser seguido e nem se relacionar diretamente com a verdade, ou seja, não é sua pretensão seguir o caminho técnico que nos é proposto em nossos dias, distanciando-se assim das ciências, que estão sempre diretamente ligadas com a verdade e buscando o caminho verdadeiro, ou ao menos que seja o mais inquestionável possível. Desta forma podemos compreender quando Blanchot afirma que a derrota da arte é também uma vitória da mesma.

Em *O espaço literário* (2011), recebemos a ideia de que a arte parece o silêncio do mundo, o silêncio ou a neutralização do que há de habitual e de atual no mundo, tal como a imagem é a ausência do objeto. A arte como silêncio e neutralização do habitual, que se cria sobre tudo do que a constrange e que se torna, assim, soberanamente difícil, mas também inútil para todo ser vivo e, principalmente para o próprio artista. É esta futilidade que em determinado instante assume a figura mais necessária: ela reorganiza mundo, alarga nosso horizonte de sentido, força-nos a olharmos o nosso redor de uma outra maneira, fora do nosso habitual.

Ao tratar sobre as considerações de Valéry de que “o verdadeiro pintor, toda a sua vida, busca a pintura; o verdadeiro poeta, a poesia etc. Pois não se trata, em absoluto, de atividades determinadas” (BLANCHOT, 2011, p.89), anuncia que a obra retira o artista do que ele fez e do que ele pode. Durante toda a sua vida o artista deve procurar algo que não sabe o que é, que não há como encontrar, e dedica-se inteiramente a isto. Neste ponto Valéry afirma que eles invejam as matemáticas. Desse invejar as matemáticas, expressa a dificuldade

da atividade estranha da arte de ter de criar tudo, desde objetivos, necessidades e meios para si mesma, o que acaba por colocar não somente o artista em uma posição complicada, mas põe a si mesma em sua inutilidade.

Ao contrário das ciências – e das matemáticas -, não há um método para as artes. Não podemos formular equações, calcular previsões, delimitar uma fórmula que a resolva. Nela, não há garantias, a não ser a garantida certeza da eterna insegurança e incerteza. Não há um como fazer. As obras anteriores em nada ajudam àquelas que estão nascendo. Não há uma lógica linear histórica. Cada obra surge do nada e tem somente a si mesma para se criar por inteira, sem a menor garantia de que a isso conseguirá. A inutilidade que sustenta as obras não é aceita em parâmetros científicos, assim como não o é o silêncio por onde ecoam suas palavras. O mundo onde ela habita é estranho aos preceitos da técnica, por isso não podemos esperar que ela se insira com familiaridade no cálculo. Mas o artista está inserido em seu horizonte histórico e tem de transitar entre os mundos para que possa continuar com a grande busca de toda a sua vida. Por esse motivo, para Valéry (Valéry apud Blanchot, 2011), a arte é mais complicada e inútil para aquele que cria do que para os outros, pois guarda a inocência e futilidade de um jogo, mesmo não o sendo. Transcorre dessa maneira até chegar ao ponto onde assume a figura mais necessária, pois a poesia é exercício, o exercício da própria existência, colocando em limites estreitos de uma obra toda a infinidade de combinações possíveis.

Neste aspecto é que afirmamos que a arte desperta o sentido para o inútil, pois o guarda em sua própria origem. Conforme nos apresentou Heidegger (1995) em *Língua de tradição e língua técnica*, é justamente esse despertar o sentido para o inútil que viria a ser meditar. Ele explica que neste mundo, onde só o que é válido é o imediatamente útil, visando nada além do que o crescimento das necessidades e do consumo, o que vem a se referir ao inútil, em primeira instância, fala no vazio. Neste mundo de utilidades, o que é inútil parece impotente e desprovido de qualquer importância e atenção. Porém, o que essa realidade técnica aparenta não perceber é que o inútil é o que possibilita uma meditação, uma reflexão sobre as coisas e, assim, a criação de um sentido sobre elas mesmas e a vida. Sem esse sentido nenhuma utilidade seria útil pois elas só existem dentro de um horizonte de sentidos. Aliás, o que faz algo ser ou não ser útil é justamente o sentido que damos a esse algo.

A técnica, em toda a sua utilidade e praticidade, ignora o que é do sentido do inútil, esquecendo-se, ela também, daquilo que deveria se lembrar, que é justamente sua origem, sua essência. Heidegger ainda nos afirma que “o inútil tem a sua grandeza própria e o seu poder determinante na sua maneira de ser: com ele nada se pode fazer. É desta maneira que é inútil o

sentido das coisas” (1995, p.12). Neste compreender, não faria sentido aplicar a medida da utilidade no inútil – justamente o que a crítica tenta fazer, absorvendo a arte para dentro de uma forma calculante de pensar.

Encontramos, no livro *Língua de tradição e língua técnica* de Heidegger (1995), a seguinte frase: “meditar significa despertar o sentido para o inútil” (p.9). Em nossa forma calculante de pensar, nos habituamos a perceber somente aquilo que é útil, pois aprendemos que apenas esse possui algum valor. O inútil, aquele descabido de utilidade, torna-se estranho, distante, algo com o qual não costumamos nos relacionar. Por esse motivo, ao refletirmos, estamos nos abrindo para a possibilidade de nos relacionarmos com o inútil, de despertarmos nossos sentidos para aquilo que costumeiramente abandonamos. Continuando ele nos acrescenta:

Num mundo para o qual não vale senão o imediatamente útil e que não procura mais que o crescimento das necessidades e do consumo, uma referência ao inútil fala sem dúvida, num primeiro momento, no vazio (1995, p. 9).

O que continua obscuro, no entanto, é o que é esse inútil e porque ele o é. Se somente o que vale é o imediatamente útil, as necessidades também são definidas por essa dita utilidade. Toda a nossa vida nos demanda não somente que nos ocupemos do que é útil, mas que nós mesmos também sejamos úteis para podermos ser utilizáveis. A arte está ligada ao inútil, ao vazio, é fácil de percebermos como ela encontra dificuldades de habitar esse mundo. Mas o mundo também não bane descaradamente as artes. Existem algumas que são bem vindas, existem algumas que nos são úteis, seja pelo motivo que for, e por isso ela ainda consegue insistir em existir aonde não há espaço para ela.

Porém não questionamos de onde origina tanto o inútil quanto o útil. Não somos nós que criamos as utilidades das coisas – da mesma forma que não somos nós que possuímos o controle da técnica. Um fato bastante interessante que toda essa utilidade não se dá conta, talvez por considerar uma questão inútil, talvez por pressentir algum tipo de ameaça é: o que faz algo ser útil? Segundo Heidegger é o sentido das coisas que guarda esse poder de dar utilidade a algo. Mas podemos ir um pouco mais além e questionarmos o que faz o sentido das coisas. Quer a técnica que o sentido seja algo já dado, já elaborado por ela antes de alcançar as pessoas. Mas não podemos concordar com a ideia de um sentido sem ser-aí.

Isso nos leva a um ponto de relevância já quase esquecida, mas fundamental. Deixemos que Heidegger nos cite as palavras que nos levarão aonde queremos chegar:

O inútil tem sua grandeza própria e o seu poder determinante na sua maneira de ser: com ele nada se pode fazer. É desta maneira que é inútil o sentido das coisas (1995, p. 12).

Por este motivo é contrassenso aplicarmos ao inútil a medida do útil, assim como se fizermos o contrário. Refletimos assim sobre um assunto delicado: se o sentido das coisas é o que faz caracterizar algo como útil, mas ele próprio é algo inútil e, sendo assim, que não tem importância – segundo a lógica da utilidade -, qual seria então a utilidade do útil? No momento que o útil surge do inútil, o que seria dele caso a inutilidade não existisse? Destas questões podemos retornar ao capítulo um e refletir sobre o que seria a técnica sem o pensamento meditante.

Não estamos aqui querendo dar uma utilidade ao inútil. Queremos mostrar que o inútil, o vazio, o silêncio, o estranho também fazem parte de nosso mundo. Por mais que essa frase pareça óbvia, em nossos tempos temos andado esquecidos dessas pequenas coisas inúteis e importantes.

Contemplamos então que a arte, apesar de ser silêncio, de ser vazio, nunca está ligada ao repouso, à tranquila certeza costumeira das obras-primas. Ela é a partir da experiência incessante da origem. “A obra é a *liberdade violenta* pela qual ela se comunica e pela qual a *origem*, a profundidade vazia e indecisa da origem, *comunica-se* através dela para formar a decisão plena, a firmeza do *começo*”. (2011, p.222). Neste ponto podemos perceber a arte como *Gelassenheit*.

2.2 – O nascimento da literatura

Aprendemos com Heidegger que um retorno à origem das coisas pode nos ajudar a refletir sobre as mesmas mais propriamente e nos fazer ter uma visão mais ampla sobre o assunto. Portanto, se pretendemos abordar o tema da literatura, devemos nos encaminhar em direção a sua origem, ou, conforme Foucault (2012) nomeou, a seu nascimento, para que a possamos compreender melhor. Esse movimento também se faz importante para percebermos que seu nascimento teve como marco a morte de Deus – entendendo Deus como aquele que ditava o caminho, que poderia dar garantias de como seria o futuro, aquele a quem deveríamos responder. Percebemos que foi no momento em que uma brecha fora criada na forma calculante de se viver aquele período histórico que a literatura surgiu e, sendo assim, conseguimos vislumbrar com mais clareza sua pertinência a forma meditante de pensar.

Para que comecemos nosso caminho rumo ao nascimento da literatura faz-se necessário que voltemos aos anos de 1882 e 1883, quando Nietzsche publicou *A Gaia Ciência* e *Assim falou Zaratustra*, respectivamente.

Em *A gaia ciência* (2006), Nietzsche reflete sobre diversos temas de nossa sociedade e, dentre eles, Deus. É neste livro que encontramos pela primeira vez a declaração de que

Deus está morto. Porém, esta frase não foi escrita por uma simples crença do autor, mas como um reflexo do que acontecia naquele horizonte histórico que era o dele. A partir do século XVIII e XIX Deus foi perdendo seu lugar. Se antes ele era A resposta e O caminho, agora as coisas já não se mostravam tanto dessa forma. As ciências se desenvolviam a passos largos, cada vez compreendendo, explicando e reproduzindo a antes tão misteriosa natureza.

Segundo Eric Hobsbawm, em seu livro *A era dos impérios* (2006), as mudanças que ocorreram no período de 1880 a 1914 foram marcantes e essenciais para um novo período histórico que surgiria após agosto de 1914 (que ele considera o marco do fim do mundo feito por e para a burguesia. Em outras palavras, assinalaria o fim do “longo século XIX”). Na realidade, as diferenças entre os anos de 1700 e 1800 já são enormes, sendo que este segundo período possibilita acontecimentos que nem poderiam ser pensados em séculos antes.

Ele nos expõe a diferença entre estes dois períodos mostrando que o mundo, em 1880, já era genuinamente global. Não havia mais terras a serem descobertas – todas as partes do globo já eram conhecidas e mapeadas de modo relativamente adequado, ou ao menos, bem aproximado a como o conhecemos hoje. Outra diferença era que nos anos de 1880 o mundo também era mais densamente povoado – apesar da incerteza acerca das cifras demográficas, não é errado supor que a população mundial tenha pelo menos dobrado de tamanho durante este período.

Constatamos, então, que o mundo havia se tornado demograficamente maior e geograficamente menor e mais global, no sentido de que, sem haver terras a descobrir, concentravam-se em se expandir, fazendo o deslocamento de pessoas, bens, capital, comunicação, ideias. Mas este mundo, que passava a se mostrar como uma massa cada vez mais globalizada, caminhava para uma divisão.

É papel da tecnologia ser uma das principais causas dessa divisão, acentuando-a econômica e politicamente. Nesse aspecto já podemos perceber que seguir um modelo técnico-calculante era a diferença entre ser ou se tornar um país bem sucedido - uma vez que ela passou a ditar que os países tecnológicos seriam aqueles que portariam o posto de ‘desenvolvidos’, enquanto os demais seriam classificados de ‘subdesenvolvidos’.

Porém, enquanto era claro o fato desta divisão de mundos, suas delimitações espaciais não se mostravam definidas. Nos anos de 1800, a Europa era o centro original do desenvolvimento capitalista do mundo e, também, a peça mais importante da economia e sociedade burguesa.

O modelo de Estado-nação implantava-se na maioria dos países que não queria se alienar do progresso moderno. Com isso, os conceitos de cidadão, liberalismo, Estado de

direito, Constituição única, passaram a ocupar um lugar de destaque na sociedade como um objetivo a ser atingido. A servidão e a escravidão legal já tinham sido abolidas antes de 1800 – até mesmo no Brasil e em Cuba, os últimos a proclamar estas abolições. Os homens adultos já gozavam da posição de indivíduos juridicamente livres e iguais.

Neste período, nos países ditos desenvolvidos, a maioria dos homens já havia sido alfabetizada, e cada vez mais mulheres seguiam este caminho. Podia-se perceber, nestes lugares, como a vida política, econômica e intelectual haviam se emancipado da tutela das religiões antigas, com suas tradições e superstições, e se ligado ao tipo de ciência, necessária à tecnologia moderna. Sendo assim, Deus já não parecia mais o centro de nosso mundo. Ele já não parecia mais tão presente e vivo assim.

Com este pequeno retrato de como se inicia o século de 1800, podemos nos situar melhor no mundo em que Nietzsche se encontrava em 1882, e suas bases para fazer sua célebre declaração que, para além de uma simples observação, marca um período, uma forma de olhar o mundo e a realidade bem próximos a nós.

Percebendo a mudança da posição ocupada por Deus, Nietzsche escreve no fragmento 125, intitulado de *O insensato*:

Nunca ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendia uma lanterna em pleno dia e desatava a correr pela praça pública gritando sem cessar: “Procuro Deus! Procuro Deus!” – Como havia ali muitos daqueles que não acreditavam em Deus, seu grito provocou grande riso. “Estava perdido?” – dizia um. “será que se extraviou como uma criança?” – perguntava o outro. “Será que se escondeu?” “Tem medo de nós?” “Embarcou? Emigrou?” – Assim gritavam e riam todos ao mesmo tempo. O louco saltou no meio deles e trespassou-os com o olhar. “Para onde foi Deus?” – exclamou – “É o que vou dizer. Nós o matamos – vocês e eu! Nós todos, nós somos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos esvaziar o mar? Quem nos deu uma esponja para apagar o horizonte? Que fizemos quando desprendemos esta terra de correntes que ligava ao sol? Para onde vai agora? Para onde vamos nós? Longe de todos os sóis? Não estamos incessantemente caindo? Para diante, para trás, para o lado, para todos os lados? Haverá ainda um acima e um abaixo? Não estaremos errando como um nada infinito? O vazio não nos persegue com seu hálito? Não faz mais frio? Não vêm chegar a noite, sempre mais noite? Não será preciso acender os lampiões antes do meio-dia? Não ouvimos nada ainda do barulho que fazem os coveiros que enterram Deus? Não sentimos nada ainda da decomposição divina? – os deuses também se decompõem! Deus morreu! Deus continua morto! E fomos nós que o matamos! Como havemos de nos consolar, nós, assassinos entre os assassinos! O que o mundo possui de mais sagrado e de mais poderoso até hoje sangrou sob nosso punhal – quem nos lavará desse sangue? Que água nos poderá purificar? Que expiações, que jogos sagrados seremos forçados a inventar? A grandeza desse ato não é demasiado grande para nós? Não seremos forçados a nos tornarmos nós próprios deuses – mesmo que fosse simplesmente para parecermos dignos deles? Nunca houve ação mais grandiosa e aqueles que nascerem depois de nós pertencerão, por causa dela, a uma história mais elevada do que foi alguma vez toda essa história.” O insensato se calou depois de pronunciar estas palavras e voltou a olhar para seus ouvintes: também eles se calaram e o fitaram com espanto.

Finalmente jogou a lanterna ao chão, de tal modo que se partiu e se apagou. E então disse: “Chego cedo demais, meu tempo ainda não chegou. Esse acontecimento enorme ainda está a caminho, caminha – e ainda não chegou aos ouvidos dos

homens. O relâmpago e o trovão precisam de tempo, a luz dos astros precisa de tempo, as ações precisam de tempo, mesmo quando foram executadas, para serem vistas e entendidas. Este ato está ainda mais distante do que o astro mais distante – e, no entanto, foram eles que o fizeram! – Conta-se ainda que esse louco entrou nesse mesmo dia em diversas igrejas e entoou seu *Requiem aeternam Deo* (Descanso eterno para Deus). Expulso e interrogado, teria respondido inalteravelmente a mesma coisa: “*Para que servem essas igrejas, se não são os túmulos de Deus?*”(NIETZSCHE, 2006, P.129/130)

Reparamos nesta passagem, tanto a declaração de que Deus está morto, quanto a ideia de que ainda nos encontramos, apesar de Sua morte, sob a sombra do mesmo. Apesar desta morte já ter ocorrido, precisamos ainda de tempo para que a possamos elaborar. Tornamo-nos abertos a, como nos referiu Foucault, “um mundo que se desencadeia na experiência do limite, que se faz e se desfaz no excesso que a transgride” (1963, p.31), e não estamos acostumados com esse mundo. Habitamo-nos ao mundo positivo onde a voz de Deus nos diz o caminho, por isso necessitamos de um tempo até que formulemos esta morte. Precisamos desse tempo, inclusive na hipótese dada por Nietzsche na citação acima de que nós mesmos o tenhamos matado, pois esse fato muda toda a nossa realidade e mundo tal qual conhecemos.

Por esta transgressão, que leva a uma experiência limite jogando-nos no total estranhamento, podemos recuar temerosos com o que pode estar por vir. Por este motivo, é possível surgir a tentação de criarmos algo para o substituir, como no exemplo dado por Nietzsche de jogos sagrados, ou até mesmo de colocarmos, a nós mesmos, como nossos próprios deuses na intenção de manter algum tipo de posição deísta. Através dessa tentativa de substituição percebemos a razão da declaração do insensato de que este tempo ainda não chegou, pois relutamos em vivermos uma vida sem Deus, tentando criar substitutos para ele.

Porém, é em *Assim falava Zaratustra* (s.d.) que este pensamento da morte de Deus passa a tomar corpo. Para Zaratustra, Deus já se encontra morto e ele quer passar a notícia àqueles que encontram as mudanças que esta morte ocasionou. Em várias passagens mostramos como certos tipos de crenças e comportamentos deixam de fazer sentido, como, por exemplo, logo no início do livro, em relação ao ancião que ama mais a Deus do que aos homens. Após essa morte não somente as crenças mudavam, mas a própria forma do homem habitar o mundo. A maneira com a qual passava a encarar tudo a sua volta e a si mesmo já não podiam ser as mesmas. Seus costumes haveriam de acompanhar os acontecimentos pois corriam o risco de se tornarem desprovidos de qualquer sentido naquele novo mundo que surgia.

Anuncia-nos os riscos de criarmos crenças além-mundo que só serviriam para extraviar nossas virtudes, pois quando vivemos nossas vidas esperando recompensas em um pós-morte, aceitando que tudo o que nos acontece é a vontade de Deus, deixamos de nos

responsabilizar tanto por quem somos quanto por quem queremos ser. A Igreja se utilizou dessas crenças para poder fazer com que o povo não se rebelasse contra o tipo de vida e de organização social nas quais viviam, acomodando-se pois aquela era a vida que Deus queria para eles.

Foucault também aborda a questão da morte de Deus e, em *Prefácio à transgressão*, contido em *Ditos e escritos III* (1963), o encontramos versando sobre este assunto:

Morte que não é absolutamente necessário entender como o fim do seu reinado histórico, nem a constatação enfim liberada de sua inexistência, mas como espaço a partir de então constante de nossa experiência. Suprimindo de nossa existência o limite do Ilimitado, a morte de Deus a reconduz a uma experiência em que nada mais pode anunciar a exterioridade do ser, a uma experiência consequentemente *interior e soberana*. Mas uma tal experiência que se manifesta explosivamente a morte de Deus, desvela como seu segredo e sua luz, sua própria finitude, o reino ilimitado do Limite, o vazio desse extravazamento em que ela se esgota e desaparece (FOUCAULT, 1963, p.30)

Assim nos é apresentado o nascimento da modernidade segundo Foucault. A morte de Deus, por mais que ainda estejamos repletos da sombra do mesmo, seria um marco diferencial tanto na forma de pensamento quanto no próprio comportamento das pessoas no geral. Não seria mais possível habitar o mundo tal qual habitávamos antes deste momento.

A perda do poder outrora fortemente presente de Deus, o florescimento da ciência, empenhada em tentar ocupar o espaço aberto por seu predecessor mudavam o mundo tal qual costumávamos habitar. A crença, agora, mostrava-se destinada ao próprio homem, como aquele que é capaz não somente de compreender os acontecimentos da natureza, mas também de os prever e controlar.

O lugar de Deus aos poucos passou a ser ocupado pelas ciências, porém somente no que dizia respeito àquilo que condizia a uma verdade, a um caminho a ser seguido. A parte referente a um espaço aberto pela fé a mistérios que não podem ser respondidos pelo homem foi deixando de existir. A razão se mostrava a maior aliada àquele que se pretendia ser bem informado e esclarecido.

Porém esta tentativa de substituição não foi tão simples como parece – conforme Nietzsche já havia nos alertado. O homem, ao longo de sua existência, costumou embasar-se em imagens e histórias de deus e deuses, que explicavam tanto a natureza como alguns ditos caprichos do destino. Com essa morte, não se poderia mais acreditar no que se acreditava antes. Era necessário reformular tudo o que acreditavam, o que conheciam. O mundo passava

a se mostrar com mais estranhezas e incertezas e, com estes dois fertilizantes, a angústia³⁰ passava cada vez mais a fazer-se presente³¹.

Mas não é tão simples assim ficar abandonado na solidão silenciosa. Alguns, ansiando por encontrar alguma reverberação sonora que os provasse que não estão sós, lutavam por manter algum murmúrio e eco de Deus, como se suas próprias vidas pudessem deixar de existir caso esses sons cessassem. Outros, mergulhando no vazio daquele silêncio ensurdecedor, encaravam seus medos e suas angústias, e meditavam sobre o que seria da vida – e da morte – então. A vida mudou. A morte mudou. Então, o que significava estar vivo enquanto o ser criador da vida se encontrava morto, era uma questão que mostrava bastante efeito em alguns. Daí surge a literatura, na criação de uma forma de se lidar com estas questões. Ao mesmo tempo em que o homem estava abandonado, ele estava também livre e responsável por si mesmo.

Nas palavras de Blanchot em *A parte do fogo*,

A literatura pressupõe um desmoronamento, uma espécie de catástrofe inicial e o próprio vazio medido pela angústia e preocupação, sim, podemos afirmá-lo. Só que vale notar essa catástrofe não se abate unicamente sobre o mundo, os objetos que manipulamos, as coisas que vemos: ela se estende também à linguagem (2011a, p.77).

Ele nos chama a atenção que a linguagem não escapa do vazio trazido pela angústia. Tudo é tocado por este desmoronamento, por essa quebra com o contínuo no qual acreditávamos viver antes da morte de Deus.

Sendo assim, Blanchot (2005), ao referir que atualmente a própria essência do mundo é descontínua – fazendo com que pareça ser necessário edificar um mundo para que deixemos o incômodo desta descontinuidade – pois o que é contínuo é lógico, e conforme ele mesmo nos mostrou, o movimento lógico não tolera mais nenhuma forma de equilíbrio e tenta

³⁰ Em *A psicoterapia e a questão da técnica*, Novaes (2002) nos explica que para Heidegger a angústia não é vista como uma doença, mas sim como uma disposição afetiva fundamental do ser-aí. Seria uma abertura existencial, onde o homem e seu ser-aí têm sua distância estreitada. Por ser uma disposição afetiva fundamental, não haveria como dispensar a angústia em nossa existência, por mais que seja esse um dos maiores empenhos de nosso tempo. Isso nos mostra que não ela não seria somente uma disposição afetiva fundamental, mas uma disposição afetiva privilegiada, pois apesar das tentativas incansáveis da técnica de abafar a voz da angústia – pensemos na quantidade de remédios, tratamentos e terapias que surgem com o intuito de ‘curar’ esta dita doença -, ela ainda nos clama por uma apropriação singular do nosso existir, reclamando ao ser-aí para que se decida por si mesmo, ou seja, deixar-se apropriar ao acontecimento do ser, abrindo possibilidades de ampliação de horizonte de sentido e, até mesmo, pensando uma forma de relação mais livre com o mundo que a tenta sufocar.

³¹ Com esta afirmativas não queremos dizer que antes não havia angústia, mas somente que em um mundo de certezas, de verdades absolutas, onde se sabe exatamente o que se deveria fazer, ela tende a se mostrar mais silenciosa. É justamente no contato com a estranheza, com aquilo que, de alguma forma, incomoda, que ela passa a querer voz e conseguimos sentir mais perceptivelmente sua presença.

organizar de forma fria tudo aquilo que não for ele. Se retornarmos ao tema do capítulo um, perceberemos a aproximação entre esse movimento lógico ao qual Blanchot se refere com o pensamento calculante. Entretanto, apesar da enorme necessidade de edificações, nosso mundo atual é descontínuo, aberto, fragmentado. O homem, tão acostumado com seu lugar de *animal rationale*, necessita habitar esse mundo fragmentado. O racional dissipou-se em fantasmas de razão, assim como a morte de Deus dissipou-se em fantasmas de fé. O mundo quebrou-se em inúmeras possibilidades e

então, o homem do nada, metafisicamente excluído e fisicamente despossuído, um sonâmbulo que erra em seu sonho e, expulso do sonho, é lançado na angústia da noite da qual não pode acordar e na qual não pode dormir (Blanchot, 2005, p.164).

A angústia, o silêncio e as estranhezas passaram a possibilitar desvios de linguagem que seriam característicos da literatura, diferindo-a das obras de linguagem. Estas últimas seriam um tipo de escrita que estaria ligado a um conceito de divino, com um cunho espiritual. Elas partem do pressuposto de que o livro seria escrito não pelas ideias daquele que executa o ato de escrever ou de ditar as palavras a um escriba, mas por uma inspiração divina. Tal como a imagem apresentada no livro de Chartier *A aventura do livro* (1998) do papa Gregório, o Grande, onde o mesmo é inspirado pelo Espírito Santo – que na pintura aparece representado como uma pomba branca perto de sua cabeça – e pela Escritura, que ele mantém aberta à sua frente. Nestas, observamos que o conceito de criação torna-se afastado daquele que compõe o livro.

Já a literatura caracteriza-se pelo processo de criação envolvido na escrita, que se mostra transgressiva a si mesma. Blanchot (2011a p. 312) afirma que “assim que a literatura coincide por um instante com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir”. Com ela, não há mais uma repetição de uma tradição, de uma palavra divina, pois aquele que escreve não simplesmente reproduz o que lhe foi inspirado por uma força para além de si. O conceito de originalidade da obra passa a surgir através da literatura.

Desta forma ela seria, conforme nos aponta Blanchot em *A parte do fogo* (2011a) uma escrita com o próprio silêncio, com ausência de palavras. “Escrever para chegar ao silêncio, escrever sem perturbar o silêncio” (Blanchot, 2011a, p.69). Através deste marco percebemos como a literatura se encontra em contato direto com o vazio e o silêncio surgidos com a morte de Deus.

Ela é uma transgressão de si mesma, da linguagem pois, segundo Foucault em *Prefácio à transgressão* (2009), a transgressão transpõe incessantemente uma linha que, atrás dela, imediatamente torna a se fechar em um movimento de tênue memória, recuando-se

novamente para o horizonte do intransponível. Portanto, a transgressão está mais ligada ao limite por uma relação espiral, ou seja, por mais que aparente retorne a um mesmo ponto, esse ponto já não é o exato mesmo que o de antes. Em uma espiral há voltas, mas nenhuma volta é idêntica à anterior pois elas estão sempre em um nível diferente.

Barthes apresenta a transgressão com uma imagem significativa: “o texto é (deveria ser) essa pessoa desenvolta que mostra o traseiro ao *Pai Político* (2010, p.63). A literatura teria esse quê de transgressão, de falta de censura, mostrando-se como impertinente, folgada, como algo que se permite.

Da descrição de Foucault sobre a transgressão, encontramos a transgressão criativa, que se associa à transgressão de uma ideia. Segundo Almeida (2009), a literatura é uma linguagem transgressiva pois coloca todos os moldes linguísticos em questão.

Kundera (2009) em *A arte do romance*, alega que um personagem que representa bem essas mudanças ocorridas após este período é Dom Quixote.

Quando Deus deixava lentamente o lugar de onde tinha dirigido o universo e sua ordem de valores, separa o bem do mal e dera um sentido a cada coisa, Don Quixote saiu de sua casa e não teve mais condições de reconhecer o mundo. Este, na ausência do Juiz supremo, surgiu subitamente numa temível ambiguidade; a única Verdade divina se decompôs em centenas de verdades relativas que os homens dividiram entre si. Assim, o mundo dos tempos modernos nasceu e, com ele, o romance, sua imagem e modelo (2009, p.14).

Assim, Cervantes também seria tido como fundador dos tempos modernos uma vez que, conforme já mencionamos, Foucault relaciona o nascimento desse período junto à literatura, que se deu após a morte de Deus. Ele também nos chama a atenção para o fato do homem desejar um mundo de conceitos e extremidades bem definidas, pois tem em si a vontade de julgar antes de compreender, e acrescentamos a vontade de não se angustiar com o mundo³². Podemos ver, na escrita de Cervantes, todas essas questões abertas em seu período histórico, uma escrita que se caracterizaria como literária.

Portanto, constatamos que a literatura nos possibilita, assim como toda a arte, entrarmos em contato com estranhamentos, com verdades que não são sólidas, com mundos que não são os nossos habituais. Ela também é uma força de resistência contra o pensamento calculante – apresentado no capítulo 1 – contra os perigos de uma vida por total distante do pensamento meditante. Se nos permitirmos mergulhar na técnica como se essa fosse a única possibilidade de forma de existir, corremos o risco de perder o que nos é mais próprio, que é

³² É justamente devido a essa vontade de não se angustiar que alimentamos cada vez mais a técnica, assim como alimentamos por vários séculos a verdade de Deus ou dos deuses. Um caminho pronto, definido, do qual se pode prever onde dará, cheio de garantias tanto para o bem quanto para o mal, é o caminho mais tentador ao homem em todos os tempos.

justamente a reflexão. Outro risco é deixarmos de ouvir o silêncio enquanto colocamos a voz da técnica no lugar que outrora pertencia à voz de Deus – apesar de nos ser sabido que, por mais que a voz da técnica possa parecer vir do lugar que outrora Deus habitava, essa não deixa uma abertura ao mistério, ao inexplicável, tal qual a religião costumava deixar.

Logo, os conceitos: obra, origem, origem do seer, da metafísica, da obra de arte, tornam-se interligados em Heidegger e Blanchot. Constatamos essa frase com uma passagem de Blanchot onde aborda o *Elegias* de Rilke:

O Aberto, é o poema. O espaço onde tudo retorna ao ser profundo, onde existe passagem infinita entre os dois domínios, onde tudo morre, mas onde a morte é a sábia companheira da vida, onde o pavor é êxtase, onde a celebração se lamenta e a lamentação glorifica, o próprio espaço para o qual “se precipitam todos os mundos como para a sua realidade mais próxima e mais verdadeira”, o do maior círculo e da incessante metamorfose, é o espaço do poema, o espaço órfico ao qual o poeta, sem dúvida, não tem acesso, onde só pode penetrar para desaparecer, que só atinge unido à intimidade da dilaceração que faz dele uma boca sem entendimento, tal como faz daquele que entende o peso do silêncio: é a obra, mas a obra como origem (2011, p.152-153).

A literatura é abertura. Nela encontramos lógicos paradoxos, que talvez só se tenham tornado paradoxos porque tenhamos deixado de meditar sobre eles e encarado o mundo como algo dado. Mas a obra não é dada. Ela está ali para nos mostrar que, na realidade, nada é dado. Em seu território tanto o artista quanto aquele que se relaciona com a arte assumem o papel de Orfeu. Orfeu, que também era um poeta – nas palavras de Blanchot, se um poema pudesse se transformar em um poeta, esse seria Orfeu – decidiu ir até o mundo inferior encontrar Eurídice, sua esposa que havia sido levada para lá por Aristeu, um apicultor que se apaixonara por ela, mas não fora correspondido.

Com sua canção conseguiu convencer Caronte³³ que o levasse vivo até seu destino, adormecer monstros, aliviar condenados e sensibilizar Hades³⁴ – que havia ficado furioso por ter um vivo em seu mundo dos mortos. Perséfone, esposa de Hades, o convenceu a atender o pedido de Orfeu, e assim foi concedido que Eurídice voltasse com ele para o mundo dos vivos sob a condição de que ele não a olhasse até que retornassem. Porém ele não conseguiu cumprir com essa única condição. Quase chegando ao final do túnel que os levaria de volta, ele vira-se para trás e pode ver sua sombra retornando ao mundo dos mortos.

Orfeu seria, portanto, segundo Blanchot dialogando com Rilke, o ato das metamorfoses. Ele venceu a morte enquanto realizava sua empreitada, mas morre para além da morte, a exigência do desaparecimento. Sua canção é voz de sua angústia, e nos conta o

³³ O barqueiro que transporta os mortos até os mundos inferiores.

³⁴ Deus dos mortos e do mundo inferior.

que é o puro movimento de morrer. Seguindo através de diferentes domínios e mundos. Transitando pelo familiar e pelo desconhecido. Antecipa sua morte ao olhar para trás.

Em *A parte do fogo*, encontramos a passagem de que “o escritor só se encontra, só se realiza em sua obra; antes de sua obra não apenas ignora o que é, mas também não é nada. Ele só existe a partir da obra” (BLANCHOT, 2011a, p.314) – retornando à inseparabilidade entre artista e obra. Por esse trecho somos levados a pensar na diferença entre aquele que escreve e aquele que vive o cotidiano, e a pressupor que não podem ser a mesma pessoa. Por esse motivo afirmamos que o eu que escreve não é o mesmo que, como diria Barthes (2003), vai à padaria comprar pão.

Assumindo essa diferenciação dos ‘eus’, pensamos qual é o lugar da literatura. Ela também não pode habitar esse mundo comum onde se vai comprar pão ou se cumprimenta o vizinho. Não que ela não faça parte deste mundo de maneira alguma, mas seu lugar é para além disso. Ela habita o silêncio, o vazio, o nada. Como nos reporta Blanchot, a literatura é nula, e essa nulidade é que talvez lhe constitua uma força extraordinária: a condição de ser isolada em estado puro. É justamente quando ela se encontra no nada, na incerteza, na inutilidade, no mistério, naquilo que não pode ser previsto e nem controlado, que ela se torna tudo, fazendo com que o tudo comece a existir.

2.3 – A literatura como uma expressão do pensamento meditante

É significativo começarmos esta parte com um poema de Drummond:

José

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,

a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
Sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio – e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sozinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo preto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?

(1976, p. 140)

Esse poema nos aproxima com o engajamento que o poeta tem com sua própria escrita. No tempo apresentado acima, o mundo está em guerra. Conforme seus versos nos contam, ódio, ataques, mortes, medo e desespero, que caracterizam o período de guerra,

encontram-se por todos os lados no tempo onde José habita. O mundo parece, então, cada vez menos propenso à poesia. A dureza da vida tenta abafar as palavras daquele ‘que faz versos, que ama, que protesta’. José não sabe para onde ir. Não há espaço para ele. Quem dera pudesse dormir, pudesse cansar, pudesse morrer. Mas José não morre, ele segue. Segue sem saber para onde, sem saber o que o espera. Não pode fugir, não pode inexistir. Tudo mofou. Seu mundo conhecido não existe mais. Sem mar, sem Minas. Sozinho no escuro, marcha, sem saber do dia de amanhã.

Encontramos elementos de insegurança, falta de garantias, perdas de sentido, mas, independente de tudo isso, ele segue. Na primeira estrofe Drummond nos indica que José faz versos, enquanto na última, nos relata que ele marcha. Podemos criar a imagem de José marchando com seus versos, apesar da situação do mundo e dos elementos aos quais no referimos anteriormente. Não nos fica claro para onde ele vai, assim como não há indícios de que ele mesmo saiba. Em situação semelhante, podemos pensar, vive um poeta nesses tempos de técnica moderna.

Em *Carta sobre o humanismo* (2005), Heidegger nos concede uma aproximação entre pensar e poetizar. Sobre o primeiro afirma que consuma a relação do ser com a essência do homem. Essa relação consumada pelo pensar – porém, que não é produzida e nem efetuada por ele – é ofertada ao ser como aquilo que ele próprio lhe foi confiado. No pensar, o ser tem acesso à linguagem, por isso pode haver essa oferta. Essa é a casa do ser: a linguagem; e nessa habitação, mora o homem. Aqueles que guardam essa habitação são os pensadores e os poetas. Cabe a eles consumir a manifestação do ser, levando-a à linguagem e nela a conservando – este é o motivo pelo qual também afirmamos só podermos pensar o ser através do ente.

A tarefa tanto do pensar quanto do poetizar é libertar a linguagem dos grilhões da Gramática, assim como a abertura de um espaço essencial mais original. Todavia, para que tal tarefa possa ser realizada, é necessário que nos libertemos da interpretação técnica do pensar, cujos primórdios, como já vimos, recuam até Platão e Aristóteles.

Blanchot, em *A conversa infinita: a ausência de livro*, exhibe a memória como abismo. Traz a ideia de que o Esquecimento, conforme podemos encontrar em alguns poemas gregos, é a divindade primordial. É a primeira presença daquilo que dará lugar a Mnemósuna, mãe das Musas (2010b, p.50) e, como já nos contaram diversos poetas, as musas são suas entidades inspiradoras. Portanto, a essência da memória é o esquecimento e, no caso da escrita, aprendemos, para depois esquecer. É preciso que saibamos a gramática, o significado

das palavras, que tenhamos clareza em nossa escrita para que, então, esqueçamos de tudo e possamos escrever com o silêncio.

Compreendemos dessa maneira que o lugar o qual a arte ocupa em nossa sociedade não é técnico. Muito pelo contrário, ela é um ponto de resistência em relação ao pensamento calculante, justamente por se manter uma abertura, por mostrar que não existe uma verdade única, mas sim várias possibilidades de interpretação. A única garantia que ela pode nos dar é de não haver certezas, de não existir métodos, de não poder prever nem controlar o que quer que seja.

Ela possibilita um maior contato com o pensamento meditante, uma vez que devemos nos manter abertos ao vazio, ao mistério, enquanto mergulhamos na linguagem do silêncio. Tira-nos de nosso lugar, nos levando a sensações, lugares e pensamentos nunca antes sentidos. Nela, não há garantias, não há especializações. Não há passado e nem futuro, permitindo ao presente apenas existir como presente – e não como um simples meio a um fim que, no caso da técnica, preza por uma garantia do futuro. Conforme escrever Blanchot:

A imagem, capaz do efeito de estranhamento, realiza portanto uma espécie de experiência, mostrando-nos que as coisas não são talvez o que são, que depende de nós vê-las de outro modo e, por essa abertura, torná-las imaginariamente outras, em seguida realmente outras (2010b, p.119).

Logo, o risco de que só a forma técnica seja a utilizada e aceita para conceber o mundo diminui com a existência da arte. Pois a arte, e no caso específico que trabalhamos aqui, a literatura, coloca-se na posição de gerar estranhezas. Nascida justamente da morte de Deus, ela nos lembra da ausência de garantias e salvaguardas, tira nossa linearidade temporal, corrobora com novas reflexões, enfim, ela está aqui para nos lembrar de tudo aquilo que a técnica deseja que esqueçamos.

Lembrando a técnica se mantém em sua posição justamente pela falta de reflexão sobre si mesma e sua origem. Para ela é importante que tudo pareça dado, que tudo sirva para um determinado fim. No entanto, no momento em que suas salvaguardas passam a parecer não tão asseguradas assim, sua posição torna-se um pouco mais insegura. Sob o risco de ser repensada, ela teme perder tudo que conquistara. A literatura estaria assim, possibilitando aquilo que nos empenhamos tanto em esquecer e embasar nosso esquecimento.

Portanto, a literatura se mostra como ameaçada e ameaçadora. Ameaçada pois há o movimento do pensamento calculante de tentar sufocar sua voz para que esse seja o único a

ser ouvido e, assim, ter seu lugar prioritário garantido. Ameaçadora pois é através dela, assim como das outras artes e filosofias que se ligam ao pensamento meditante, que o pensamento calculante pode vir a perder sua posição ou, ao menos, ser colocado em questão.

Dessa forma podemos entender porque é tão característico da técnica querer trazer a literatura para seu mundo, para sua forma de linguagem. A ciência preza o entendimento sobre as coisas para que as possa controlar. Não é diferente nesse caso. Se a colocarem sob seu poder ela não será mais uma ameaça. Poderá transitar tranquila em plena luz do dia e talvez, até mesmo ajudar a entender esse período obscuro que é seu território e casa.

Porém, devemos fazer uma interrupção acerca do que se trata essa ameaça para que não caiamos em imprecisões. Blanchot (2011a), em *A parte do fogo*, chama a atenção para o fato da literatura ser cúmplice daquilo que a ameaça – assim como essa ameaça também é cúmplice da literatura. Ele sustenta essa afirmação relatando que quando a literatura tenta fazer esquecer sua gratuidade característica, e se associa à seriedade de uma ação política ao social, o engajamento se realiza no modo de engajamento. Assim, é a ação que se torna literária. Ao se sacrificar, a literatura enriquece-se com novos poderes. Ou seja, esquecendo-nos da crítica literária, mas quando um autor escreve e reescreve sua obra com o intuito ou de a tornar mais bela, ou mais coerente, mais gramaticamente correta, ele não diminui sua obra, mas soma a ela outros fatores. Contudo, a ameaça a qual estamos apresentando aqui é aquela que diz respeito ao aprisionamento das palavras, dos sentidos, das interpretações e leituras. Por mais que a literatura seja cúmplice daquilo que a ameaça, declaramos que a ameaça a qual trazemos é de outro cunho, relativa ao fechamento que a crítica literária proporciona.

No próximo capítulo pensaremos como se dá essa tentativa de aprisionamento da literatura pela técnica por meio da crítica literária. Dessa forma, inquiriremos o que viria a ser literatura para nós, que estamos imersos nesse horizonte histórico que é a era da técnica, em um mundo onde parar para refletir é algo que se torna cada vez mais distante, estranho e inútil.

3 – A crítica literária como possível instrumento da técnica

Jamais pergunta ao livro e, com mais fortes razões, ao autor: ‘o que foi que você quis dizer exatamente? Que verdade me traz, portanto?’ A leitura verdadeira jamais questiona o livro verdadeiro; mas tampouco é submissão ao ‘texto’. Somente o livro não literário se oferece como uma rede solidamente tecida de significações determinadas, como um conjunto de afirmações reais: antes de ser lido por alguém, o livro não literário já foi sempre lido por todos e é essa leitura prévia que lhe assegura uma existência firme. Mas o livro que tem sua origem na arte não tem garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando à sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez única (Blanchot, 2011b, p. 211).

Dedicamos o capítulo um a considerar as questões do pensamento calculante e, assim, da técnica. Nessa reflexão tornou-se claro o quanto a forma técnica é preferida em nossos tempos – que chegou a ganhar o título de era da técnica -, deixando o pensamento meditante como algo, para além de secundário, quase esquecido.

Em nosso horizonte histórico, as reflexões são tomadas como atividades que somente gastam o tempo e que não levam a lugar algum. As estranhezas devem ser sanadas imediatamente com alguma resposta acalentadora. As angústias devem estar prontamente medicadas e, as pessoas, anestesiadas. Anestesiados no automatismo da vida, é isso o que o caminho da técnica, tal como se mostra em nosso presente, nos proporciona, pois dessa forma consegue-se que nos afastemos do que nos é mais próprio, que é a capacidade de refletir.

Contudo, no capítulo dois, ao abordarmos a questão das artes e da literatura, entendemos que estas não se encontram naturalizadas nesta técnica que parece a tudo abranger. Vislumbramos como novos mundos se abrem, como nosso horizonte de sentidos se amplia no contato com elas. Percebemos, no caso da literatura, que cada livro é um mundo, é um novo, é para além de nosso habitual. Mas tudo o que é para além de nosso habitual é estranheza, portanto, podemos afirmar que a literatura traz consigo esse estranhamento que a técnica tenta solucionar para, se possível, eliminar. Sendo assim, é plausível declararmos que, ao nos fazer ter contato com esse estranho, somos retirados da posição de anestesiados, e o automatismo é freado pois as coisas deixam de ser tais quais eram, requerendo nossa atenção.

Por esse motivo, compreendemos que a literatura – e as artes em geral – não se molda nos padrões calculantes. Ela é desvio na pretensão de totalidade técnica de nossa era. Ela nos remete a uma outra forma de pensar apresentada no capítulo um: o pensamento meditante. Mas não é por ela estar em terrenos meditantes que a técnica não procure um jeito de a aproximar à sua forma.

Neste capítulo, pretendemos refletir sobre um mecanismo utilizado pela técnica na tentativa de absorver a literatura para uma forma mais calculante. Para tanto, pesquisaremos o crítico literário que busca, no nome e na vida do autor – ao exemplo de Sainte-Beuve –, explicações para a leitura de suas obras. Eles tentam decifrar a leitura e encontrar a interpretação correta sobre a obra, tornando-a algo fechado. Dessa forma eles restringem as inúmeras possibilidades de leitura que um texto traz consigo.

Neste momento, ao requerer para si o poder de decifrador de enigmas, daquele que é capaz de ver a verdade – no sentido de *veritas* – da obra, que sabe o como fazer, o que é correto, percebemos que, mesmo que a literatura esteja em terreno meditante, esses críticos se encontram imersos em uma forma calculante de olhar a literatura. Portanto, aqueles que supostamente discursam pela literatura, se expressam em linguagem técnica, tentando trazer para si características cientificistas. Nesse instante, afirmamos que a técnica já se encontra inserida na literatura através dos críticos literários – e devemos recordar que os críticos pretendem se colocar como ‘aqueles que sabem ler e interpretar’, logo, a forma exemplar de leitura a qual deve ser expandida para todos os leitores³⁵.

3.1 – Reflexões acerca da crítica literária

Antes de entrarmos na crítica literária, concentremo-nos em definições sobre o que viria a ser crítica. Segundo um dicionário da Língua Portuguesa, crítica seria: “1- A arte ou faculdade de julgar produções ou manifestações de caráter intelectual; 2- Apreciação delas (em geral por escrito); 3- Os críticos; 4- Arte de criticar ou censurar, censura; 5- Julgamento; 6- Julgamento ou apreciação desfavorável.”

Vejamos agora a definição de crítica segundo o *Vocabulário Técnico e Crítico de Filosofia*:

Kritik – Primitivamente de “julgar” a parte da lógica que trata do juízo.

A – Exame de um princípio ou de um fato, a fim de produzir sobre ele um *juízo de apreciação*. Existe especialmente uma crítica de arte (estética) e uma crítica da verdade (lógica). Ela é definida por Kant neste sentido amplo: “um livre e público exame” (*eine freie und öffentliche prüfung*) (crítica Razão Pura, prefácio, 1ªed., nota). Chama-se, neste sentido, *espírito crítico* aquele que não aceita nenhuma asserção sem se interrogar primeiramente sobre o valor dessa asserção, quer do ponto de vista do seu conteúdo (crítica interna), quer do ponto de vista da sua origem (crítica externa). Aplicações particulares: crítica histórica, crítica verbal.

³⁵ Nosso sistema educacional – ele também técnico – é cúmplice dessa expansão do poder do crítico. Pois se desde pequenos aprendemos que aquela é a forma correta de se fazer algo, e nossa sociedade não estimula uma reflexão acerca das coisas, passamos a acreditar que o crítico realmente detém poder sobre os textos. Isso ajuda a manter o mito da crítica vivo, atual e lhe dá garantias de futuro para que permaneça em sua posição.

B – Restringindo este sentido ao juízo *desfavorável*, chama-se *crítica* quer uma objeção ou uma desaprovação que visem um ponto especial, quer a um estudo de conjunto que vise refutar ou condenar uma obra. Ainda que este sentido pertença sobretudo à linguagem corrente, encontra-se na filosofia. (LALANDE,1999,p.221)

Podemos ver com os exemplos acima como a noção de censura e julgamento se encontra corrente ao pensarmos o que é a crítica. E não é para menos, crítica, interpretação e verdade são conceitos que se mostram tão emaranhados que podem nos fazer tomá-los facilmente como sinônimos lógicos. A crítica poderia se referir a uma reflexão, com o ‘espírito crítico’ indicando o livre exame ao qual Kant aludira na citação acima e, dessa forma, ficar mais próxima de uma forma meditante de se pensar. Contudo, essa concepção de crítica, para nós, encontra-se somente no campo da filosofia – tal qual podemos constatar com o significado dessa palavra no dicionário de nossa língua – e, mesmo nela, a ideia de juízo desfavorável se encontra presente. No item B da citação do dicionário filosófico fica claro como ela aparece com uma conotação carregada de julgamento dentro da própria filosofia.

O horizonte histórico no qual nos encontramos pode fundamentar a razão pela qual um conceito possuidor de possibilidade de aberturas acabe por fechar-se e tornar-se sinônimo de censura e restrição. As influências da técnica em nossa forma de ser-no-mundo são profundas e, habitando uma realidade onde as coisas devem ser medidas, fechadas e julgadas, torna-se natural que entendamos a crítica dessa maneira. A isso retornamos à ideia de que o horizonte histórico determina o ser-aí e é, a partir desse princípio, que devemos compreender a forma com a qual lidamos com a questão da crítica.

Pensando na literatura, conforme apresenta Roger, em *A crítica Literária* (2002), essa crítica desabrocha como uma interpretação verdadeira, como um saber sobre a obra que vai além de seu escritor. A princípio o crítico detinha o poder sobre o Belo. O Belo era tido como uma concepção imutável da qual havia uma norma linguística a seguir para ser alcançado. Assim, eram os críticos que se apresentavam como sendo o caminho até a Beleza para os escritores que não conseguiam vislumbrar uma forma de atingi-la com suas palavras.

A partir da metade do século XVIII a crítica literária começa a se desvencilhar das representações exclusivamente normativas da língua. Sua empreitada, neste momento, dá-se nos sentimentos experimentados pelo expectador ou leitor, originando dessa forma a crítica estética (ROGER, 2002, p.24). O crítico era o detentor dos sentimentos que o escritor queria passar aos seus leitores com a sua obra. Colocando-se no lugar de O Leitor admitia que as sensações que ele sentiu ao ler determinada obra seriam as mesmas sensações que todas as outras pessoas também sentiriam, por isso ele poderia, tal qual uma ponte que tem acesso aos

dois mundos, afirmar como o escritor deveria se expressar para atingir tal fim – até porque o escritor não era considerado leitor de seu próprio livro. Desde então vemos as mudanças que a crítica vem fazendo ao longo dos anos, porém sempre se mantendo em uma posição privilegiada.

Barthes (2010), em *O prazer do texto*, nos conta de uma Sociedade dos Amigos do Texto, onde todos compartilhariam de um mesmo significado de prazer do texto, fosse por conformismo cultural, racionalismo intransigente, moralismo político, crítica do significante, pragmatismo imbecil, parvoíce farsista, destruição do discurso, ou perda do desejo verbal (2010, p.21-22). Não nos é absurdo correlacionarmos essa suposta sociedade com a tentativa feita pelos críticos de padronizarem tanto a escrita quanto o prazer obtido pela leitura. Todavia, Barthes afirma que uma tal sociedade seria, por si só, incongruente pois não há forçosamente acordo sobre os textos do prazer. Não seriam os amigos do texto que pensariam em formar tal sociedade, muito pelo contrário, deve-se ter a literatura como inimiga para pensar em tal intento.

Aprendemos, assim, que a crítica tenta montar uma sociedade, dar igualdade ao desigual da literatura, tudo isso alegando modéstia, sob o título sugerido por Barthes de Sociedade dos Amigos do Texto, enquanto, na realidade, o que ela quer é trazer o absoluto para seu meio. A todo instante ela diz o que é último, o que é verdadeiro – e nesse ponto mostra sua vinculação com a técnica -, ao mesmo tempo que afirma que se deve destruir todas as ilusões críticas. Por esse motivo é que Blanchot declara a crítica não ser modesta, pois a cada instante afirma aquilo que é último, trazendo o absoluto para seu jogo, apesar de estabelecer que todas as ilusões críticas devem ser destruídas (2010, p.67). Portanto, a despeito da pretensa modéstia a qual a própria crítica tenta aparentar, o crítico crê que, por um instante, detém a essência da literatura, tornando-se nada menos do que todos os livros e todos os autores. Conhece as formas de os expressar, e ocupa uma posição que acredita ser privilegiada: ele é o que fala por último – e sabemos que nossa cultura prega que quem tem o poder é quem dá a última palavra.

Apesar do foco da crítica ir se transformando no decorrer dos séculos, é o autor que as recebe, chegando ao ponto extremo de, em alguns casos, ser ele a ser criticado, e não sua obra, ou de ter sua obra criticada por quem ele é. Desde o início da crítica literária o nome do autor influencia seu trabalho, fazendo dele um personagem de grande importância nesta história.

Para esclarecermos um pouco quem é esse que se torna foco da crítica e que, às vezes, pode ser preferido à sua obra, é necessário entendermos que autor e livro, por mais que em

nossos tempos possam parecer indissociáveis, não nasceram concomitantemente. Antes da Idade Média, segundo Foucault (2012), era comum encontrarmos textos literários sem referências de quem o escreveu. O escritor costumava ser anônimo, permitindo que tudo o que fosse conhecido acerca daquele livro fosse apenas o próprio livro.

Foram nos últimos séculos da Idade Média que o autor começa a demonstrar traços que posteriormente se assemelhariam aos dos autores modernos. Porém, possuíam uma característica que se destacava e que por muitas vezes desconsideramos: a ideia de um “autor oral”. Esse autor oral não é correlacionado àquele que necessita ditar a um escriba para escrever³⁶, mas àquele que lia para seus leitores. O exemplo que Chartier (1998) nos apresenta é de Calvino. Ele recitava traduções de textos sagrados, tratados teológicos e textos de polêmicas, e pregava lições e sermões que podemos pensar como performances orais. Preferia essa forma oral como se houvesse algo na escrita – e leitura – silenciosa que se perdesse no momento em que as palavras eram impressas. A imagem do autor se fazia mais presente, fazendo com que seus textos fossem diretamente associados a si.

Foucault, em *A ordem do discurso* (2012), situa este período histórico da Idade Média como sendo da saída de um relativo anonimato do autor na literatura, recordando que dessa época ao período moderno a obra não tinha o cunho de originalidade com a qual hoje em dia a relacionamos – ao contrário do que ocorria com a questão autoral na ciência que, no mesmo período via o autor como indicador de verdade e, com isso, recebia dele seu valor científico.

Continuando com Foucault, estas questões começariam a se modificar. No âmbito da ciência, a partir do século XVII, a figura do autor começa a perder sua força e indicação de verdade, passando a exercer uma função mais estreita de nomear uma descoberta. Logo, o autor deixava de portar o poder da verdade para se transformar em um doador de nomes. Em um processo diferente, o autor no âmbito da literatura deixa sua posição de quase anonimato para ocupar o lugar daquele que responde por sua própria obra. A partir deste momento o autor se encontra em maior necessidade de prestar contas sobre aquilo o que escreve.

A escrita característica de um período antes da modernidade, costumeira a antes do nascimento da literatura, pode ser discernida, segundo apresentou Foucault (2012) como obras

³⁶ Conforme apresenta Roger Chartier (1998), o formato do livro, durante a Antiguidade, era de pesados rolos que necessitavam de ambas as mãos para serem tanto desenrolados quanto segurados. Portanto, também para poderem ser lidos, precisavam das duas mãos ocupadas, segurando-o. Isso não facilitava o ato de escrever enquanto se lia. Ou somente se lia – e com isso poderia, enquanto lê, ditar o livro a um escriba -, ou somente se escrevia – ficando assim com todos os outros livros que pudessem ser necessários para uma pesquisa, fechados. Esse formato fazia com que aquele que desejasse escrever enquanto lia tivesse de ditar suas palavras a um escriba, dando então mais importância à voz do que ao próprio ato da escrita – pensando neste como algo manual, artesanal. Este fato é interessante para desconstruirmos a imagem de que escritores, em todos os períodos, isolavam-se completamente para que pudessem escrever em meio a seus livros.

de linguagem. Nelas, aquele que escreve serve somente de instrumento para algo que nasce ou por inspiração divina ou por tradição. Por esse motivo também é que afirmamos não haver originalidade antes do surgimento da literatura, pois os livros eram somente repetições, e não, conforme compreendemos hoje, criações. Compreendemos assim que as obras de linguagem, ao contrário da literatura, não se vinculam ao pensamento meditante. Por ser uma forma de informação, esse tipo de escrita porta características técnicas que a aproxima do pensamento calculante.

Foucault (2012), pensando a questão em relação ao nome do autor, nos mostra que não foi somente pela livre vontade de apropriação de seu próprio texto que o autor se formou. Conta-nos que os autores eram fomentadores que traziam textos que transgrediam a ortodoxia política e religiosa. Por este motivo foi necessário criar, pelos que se sentiam ameaçados por estes textos, uma forma de os identificar e, assim, os condenar por suas publicações.

Foucault chama de “apropriação penal dos discursos” – o fato de poder ser perseguido e condenado por um texto considerado transgressor. Antes de ser o detentor de sua obra, o autor encontra-se exposto ao perigo pela sua obra (CHARTIER, 1998, p.34).

Logo, constatamos que o autor não surgiu como uma glorificação de si mesmo sobre uma obra escrita por ele, mas como um possível rebelde que necessitava ser catalogado com o intuito de se manter sob controle e o fazer pagar caso fosse ao contrário do que aqueles os quais detinham o poder gostariam – surgindo, desse modo, os instrumentos de censura.

No século XVII, o autor passou a ter um olhar um tanto diferenciado sobre sua posição. Se ele seria responsável por uma determinada obra e poderia, por esse motivo, ser considerado potencialmente culpado, podendo vir a sofrer represálias das mais diversas, o que incluía a morte, ele poderia ter vantagens sobre esta mesma obra. Uma posição de “pensionista virtual” (CHARTIER, 1998, p.38) surge após o nascimento da “função autor”. Este é um momento histórico ainda anterior àquele onde os que escrevem tentam viver de sua própria escrita – o que ocorreria um século mais tarde, no século XVIII. Neste momento inicial, os autores se utilizam da dedicatória³⁷ na tentativa de gerar relações de clientela ou patrocínio.

Com o passar do tempo, essa proteção do patrocínio recebida através da dedicatória começou a entrar em desequilíbrio. Com o aumento da importância do mercado, o público, os

³⁷ A dedicatória era todo um ritual onde o próprio autor passava, por suas mãos, o livro diretamente à pessoa a quem se refere em sua dedicatória, que geralmente era um príncipe, um poderoso ou um ministro. Quem recebia o livro dava algo em retorno, que poderia ser uma pensão, um posto, um cargo ou emprego.

livreiro-editores e os leitores se elevam e logo o mérito de autor pesa mais do que suas regalias anteriores. Foi neste contexto de publicação e leitura que o autor entra na idade moderna.

Reconhecemos com mais facilidade o que Barthes em seu texto *A Morte do Autor* em *O Rumor da Língua* nos escreve:

O *autor* é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o Empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da “pessoa humana”. Então é lógico que, em matéria de leitura, seja o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, que tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor (BARTHES, 2012, p.58).

Verificamos que o autor é uma personagem moderna – assim como a própria literatura, conforme Foucault já nos mostrou. O entorno social criou e colocou o autor na posição na qual se encontra no momento. Barthes expõe este caminho em seu fragmento, tornando-nos capazes de compreender como o movimento humanista teve influência na história do livro, da autoria e da leitura. Mas não era para menos, o Humanismo propagava a concepção de que não havia nada para além do homem, logo, ele deveria estar à frente daquilo que cria. O autor é importante pois pressupõe a existência de um homem por trás da obra, enfatizando a suposta perfeição humana e não deixando correr o risco da obra ser algo maior do que seu criador. Pois, segundo os preceitos humanistas, se ela é criada pelo homem, esse homem é maior do que ela, e não ao contrário³⁸.

Esse retorno do humano possibilitou não somente a impressão de que o homem comanda a obra, mas o surgimento do nome do autor como um instrumento da crítica para tecnificar a literatura através da função-autor. Foucault (2012) fez uso desse termo para mencionar a função que se utiliza do nome do autor para conseguir uma posição de poder. É a função-autor que possibilita essa faceta de poder que encontramos vinculada ao nome do autor em nossos dias. Dessa forma atentamos, de acordo com o texto de Almeida (2008), que a função-autor seria um ponto delimitador que o nome do autor apresentaria na ordem dos discursos. Logo, podemos adiantar que a função-autor é o mecanismo utilizado pela crítica para inserir o pensamento calculante na literatura. Portanto ela, assim como a técnica, não há uma pessoa por trás desse nome. O suposto sujeito portador daquele nome próprio já não importa.

³⁸ Apesar de hoje em dia o nome do autor ser algo para além do homem que escreveu uma obra, no período humanista a presença desse homem servia para colocar o homem em uma posição privilegiada. Esse momento se faz importante ser lembrado, uma vez que se correlaciona com a morte de Deus – abordada no capítulo anterior.

Desta forma a obra encontra um nome, um rosto, alguém que a represente e, portanto, alguém que possa falar por ela³⁹. Torna-se um hábito – acentuado pela crítica literária – buscar a explicação da obra no autor, como se esse pudesse revelar sua confidência. Assim, fatos de sua vida, seus diários, outros livros, servem como uma pista a um lugar onde somente aquele quem escreveu determinada obra conhece o caminho para que o segredo, que cerca a obra, possa ser revelado e, assim, ela possa ser verdadeiramente compreendida.

Essa importância dá-se pelo fato do autor, sendo então considerado único e eterno proprietário de seus escritos, supostamente ter direitos sobre o leitor – que seria um mero usufrutuário da obra. Sobre o leitor recairia o peso de uma busca por um sentido correto e verdadeiro daquilo que lê. Avistamos como o que o autor quis dizer influencia de alguma forma o modo que o leitor entende, ou pode entender de determinada obra. Assim constatamos uma moral crítica⁴⁰ do sentido correto, resguardada pelo respeito ao manuscrito e às intenções declaradas do autor – visto não somente como proprietário da mesma, mas também como pai – ensinadas pela crítica literária.

Isto abre diversas questões como a possibilidade de uma existência real de uma verdade única que somente o autor possui. Sobre a própria autoridade do autor. Sobre o papel da crítica. Sobre liberdade interpretativa. Podemos até ir para questões mais fundamentais como o certo e o errado, o verdadeiro e o falso. Sobre nossa forma de encararmos o mundo e a literatura. É pensando nesta forma de encarar a autoria que Blanchot (2005), em *O livro por vir*, afirma que:

Ao renome, sucede a reputação, como à verdade, a opinião. O fato de publicar – a publicação – torna-se essencial. Podemos tomá-lo num sentido fácil: o escritor é conhecido pelo público, é reputado, procura valorizar-se porque precisa daquilo que é valor, o dinheiro. Mas o que desperta o público, o que concede o valor? A publicidade. A publicidade torna-se ela mesma uma arte, é a arte das artes, é o mais importante, pois determina o poder que dá determinação a todo o resto (2005 p.361).

³⁹ Um fato significativo para constarmos como a figura do autor passou a receber maior atenção ao longo do tempo é observarmos o quadro histórico que Barthes (2004) nos oferece em seu texto *As duas sociologias do romance* através dos estudos de Alain Girard. A pesquisa era sobre os diários íntimos dos escritores: a escrita não-literária dos mesmos, onde narravam particularidades de suas vidas, com acontecimentos cotidianos, reflexões sobre seus próprios questionamentos, suas memórias, confissões e ideias. Girard afirma que esse tipo de escrita surgiu por volta de 1800 e passou por três grandes momentos: de 1800 a 1860 os autores não apresentavam intenção de os publicar, guardando-os para si. De 1860 a 1910 os primeiros diários foram publicados, gerando sucesso nesse gênero. Contudo, não era o autor que publicava diretamente seus diários. Ele os escrevia sabendo que, futuramente, viriam à tona. Apenas após 1910 é que os autores passam, eles mesmos, a entregar seus diários para a publicação. O aumento no interesse por esse gênero é visível, tornando-o cada vez mais consolidado. É significativa a forma como o aumento na importância do autor e de sua vida mostra-se no aumento da publicação e importância dos diários íntimos.

⁴⁰ Moral, que deriva de *morale* do latim, significa aquilo que é relativo aos costumes e dita a regra de como uma comunidade deve ser e agir colocando-se como verdade. Crítica, em nossa sociedade, costumeiramente relaciona-se a julgamento e censura. Portanto, uma moral crítica seria, neste caso, as regras de como a crítica deve ser realizada para que possam encontrar a verdade.

O autor publica um livro e, com esta publicação, ganha um posto de poder sobre o mesmo. A partir deste momento vincula-se à publicidade pois necessita do renome para poder receber algo em troca de sua produção. Percebemos como a posição do autor transforma-se, fazendo com que ele deixe de ser somente aquele que escreve. A publicidade não recai somente no livro que está para ser vendido, mas sobre o próprio autor. Ele mesmo passa a ser um produto vendável, pois seu nome ganha poder de marca registrada sobre suas produções. Neste momento o ato de organização de livros, leituras e bibliotecas torna-se mais estruturado, possibilitando buscas de leituras diretamente pelo nome do autor. Há então uma simplificação no sistema de organização dos livros, criando a possibilidade de leitores organizarem suas próprias leituras e facilitando que encontrem estilos semelhantes àqueles que lhes são do agrado.

Foucault em *A ordem do discurso* (2012) alega que:

Seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta a função do autor: aquilo que ele escreve e o que não escreve, aquilo que desenha, mesmo a título de rascunho provisório, como esboço da obra, e o que deixa, vai cair como conversas cotidianas. Todo este jogo de diferenças é prescrito pela função do autor, tal como a recebe de sua época ou tal como ele, por sua vez, a modifica (FOUCAULT, 2012, p.27).

É notável como o pensamento de um horizonte histórico, como foi apresentado no capítulo um, reaparece em Foucault para nos ilustrar função do autor. O autor não pode fugir a seu horizonte histórico, assim como o crítico também não pode.

Blanchot, em *O livro por vir* (2005), fornece uma imagem comum que até mesmo alguns críticos podem vir a ter sobre o autor. Segundo ele, o escritor está associado àquele que triunfa da morte, o amigo da alma, e que sua literatura tem, por vocação, eternizar o homem (2005, p.361). Retornamos então à questão da reputação que é sucedida pelo renome do autor no momento de uma publicação, onde a verdade passa a ocupar o lugar da opinião. Tendo o autor toda a responsabilidade de triunfar da morte, de eternizar o homem, ele se torna uma pessoa considerada excepcional, capaz de tornar suas ideias e opiniões em verdades que falam sobre e com a alma humana. Essa imagem do autor é que permite que mitos surjam a respeito do lugar ao qual ele ocupa.

Percebemos assim que a figura do autor, outrora nem se fazendo existente, começa a ganhar poder desde o século XVII-XVIII. A partir de então seu nome acaba por se ligar diretamente àquilo ao que escreveu até chegar a um ponto onde o que quis dizer com aquela obra tornar-se a verdade sobre a mesma. Desta forma o autor fica como um fantasma por trás de sua obra. Seu nome, segundo os críticos, detém o poder sobre suas palavras, e é o crítico

literário que supostamente consegue decifrar essas palavras que detém o poder sobre sua interpretação.

Portanto, se não são os próprios artistas criadores que se colocam nessa posição fantasmagórica, são os críticos que os põem. Dessa maneira ocorre o que Blanchot em *O Livro por vir* nos traz como a degradação da arte:

(...) o que é então glorificado não é a arte, é o artista criador, a individualidade poderosa, e cada vez que o artista é preferido à obra, essa preferência, essa exaltação do gênio significa a degradação da arte, o recuo diante de sua potência própria, a busca de sonhos compensadores (BLANCHOT, 2005, p. 286).

Sendo assim, conforme nos mostrou Blanchot, a própria arte ficaria em segundo plano, restando apenas como uma sobra de seu autor. Pois se o que é glorificado é o artista criador, sua obra seria apenas uma consequência, algo menos importante que sua própria existência. Pela crítica se destinar a um autor – não à sua obra – crítica, críticos, criações e criadores se entrelaçam, se interferem, tornando sensato o pensamento que Voltaire nos colocou em versos sobre a postura crítica de seu tempo:

Pois a Crítica, com seu olho severo e justo,
Guardando as chaves desse portão augusto,
Com um braço de bronze orgulhosamente afastava
O povo godo que sem cessar avançava
(Voltaire citado por Roger, 2002, p. 22)

Ela sabe o caminho, afasta o erro. Somente aqueles que encontram sua permissão podem atravessar seu portão, pode distanciar-se desse povo godo que avança incessantemente. O artista que pretende distinguir-se dessa massa deve aceitar a justeza da crítica, sua verdade, ouvir seus conselhos, seguir seus caminhos. É impressionante como essas frases que se referem à crítica caberiam perfeitamente se estivéssemos nos aludindo à questão da técnica, tornando-se inegável a semelhança entre as duas.

Portanto a crítica, como sinônimo de censura – conforme é possível apreender com os versos acima-, já se fez – e quem sabe, de outra forma, continua a fazer – parte da história dos escritos literários. Era ela quem detinha o poder de afirmar o que era certo e errado, bonito e feio. Era ela quem sabia o que cada obra significava e como esta deveria se expressar. O autor detinha o sentido e a crítica detinha a verdade. Unidos, o leitor tornava-se um mero objeto a ser atingido, e a obra, quem sabe, um simples detalhe.

Resumindo o que contemplamos até agora, a crítica pretende que a obra seja explicada pelo autor, por sua vida, por suas intenções. Quer ela também que quem a escreveu seja explicado por suas obras, alguns fatos e algumas falas. Retornando a Blanchot, em *A parte do*

fogo, ao argumentar sobre as interpretações do Dr. Fretet, afirma que o intuito de querer explicar todos os aspectos de uma existência por apenas um ou alguns de seus aspectos – que só poderiam encontrar valor passando por todas as interpretações possíveis, o que se torna uma tarefa impossível – seria o defeito de seu estudo. Observamos que Blanchot compartilha do pensamento de que restringir a obra à vida de seu autor ou a situações ocorridas com o mesmo em determinados momentos não acrescentará à mesma e nem à sua leitura informações especiais ou achados significativos que esclareçam o que a obra estava exprimindo por si. Muito pelo contrário, permitirá à obra ter apenas uma tonalidade, perdendo tudo o que poderia ser apreendido caso esta não fosse moldada ao tipo de leitura que se pretende ter dela. Portanto,

Quem afirma a literatura nela mesma não afirma nada. Quem a busca só busca o que escapa; quem a encontra, só encontra o que está aquém ou, coisa pior, além da literatura. É por isso que, finalmente, é a não-literatura que cada livro persegue, como a essência do que ama e desejaria apaixonadamente descobrir (Blanchot, 2005, p.294).

Torna-se claro que a função dessa forma de crítico literário de buscar algo que não escapa, na tentativa de afirmar a literatura nela mesma é um contrassenso segundo os preceitos da própria literatura. Devemos lembrar que literatura é transgressão, e, sendo assim, escapar-se.

Proust, em seu livro *Contre Sainte-Beuve* (1988), faz uma análise ao método de crítica literária, desenvolvido por Sainte-Beuve. Reclamou deste não ter levado em conta certas características que rondam a literatura, como, por exemplo, que na arte não há um iniciador nem um precursor. O artista começa todas as obras do zero, dispondo apenas de si mesmo. Ele está sozinho, tendo tudo a fazer. As obras anteriores, e a própria ciência, em nada podem o ajudar em sua empreitada.

Sainte-Beuve afirma que com um questionário sobre os mais variados pontos da vida do autor – feito a amigos, conhecidos, e até mesmo ex-amigos ou inimigos -, pode-se chegar a entender o que foi querido dizer em cada obra. Proust chamou esse esforço de encontrar um significado a todo custo de “os primeiros esboços de uma modalidade de botânica literária (1988, p.51). Queixa-se que Sainte-Beuve tenha tentado colocar a literatura no mesmo plano da conversação, uma vez que assume poder desvendar a escrita literária através de conversas cotidianas, realizada entre amigos ou em alguma espécie de evento social. Quanto a isso, Proust alega que essa forma crítica não é capaz de perceber o abismo que separa o escritor do homem do mundo – e, sendo assim, da própria morte do eu do escritor em seu momento de escrita.

Blanchot (2010), mostra que as palavras devem caminhar muito tempo, por tempo suficiente para conseguir apagar seus traços e, acima de tudo, fazer desaparecer a presença autoritária de um homem senhor daquilo que se deve dizer. A crítica não pretende que a literatura se distancie daquilo que é seu maior intento, ao contrário, ela tenta fazer o caminho de volta, reaproximando tudo o que deveria ter ficado perdido pelo tempo e espaço. A crítica, então, teria o defeito de ter uma fala curta, enquanto a literatura não passa de uma conversa infinita.

O crítico se coloca em uma posição de homem de poder pois está sob seu alcance encurtar as possibilidades literárias, podendo restringir a própria literatura. Contudo, ele não percebe que “ao encontrar o crítico, o poeta encontra sua sombra, a imagem, um tanto negra, um tanto vazia, um tanto contrafeita, de si mesmo: companheiro fiel, além do mais” (2010, p.69). O poeta, quando escreve, não sabe. Não é da inteligência que nasce a literatura, como já nos foi apresentado por Proust (1988). Mas a crítica vem da inteligência, vem de um saber. Ela julga de acordo com suas verdades e com os valores próprios da época, da sociedade. Toda a força que vem dessa fala julgadora, lhe vem da literatura tomada como absoluta, ou seja, subtraída a todo juízo. Para Blanchot é nisso que se constitui seu equívoco e aspecto lamentável. A crítica tenta dar a cultura o que ela mais deseja: obras acabadas – mas obras acabadas jamais poderão ser literatura.

Barthes aparenta ter uma visão mais otimista, pois escreve que apesar dessas características críticas, já conseguimos começar a vislumbrar novas possibilidades. Ele refere-se a mudança na forma de se encarar a crítica literária surgidas a partir do formalismo russo no início do século XIX e que deu origem à chamada crítica literária moderna. Em seu livro “O rumor da língua” encontramos o trecho:

A vertente crítica do antigo sistema é a *interpretação*, isto é, a operação pela qual se designa para um jogo de aparências confusas e até contraditórias, uma estrutura unitária, um sentido profundo, uma explicação “verdadeira”. A interpretação, pouco a pouco deve ser substituída por um discurso novo, que tenha por finalidade não o desvendar-se de alguma estrutura única e “verdadeira”, mas o estabelecer-se de um jogo de estruturas múltiplas: estabelecimento desse *escrito*, isto é, destacado da verdade da fala; ainda mais precisamente, são as relações que amarram essas estruturas concomitantes, submetidas a regras ainda desconhecidas que devem constituir o objeto de uma nova teoria (Barthes, 2012, p. 198).

Porém, esse chamado por Barthes de “antigo sistema” ainda se encontra bastante atual. Podemos ir mais além e pensarmos que a censura da crítica não atinge somente os escritores. Os leitores também a sofrem. Esse fato pode ser claramente observado na forma como são tratadas as interpretações de texto na escola dentro da matéria de Língua Portuguesa em nosso país. Foi possível perceber, dentro do próprio departamento de Letras desta universidade, que

alguns linguistas vêm questionando bastante esse tema e tentando modificar a forma como se apresenta, mas por enquanto todos esses questionamentos são apenas teóricos⁴¹.

A realidade que encontramos dentro das salas de aula privilegia a interpretação, e não somente a interpretação, que, diga-se de passagem é um assunto interessante a ser trabalhado, mas colocam a interpretação como a verdade sobre o texto, aquilo que o autor quis dizer e que, se você souber interpretar a todos os fatos com cuidado e atenção, chegará no verdadeiro sentido daquele texto. Para radicalizar ainda mais essa união de interpretação com verdade, precisam, os professores desta matéria, colocar essa atividade nos parâmetros das exigências atuais. Em resumo, não basta ter de se chegar à verdade do texto por sua capacidade crítica de interpretar o que um autor quis dizer, é preciso fazer isso em forma de múltipla escolha, uma vez que é a forma utilizada em provas do ENEM⁴² e concursos.

Se até mesmo um autor é capaz de errar questões de interpretação de seu próprio texto, como pode alguém – partindo do já destruído pressuposto de que o autor sabia o que queria passar com seu escrito – afirmar que desvendou o que ele queria dizer? Constatamos então o autoritarismo dessa forma de crítica literária. Não é possível desvendar o que o autor quis dizer, como se ele confidenciasse em um tipo de símbolo linguístico que somente os melhores críticos poderiam compreender, pelo simples fato de que até mesmo o autor pode não saber ao certo o que quis significar. Isso sinaliza que as várias possibilidades de interpretação são abertas também àquele que escreve o texto. Assim como, após escrever, torna-se somente mais um leitor daquela obra, sem nenhum tipo de poder mágico sobre ela.

Questionemos, então, como podemos deixar o antigo sistema de interpretação que Barthes nos referiu na citação acima. Como poderemos querer ver a crítica de uma outra maneira. Como seremos capazes de fazer uma crítica a ela se há, ao menos em nosso sistema educacional – que mal ou bem é o que nos dá alguma base de formação – o que é o certo e o que é o errado? Como falar que devemos dar uma chance ao dito errado? Como nos libertarmos de algo que desde a mais tenra idade nos é trazido como um fator de julgamento acerca de nossa capacidade intelectual e que, devido a isso, podemos ser aprovados ou reprovados por um ano inteiro?

Abordar a questão escolar se faz importante pois nos mostra como, em nossa cultura, desde pequenos aprendemos a pensar dessa forma, naturalizando, assim, essas questões. Com

⁴¹ Ao menos até o ano de 2010 não havia sido encontrada uma forma de colocar esses questionamentos de maneira prática, restringindo-se apenas a discussões teóricas.

⁴² ENEM é a sigla para Exame Nacional do Ensino Médio. Exame esse que substitui o antigo vestibular para o ingresso em universidades.

isso, a possibilidade de um questionamento sobre o que já esta supostamente bem resolvido, diminui e as coisas tendem a se manter tais como estão.

Um acontecimento interessante que nos faz refletir sobre a dificuldade de se desenraizar desse aprendizado condicionador que mantemos desde os períodos escolares aconteceu em um clube de leitura intitulado *Grupo de leitura da casa amarela*, que ocorre na cidade de Saquarema, interior do estado do Rio de Janeiro e é organizado pela escritora Roseana Murray e seu marido, também escritor, Juan Arias.

Em um debate sobre as possibilidades que envolveriam o próximo livro selecionado para ser lido, o grupo cogitou sobre a oportunidade de convidar a escritora do livro em questão para estar presente no dia que o mesmo fosse ser debatido, uma vez que é conhecida da organizadora do grupo. Após levantada a hipótese logo se chegou a conclusão de que não seria algo proveitoso pois a presença da autora reprimiria o grupo de uma verbalização livre sobre o que cada um achou e interpretou do livro. Devemos pensar que a presença da autora como objeto repressor de expressões interpretativas sobre seu texto só é possível em uma sociedade que vê a figura autoral, conforme já abordamos anteriormente, como possuidora da verdade daquele texto. Esse acontecimento que apesar de ter sido verificado somente em um grupo e neste dia específico – onde a oportunidade surgiu – chamou a atenção pelo aceite imediato dos presentes acerca desta ideia, como se fosse uma verdade inquestionável e não havendo outra maneira daquela relação se dar.

O pensamento da autora como uma leitora de si mesma pareceu esquecido, ou talvez mantido em segunda instância, dando foco à preocupação do que os membros do grupo poderiam sentir ao expressar suas interpretações. Talvez até mesmo os relembando seus tempos de escola como alunos, onde seus pensamentos acerca do texto seriam julgados e avaliados por aquele que detinha o poder, sendo, naquele tempo, o professor, e que no caso relatado acima seria passado para a autora.

Dessa forma, a crítica assemelha-se a uma batalha ao descobrimento da verdade. Notamos como ela trabalha com o pressuposto de que há uma verdade por trás dos fatos, escondida, esperando nossa plena capacidade intelectual para descobriremos. E neste momento reencontramos o crítico como aquele que para além da posição que tenta defender, de defesa do belo, da verdade, da leitura correta, coloca-se segundo Blanchot em *A Conversa Infinita: a ausência de livro*:

O crítico está aí para interpor-se entre livro e leitor. Representa as decisões e as vias da cultura. Proíbe a aproximação imediata do deus. Diz o que deve ler e como se deve ler, ao fim e ao cabo tornando inútil a leitura. Mas ele próprio é ao menos o homem feliz que lê com felicidade? De modo algum, uma vez que só pensa em escrever o que lê. Donde resulta que, se talvez jamais se tenha escrito tanto quanto

hoje, estejamos no entanto grave e dolorosamente privados de leitura (BLANCHOT, 2010, p.56).

Este fragmento que nos alerta que apesar de termos um enorme número de pessoasscrevendo, a leitura vem se encontrando em uma posição secundária. O crítico que outrora quis se colocar no lugar de o Leitor, agora já parece não se importar tanto assim com a leitura, pois essa só acontece para que haja uma outra coisa: sua própria escrita. Mas essa escrita que irrompe não surge como um romance. Kundera em *A Cortina* (2006), afirma sobre o romance que este se definiria por sua *razão de ser*, por toda a realidade que dele tem de descoberta – pois supostamente ele teria tido todo o domínio e descobrimento da realidade. Logo, a escrita do crítico não seria, assim, um romance. Essa escrita também não se encaixaria no que Kundera apresenta como contraposto à definição de romance do crítico, que seria uma liberdade que não se pode de forma alguma limitar e da qual a evolução será sempre uma surpresa. Qual tipo de escrita é essa produzida pelo crítico em sua crítica é um assunto que não podemos abranger neste momento da pesquisa, mas podemos simplesmente esclarecer que não é romance – afirmação essa que tanto Kundera como os críticos concordam.

Desde a Grécia antiga encontramos essa necessidade de interpretação como podemos constatar no exemplo dado por Kundera (2006) onde Sócrates se esforçava não somente em recitar os poemas de Homero, mas também de interpretar seus pensamentos.

Segundo Sontag (1987), independente da concepção de arte que possamos fazer, seja ela um retrato, uma representação, ou uma afirmação, o conteúdo vem primeiro do que a forma. É certo que a forma na qual encaramos esse conteúdo vem se transformando ao longo do tempo, mas sempre mantivemos a ideia de que a arte é seu conteúdo, que ela nos diz algo. Isso porque conservamos, no ocidente, a reflexão do que seria a arte dentro dos limites estipulados pela teoria grega sobre a mesma, entendendo-a como mimese ou representação. Desse momento aprendemos que conteúdo e forma são completamente diferentes, significando, o primeiro, como aquilo que é essencial, e o segundo como simples acessório.

Apesar dessa forte ligação que temos com o conteúdo, hoje ele aparece como um incômodo, como um inconveniente. Se o conteúdo é aquilo o que a obra tem a nos dizer, ele é, então, interpretação⁴³. Dessa forma ele aponta para nosso eterno projeto da interpretação – que nunca é consumado.

⁴³ Sontag entende, neste momento, interpretação como “um ato consciente da mente que elucida um determinado código, certas ‘normas’ de interpretação” (1987, p.13).

O que o intérprete pretende então é traduzir a obra, nos contar o que ela quer dizer. Por esse motivo Sontag afirma que “a tarefa da interpretação é praticamente uma tarefa de tradução” (1987, p.13). O conhecimento científico fez com que o poder e a credibilidade dos mitos perdesse força e, com isso, os textos antigos não mais poderiam ser aceitos em sua forma original. A interpretação ficou incumbida de conciliar esses textos às exigências modernas. Como resultado desse ato, as obras antigas passaram a ser compreendidas de acordo com o que aquele que as interpretava acreditava se tratar daquilo que o texto queria dizer. Nesse ponto percebemos como a interpretação conjectura a dissonância entre o significado do texto e as exigências dos leitores que estão por vir – na tentativa de dar uma solução a essa dissonância.

De acordo com a autora,

O antigo estilo de interpretação era insistente, porém, respeitoso; criava outro significado em cima do literal. O estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava ‘debaixo’ do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro (1987 p, 13).

O intérprete, no estilo antigo, em seu discurso de tentar tornar o texto inteligível revelando seu verdadeiro sentido, alterava-o – apesar de não admitir isso. Dessa forma o texto que nasce é um outro texto criado em cima do original. Já em nosso tempo não há essa preocupação com uma obra que seja de difícil compreensão para os leitores contemporâneos. A interpretação se dá por motivo de buscar um significado oculto por trás do próprio texto, desmembrando-o e, assim, destruindo-o.

Se interpretar é encontrar um equivalente adequado, ela não pode ter, nela mesma, um valor absoluto, intemporal. Isso significa que ela também está inserida em um horizonte histórico – uma vez que é ele quem determina nossa forma de nos encontrarmos no mundo.

Sontag (1987) conta que a interpretação pode ser um ato libertador, que ajuda a transpor limites, deixando o passado para trás e revendo-o com novos olhos. Porém, em nosso tempo, o contexto no qual a interpretação encontra-se inserida faz com que a utilizemos como algo reacionário, “impertinente, covarde, asfixiante (...) é a vingança do intelecto sobre a arte (...) do intelecto sobre o mundo” (1987, p.14). Ela empobrece e esvazia o mundo que toca na tentativa de edificar um outro, inexistente, cheio de significados, e transformar o mundo onde vivemos nesse criado por si.

Ela continua, afirmando que a arte tem a habilidade de nos deixar nervosos e, na medida em que a reduzimos a seu conteúdo e a interpretamos, a deixamos maleável em nossa tentativa de a domar. Percebemos, em linguagem heideggeriana, que a interpretação se

encontra, do modo em que a utilizamos em nosso tempo, a serviço da forma calculante de pensar. Sontag continua:

A interpretação, baseada na teoria extremamente duvidosa de que uma obra de arte é composta de elementos de conteúdo, constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias (1987, p.15).

A interpretação dos conteúdos de uma obra de arte retira dela suas características e, sendo assim, a viola. Ela deixa de ser arte para se tornar, conforme abordamos no capítulo dois, apenas um utensílio. Tentando então sair dessa redução imposta a o que ela é, a arte busca uma fuga dessa interpretação. De acordo com a autora, a arte pode se tornar paródia, abstrata, ‘meramente’ decorativa, ou não-arte. Não entraremos em questionamentos sobre o que passaria a ser arte, arte em fuga e não-arte, mas podemos saber que, apesar de suas tentativas de fuga, a interpretação a segue para onde quer que vá.

Os parágrafos anteriores nos servem para, além de refletirmos sobre a questão da interpretação, embasarmos nossa hipótese da inserção do pensamento calculante na literatura. Sabemos que a forma com a qual nos relacionamos com o mundo não deixa de ser interpretação, pois tudo depende da forma como vemos a nós mesmos e ao mundo. Entendemos também que a literatura traz consigo a possibilidade de múltiplas interpretações e que é justamente esse ponto que a insere em uma forma mais reflexiva de pensar. Porém, a restrição dessa multiplicidade de possibilidades interpretativas, conforme os autores trabalhados nos fizeram perceber, é uma violação à arte. Considerando todos os pontos acima, devemos questionar a posição de poder na qual colocamos a interpretação do crítico literário.

Retornamos então ao pensamento que Blanchot (2005) mostrou que não podemos reduzir uma obra por coisas que sejam menos do que sua totalidade – e que a totalidade é impossível de se conseguir – também não devemos reduzir o crítico – e nem aceitar que ele mesmo se reduza – a somente uma parte do que ele é. Se isso fizermos, cairemos novamente no mito da neutralidade científica.

O crítico, buscando respostas na vida do autor, acaba por cair em uma forma de psicologismo do qual não consegue separar a obra daquele quem a escreveu – tal como o método de Sainte-Beuve. Essa psicologização da literatura nos remete ao psicologismo que o filósofo alemão Edmund Husserl combatia. Ele afirmava que falar o que uma coisa supostamente é, implica em falar na percepção de como é percebida por quem a diz, logo, sujeito do conhecimento e sujeito psicológico seriam, inevitavelmente, o mesmo sujeito. Somente esse conceito em si já traz diversas implicações no existir da ciência, pois traz a problemática de como podemos afirmar algo como sendo verdadeiro e universal se o saber

que nos proporcionou tais resultados, o próprio saber científico, é passível de nossa organização. Até mesmo a tão tida como irrefutável matemática depende do referencial de axiomas que o matemático decide seguir. O próprio conceito de verdade caía, dessa forma, em contradição.

Veremos assim como Sontag e Husserl não discordam no que diz respeito à interpretação. Lyotard (1986), em seu livro *A Fenomenologia*, logo no início de seu capítulo *A Eidética*, abordando o assunto do ceticismo psicológico nos traz a imagem de um muro amarelo. Através desse exemplo nos mostra como temos os conceitos ‘muro’ e ‘amarelo’ como sendo definíveis de extensão e compreensão, sem qualquer pensamento concreto envolvido. Ele vai desmontando conceitos como o realismo das ideias, do qual poderíamos pensar no mundo platônico; o princípio da contradição; o problema da matéria lógica, o conceito e sua organização. Questiona que se o muro amarelo é realmente definível de extensão e compreensão e que estas se aparentam independentes do pensamento concreto, poderíamos lhes atribuir uma existência em si que transcendesse ao sujeito e ao real. Segundo o autor, somente o psicologismo não desarma neste terreno apresentado pelo exemplo argumentando que o lógico, ao estabelecer que duas proposições contrárias não podem ser verdadeiras em sua simultaneidade, ou seja, não podem haver duas afirmações verdadeiras sobre proposições opostas ao mesmo tempo. O que ele tenta nos dizer é que nos é impossível de fato, pensando ao nível do vivido da consciência, acreditarmos que o muro, que é amarelo, é, ao mesmo tempo, verde. Isso nos provaria então que não há verdade independente dos processos psicológicos que conduziram até ela. Dessa maneira nos deparamos com a certeza subjetiva, onde nos é verdadeiro aquilo que se apresenta tal qual conseguimos ver.

Porém, continuemos com a imagem do muro amarelo e o pensemos de uma outra forma. Imaginemos que o sol está nascendo, alaranjado em um dia sem nuvens, e que olhamos para o muro amarelo, que vejamos sua cor, sua tonalidade. Agora o sol começa a ficar mais forte, já está quase na metade do dia, de um dia muito quente de verão. Apesar de nossa vista poder doer ao olharmos o muro, ainda conseguimos ver seu amarelo. Agora pensemos que é inverno, que é uma tarde chuvosa de um denso inverno, com nuvens negras no céu e aparência de quase noite apesar de ser de tarde. Olhemos o muro. Olhemos seu amarelo e continuemos o olhando quando um vigoroso e inesperado raio se faz presente. E eis que chega a noite, que continua com o céu carregado de nuvens pesadas. O muro amarelo continua lá, e continua lá até as nuvens irem se dissipando e uma imensa lua cheia aparecer por trás delas. Ainda continuamos com nossos olhos no muro. Agora lembremos do muro amarelo em todas essas situações. Tirando o conhecimento dele ser amarelo, trazendo a

imagem somente como ela foi vista, reflitamos se o amarelo sempre foi amarelo em todos os momentos. Com isso podemos ver que até mesmo nossas certezas lógicas mais verdadeiras só são verdadeiras em hipótese, que ao serem trazidas para novas situações – e com a permissão de serem observadas como novas – elas não se sustentam. Dessa forma percebemos mais claramente a questão da impossibilidade de uma interpretação que seja única e verdadeira. Entendendo a verdade do texto como *alethéia*, ela não aparece como um desvelamento completo que mais se assemelharia a uma iluminação, mas se aproximaria às multiplicidades do amarelo do muro citado acima.

Husserl, ao tratar da não existência de separação entre sujeito psicológico e sujeito do conhecimento, coloca os dois como sendo um: o sujeito do conhecimento é o sujeito psicológico e vice versa. Logo, podemos aproximar de forma mais direta, uma vez que estamos falando da crítica literária e do crítico como o Leitor da obra, ele não pode ser somente o sujeito do conhecimento, ele também é o sujeito psicológico e assim encontra suas verdades pessoais e sua forma de ver – e ler – os fatos e acontecimentos. Em outras palavras, por mais que ele tente encontrar/representar uma teoria e tentar se manter neutro em seu discurso sobre os livros dos quais faz sua crítica, ele não pode se afastar dele mesmo, e de todo o somatório de coisas que o faz ser quem é. Podemos pensar também o crítico como o observador da obra. Aquele que coletará dados para serem apresentados após o término de sua pesquisa. Mas como já sabemos que a neutralidade do pesquisador é inexistente, ele interfere no processo de sua pesquisa. Foi escolhido o termo ‘pesquisa’ em detrimento do termo ‘leitura’, assim como ‘resultado dos dados apresentados’ no lugar de ‘crítica literária’ justamente para enfatizar a tentativa de distanciamento do crítico de sua posição de leitor. Até porque isso nos levaria a uma questão ainda mais complexa e da qual não será possível abordar neste momento: da possibilidade de existência de um leitor que fosse neutro, de uma leitura neutra.

Foi Heidegger mesmo que trouxe a ideia de que ao pronunciarmos sobre algo não estamos exatamente falando daquele algo em questão, mas de nossa relação com ele – pois sempre nos expressamos a partir de nosso ponto de vista. Ao pensarmos essa premissa heideggeriana, somos levados a pensar novamente na possibilidade da leitura neutra.

Como nos relacionamos com os livros, tanto no geral quanto com livros específicos revela quem nós somos. Se continuarmos pensando por este caminho, podemos chegar à estranha ideia de que a crítica de um determinado crítico não se direcionaria diretamente ao livro, como eles querem nos fazer entender, nem mesmo tanto ao autor, conforme apreendemos acima, pois seria quem acaba sendo criticado, mas é uma crítica ao próprio

crítico. Segundo Heidegger (2008), no momento em que discorremos sobre algo não estamos nos referindo a esse algo, mas sim a nós mesmos. Dessa forma, podemos entender que o crítico não escreve sobre o livro, mas sobre sua relação com o mesmo. Logo, não é possível concebermos a ideia de uma interpretação neutra e verdadeira sobre um texto, uma vez que ela é relação.

Voltemos então, por exemplo, a um período anterior ao século XVIII, onde o crítico julgava-se possuidor do conhecimento do Belo. Neste momento podemos questionar se por um acaso o crítico que diz não encontrar o Belo em um determinado livro não poderia simplesmente ele mesmo estar tendo problemas em encontrar o que procura – no caso, o Belo –, em estar aberto para que este se apresente a ele naquele momento, sob aquela linguagem. Segundo os preceitos heideggerianos, só nos aparece aquilo que somos capazes de ver, ou seja, o que se encontra dentro do nosso horizonte de sentido.

Não queremos restringir o funcionamento da interpretação e da crítica literária. Estamos apenas fazendo um tipo de reflexão para que possamos observar uma coisa dita habitual com outros olhos, pensando novas possibilidades e, assim, aumentando nosso próprio horizonte de sentido.

Contudo, apesar de sabermos da impossibilidade da neutralidade científica, a crítica ainda tenta se utilizar dela para tentar passar um cunho de ciência. Ela prima por uma cientificidade. Conforme Heidegger (2005) escreveu, a filosofia constantemente tenta justificar sua existência em face às Ciências e é justamente esse empenho por cientificar-se que a faz abandonar a essência do pensar. O que não é científico, em nossos tempos, é considerado errôneo, como se portasse a deficiência da não-cientificidade. O mesmo é verdadeiro para a crítica. Ela também se empenha em tentar corresponder ao que a ciência espera dela, mas, com isso, a essência da literatura – que é a essência da arte – perde-se. A literatura, tal qual mostra Blanchot (2010), afasta-se da ciência e a denuncia como ideologia, com sua fé por um juramento implacável que a leve a uma salvação, mantendo a identidade e a permanência dos signos. A crítica tenta afastar a literatura desse espaço não-científico, talvez até mesmo em uma tentativa de que ela seja melhor inserida em nossos tempos e, com isso, menos excluída.

Possivelmente por isso ela tente se manter em um formato histórico linear, no sentido de que se refere a algo já lido pelo crítico, mas que ainda será leitura futura a um possível leitor. Como evidencia Barthes, “a crítica é sempre histórica ou prospectiva” (2010, p.29). Podemos a encontrar como sendo histórica e prospectiva, uma vez que ela tenta garantir a

interpretação que o crítico fez através de uma propagação para o futuro, como a leitura correta e acabada de um determinado texto.

Todavia, a questão que ainda não fora respondida é qual verdade os críticos requerem para si. No capítulo um abordamos a diferença entre *alethéia* e *veritas*, onde a primeira seria correlacionada ao jogo do velar e desvelar, logo, a verdade desvelada seria um movimento e, portanto, mutável – pois enquanto uma coisa se desvela, outra se vela. Já *veritas* traz consigo uma verdade mais fechada, como a revelação algo imutável. Nessa segunda concepção ela seria exposta em sua totalidade, sem a preocupação de haver ou não algo que se esconde no momento o qual ela se mostra.

A verdade trabalhada pela crítica literária é a da *veritas*. Eles esperam encontrar uma resposta, uma interpretação que dê cabo de qualquer questão, que responda a qualquer dúvida. Buscam a leitura perfeita que os possibilite conhecer todas as facetas daquela obra. Nesse sentido, aquele que encontra essa verdade possui poder, pois fora capaz de desvendar todos os mistérios e enigmas que circundavam determinada obra. A verdade aparece, assim, como uma luz a qual alguns conseguem vislumbrar ao final de um árduo trabalho. Essas pessoas que encontram essa luz agora possuem poderes para fazer com que outros também a encontrem. Eles têm a verdade, ou melhor, A Verdade e isso os coloca em uma posição bastante diferente de um mero leitor.

Todavia, se pararmos para pensar que cada crítica pode não ser A Verdade sobre aquele texto, mas somente uma verdade, o que quer dizer, se passarmos a encarar a verdade literária no sentido de *alethéia*. Se deixarmos de acreditar que existe uma interpretação verdadeira. Se suspendermos o medo de interpretar porque cessamos de acreditar que podemos interpretar errado. Se ao invés de deixarmos poucos nos dizerem sobre o que eles acharam e passarmos a achar por nós mesmos. Qual é a ameaça que isso traz a nossa sociedade atual? Podemos imaginar que isso traria mudanças, só não podemos responder quais.

Se retornarmos o pensamento ao livro *A origem da obra de arte*, na parte onde aborda a questão de que o que difere o ser-utensílio do ser-obra é justamente a serventia que o primeiro tem, podemos pensar que a crítica literária tenta relacionar-se com os livros como se esses fossem utensílios. A razão para essa afirmação encontra-se no fato dos críticos tanto querem encontrar uma serventia para a obra, quanto pela forma na qual os críticos ‘usam’ a literatura. Para eles o livro pode ser desgastado por uso, ou pior, um autor pode ser desgastado por diversas leituras e, por isso, deixam de ver a obra por ela mesma. Os livros servem

somente para que críticas sejam feitas, para que se mostre que a literatura pode, de alguma forma, ser controlada.

O fato da arte estar cada vez mais absorvida no mundo técnico justifica ainda mais os temores de Heidegger em *Serenidade* (s.d.) e em *O caminho do campo* (2008). Se as obras de arte tornarem-se utensílios, a familiaridade encontrará sua casa perfeita e talvez deixemos até mesmo de nos lembrar como era estranhar. Tudo será tão técnico que nada novo no aspecto literário poderá surgir, e tudo o que já existiu perderá seu lugar. Em um mundo exclusivamente calculante, os livros deixarão de ser portas para outros mundos e realidades, e serão apenas aquilo que algum estudioso disse que eram, obras acabadas. Pois a interpretação de cada livro já estará fechada. O pensamento, no sentido heideggeriano, deixará de se exercer pois, se tudo já está previamente dado, explicado e garantido, não há questionamentos, e sem questionamento perdemos o que nos faz humanos. Portanto, esse perigo a qual nos referimos aqui não recai somente sobre livros e artes, uma vez que trata de como nos relacionamos com o mundo e a vida no geral.

O que estamos tentando mostrar é que a crítica tal qual é compreendida e feita em nosso tempo é uma forma de nos mantermos aonde estamos. É uma forma da técnica se manter como superior e uma verdade universal sobre tudo e todos.

3.2 – A morte do autor

Barthes (2012), dentro de seu livro *O rumor da língua*, dedicou uma parte para tratar sobre a morte do autor. Nesse texto ele mostra que certos escritores vêm tentando abalar o poder que o nome do autor contém em si. Mallarmé, segundo Barthes, foi o primeiro que apontou a necessidade de colocar a linguagem no lugar de quem supostamente era seu proprietário. Sendo assim, ele nos mostra a importância de pensarmos que quem fala é a linguagem, e não o autor. Ainda de acordo com Barthes, para Valéry parecia que todo recurso à interioridade do escritor era uma superstição; enquanto Proust, invertendo radicalmente a crença de que a vida do autor se encontra em sua obra, fez de sua vida uma obra onde o livro fora apenas como um modelo.

Continuando no texto *A morte do autor*, encontramos o surrealismo como aliado na dessacralização da figura do autor, compreendendo a linguagem como um sistema. Os surrealistas trouxeram a escrita automática, que era tentar escrever tão depressa quanto fosse possível o que a própria cabeça ainda desconhecia. Aliado assim como também o foi a linguística, que nos mostrou que “a enunciação em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa dos interlocutores” (2012,

p.60). Isso significa que o autor não é mais do que aquele que escreve, que não há um para além no autor.

A questão da cronologia da escrita também aparece como uma mudança na forma de concebermos o autor. Antes, o autor era considerado como passado de seu livro em uma cronologia linear. Essa anterioridade do autor o fazia viver, pensar, sofrer, e assim nutrir o livro que estava por nascer. Já na modernidade, o escritor nasce ao mesmo tempo que seu texto. Não há nada que preceda sua escrita, assim como seu livro não é resultado de suas vivências anteriores. A mão que escrevia deixava de ser lenta na tentativa de acompanhar seus pensamentos ou suas paixões – como os surrealistas da escrita automática acreditavam. A mão que escreve, dissociada de qualquer voz, passa a traçar, a seu próprio tempo, um campo sem outras origens que não a própria linguagem, que não o que continuamente questiona qualquer origem.

Sendo assim, o texto é “um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos de cultura” (2012, p.61). Não havendo uma originalidade completa, o escritor pode apenas imitar algo que já existe, tornando-o algo novo, até então inexistente.

Portanto, o autor é como um travão para seu texto. Sua existência limita sua obra, dando-lhe a ideia de um sentido último, de um fechamento. Neste ponto apreendemos como o nome do autor convém à crítica que, conforme já contemplamos, pretende ser científica. O autor serve de explicação para a obra, como limitador de possibilidades de sentidos. Por esse motivo, Barthes afirma que não é de se admirar que o reinado do autor tenha sido também o reinado do crítico e que, no momento em que o nome do autor encontra-se abalado, a crítica também se encontre.

Notamos como, para Barthes, a morte do autor possibilita que a literatura retorne a uma forma calculante de pensar no seguinte fragmento:

A literatura (seria melhor passar a dizer a *escritura*), recusando designar ao texto (e ao mundo como texto) um ‘segredo’, isto é, um sentido último, libera uma atividade a que se poderia chamar contrateológica, propriamente revolucionária, pois a recusa de deter o sentido é finalmente recusar Deus e suas hipóteses, a razão, a ciência, a lei (2012, p. 63).

Em outras palavras, a literatura – ou escritura, como ele preferiu – possibilita que deixemos a forma calculante, caracterizada por Deus, razão, ciência e lei, para uma abertura de sentidos. Pois, no momento em que não há um sentido último, abrimos as possibilidades de compreensão e interpretação. Essa atividade revolucionária seria, então, ir contra o que a técnica nos impõe como verdade.

No momento em que o autor e o crítico perdem sua posição de poder, uma figura que até então aparecia apenas timidamente no contexto de estudo da literatura passa a surgir com maior força: o leitor. Ele é o destino da leitura, é onde a unidade do texto está. Ele é o espaço onde se inscrevem todas as citações de que é feita uma escritura. De acordo com Bordieu e Chartier (--), “é alguém cuja posição consiste em falar das obras dos outros” (2001, p.232), diferenciando-se da posição do autor, que se torna célebre por suas obras, e do crítico, que afirma possuir a verdade sobre as mesmas. Porém, para Barthes, para que o leitor possa nascer, é preciso que o autor esteja morto.

Com Barthes (2012), apreendemos que quanto mais o autor desaparece no momento da leitura, mais essa leitura pode ser rica e cheia de significados para quem a lê. Portanto, o método crítico de procurar o autor a todo instante em seu texto confirma-se como um fechar de sentidos. Compreendemos então que a forma que os críticos prezam como sendo a verdadeira de se ler, assim como nossa relação com a técnica, não é livre. Não conseguimos encontrar outras formas de nos relacionarmos nem com a verdade da técnica, nem com a dos críticos.

Podemos questionar essa afirmação acima alegando que ao lermos um livro não estamos pensando no que um crítico acharia de nossa leitura. Mas isso não é tão simples quanto parece. Nossos primeiros contatos com a leitura costumam ocorrer no período escolar e associam-se a provas e avaliações no geral. Aprendemos que saber ler é saber aquilo que o texto quer passar, e no sentido de o que o autor quis dizer. Não somos ensinados a lermos nem por prazer, nem com liberdade. Ler torna-se uma obrigação. Interpretar torna-se um método para descobrirmos o correto do texto. Geralmente quem considera o que é esse correto, nesse meio, é o crítico literário. Portanto, apesar que sintamos que o que o crítico literário pensa pode não ser de nosso interesse, ele está inserido em nosso mundo, cerceando nossa forma de nos relacionarmos com a leitura, e devemos levar isso em consideração.

Compagnon (2010), nos faz repensar as questões críticas que trouxemos até aqui. Ele também considera a identificação do sentido da obra à intenção do autor como sendo uma ideia antiga, mas nos aponta um questionamento que não poderia deixar de se fazer presente neste capítulo. Ao citar correntes mais atuais, como o formalismo russo⁴⁴, os *new critics*

⁴⁴ Esta forma crítica, também conhecida como crítica formalista, fez-se presente no início do século XX, como fundadores da crítica literária moderna. Eles buscaram um status de autonomia para essa forma crítica, desvinculando-a, por exemplo, de um estudo historicista.

americanos⁴⁵, o estruturalismo francês – presente na França no final do século XX e início do XXI – nos fez perceber que, apesar de todos quererem se desvincular dos discursos anteriores, pretendiam alcançar uma maior precisão e rigor ao estudo literário.

Devemos ter em mente que os autores franceses trabalhados nesta dissertação encontram-se relacionados, nem que por um horizonte histórico, ao estruturalismo francês. Por esse motivo devemos dar um melhor foco ao que esse movimento propõe.

O estruturalismo francês pretendia romper com a forma crítica antiga, a qual colocava o autor como o personagem principal de sua obra. Para eles não há uma biografia por trás de um livro, ao contrário do que pregava Sainte-Beuve. O texto de Barthes, *A morte do autor*, nos permite vislumbrar a intenção do afastamento dessa figura no momento em que a leitura fosse realizada. Conforme nos referiu Compagnon (2010), a explicação desaparece com o autor pois, no fundo do texto, não há um sentido único, original. Portanto, o lugar onde a unidade da obra se produz não é mais, como acreditava-se ser, no autor, mas sim no leitor. “Mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função” (2010, p. 51), que é de manter nele reunido, em um único campo, todos os traços dos quais a escrita é constituída. Com isso há uma promoção do leitor, conquistando uma liberdade de comentários até então nunca conhecida. A questão que Compagnon nos apresenta é se não poderia ser o leitor um substituto do autor na relação de intenção de interpretação de um texto.

Ele nos propõe uma reflexão sobre essa morte do autor:

A tese da morte do autor, como função histórica e ideológica, camufla um problema mais agudo e essencial: o da intenção do autor, para o qual a intenção importa muito mais que o autor, como critério da interpretação literária. Pode-se separar o autor biográfico de sua concepção de literatura, sem recolocar a questão do preconceito corrente, entretanto, não necessariamente falso, que faz da intenção o pressuposto inevitável de toda interpretação (2010, p.64).

Apesar da morte do autor, a morte da intenção não ocorre. A intenção permanece presente mesmo com foco diferenciado – isso é característico de toda crítica dita da consciência. Para essa abordagem é necessário que exista uma empatia entre o texto e o crítico que o lê para que haja compreensão da obra. Mas isso significa ir, através de uma obra, ao encontro do outro, do autor, como consciência profunda. O crítico tentaria recriar o momento de inspiração, na tentativa de reviver o projeto criador. Através desse ato o texto torna-se uma atualização da consciência do autor.

⁴⁵ Segundo Lima (2007), o *new criticism*, foi um movimento surgido nos Estados Unidos após 1920. Eles prezavam não mais se preocupar com os fatores historicistas e extrínsecos do objeto literário, mas sim com os valores intrínsecos e estruturais, que possibilitavam a compreensão de obras inovadoras.

Mas essa consciência a qual nos referimos acima não tem muito a ver com uma biografia, nem mesmo com uma intenção reflexiva ou premeditada. Ela se corresponde à consciência de si – e do mundo através desse si. Porém, o si que aparece relacionando-se com o mundo é o si do autor – representado pelo crítico no momento em que tenta reviver seu momento de inspiração e criação. Sendo assim, o autor permanece, mesmo que ocupando apenas o espaço de ‘pensamento indeterminado’⁴⁶.

Por conseguinte, essa nova crítica demanda uma volta à obra, porém esta não é a obra literária, mas antes a experiência total de um escritor. Utilizando-se de uma palavra bem relacionada com o pensamento calculante – estrutura -, esse movimento tenta estruturar não as obras literárias, mas antes outras estruturas, como as psicológicas, sociológicas, metafísicas.

Compagnon nos conta que Barthes, ao escrever *Crítica e verdade*, escreve-o como resposta à crítica de Picard sobre a ‘intenção voluntária e lúcida’ que, em 1965 Barthes explicou ser a ‘realidade literária’. Para Picard, Barthes teria oposto um subconsciente ou um inconsciente na obra raciana, operando como uma intenção imanente. Sendo assim, a figura do autor permaneceu, mesmo que de forma indireta, na interpretação de sua obra. Picard afirma que a nova crítica não fez senão consolidar o império do autor, em alguns momentos, no instante em que substituiu a biografia e o ‘homem e a obra’ pelo homem profundo.

Em *Crítica e verdade* (2009), Barthes, apesar de não se defender das críticas recebidas por *Sobre Racine*, radicaliza sua posição, substituindo o homem pela linguagem. Neste momento é que a literatura se torna plural, impossível de se reduzir a uma intenção do autor – tal qual observamos no capítulo anterior.

Desta forma, no momento em que Barthes coloca a linguagem no lugar outrora ocupado pelo escritor, a obra torna-se sem contingência, portanto, oferece-se apenas à exploração. O texto é trazido então para o aqui e agora e, conforme nos propôs Campagnon, de um estruturalismo a um pós-estruturalismo, ou à desconstrução.

Percebemos assim que, mesmo em formas críticas as quais partem do pressuposto da morte do autor, encontra-se uma certa dificuldade de se desvincular do mesmo.

Contudo, independente de diferentes movimentos críticos, a crítica poderia ter uma outra forma de habitar o mundo. A única questão potencialmente problemática é que se ela ligar-se à reflexão, sai do território técnico-calculante e passa para o que Heidegger denominou como pensamento meditante. Isso, na era em que vivemos é uma tarefa bastante árdua que faria com que a crítica perdesse a posição que tanto preza.

⁴⁶ Uma vez que não podemos saber a ‘verdadeira’ intenção do autor com seu texto, classificamos essa suposta intenção como sendo um pensamento indeterminado, o pensamento ao qual jamais teremos acesso.

3.3 – Possibilidade de uma outra crítica

Conforme Compagnon (2010) e Barthes (2012) já nos fizeram entender, apesar de as chamadas novas críticas terem como base a morte do autor, elas continuaram reforçando, de alguma forma, a questão da autoria. Somos levados, então, a refletir, neste momento, se a crítica realmente precisa se dar da forma que vem se dando. Carneiro Leão (1977) nos mostra uma outra face do problema abordado, que seria justamente a angústia do crítico. Em suas próprias palavras:

Agora talvez esteja mais claro qual é o problema da Crítica Literária, onde reside toda a angústia do Crítico. É o problema de não ser arte literária, de não ser Literatura para ser apenas ciência da Literatura. É a angústia de criticar a arte literária com os critérios da filologia e da linguística, da poética e da teoria. É a angústia de exercer apenas uma crítica científica sem ser principalmente a consciência literária da existência e a consciência existencial da Literatura (1977, p. 169).

O crítico não é atraído pela literatura por seu amor às ciências. Ele aprecia a literatura, o ato de ler. É nesse ponto que reside sua angústia. Ele deve transformar uma não-ciência em ciência. Deve delimitá-la, restringi-la. Sua tarefa é encontrar uma interpretação que tente dar conta de todas as outras, colocando-se como uma leitura superior às demais. Eles não podem mergulhar em transgressões ou perder-se em devaneios. Precisam manter um determinado foco. Precisam fechar algo que tem como objetivo ser aberto, e não podemos os imaginar como vilões, como criaturas sem emoções que não se relacionam com o que fazem – assim como não podemos julgar que seja impossível encontrarmos críticos que simplesmente não se importem com essas coisas. Eles podem sim sentir angústia, sentir-se limitados e limitadores por si mesmos.

No texto de onde o fragmento acima foi retirado, intitulado *Existência e Literatura* (1977), o autor traz uma significação da palavra “crítica” que se encontra cada vez mais distanciada de nós, devido a seu uso corriqueiramente negativo. Ele nos mostra que crítica vem do verbo grego *Krinein* e tem como primeiro sentido “separar para distinguir”. Retornamos assim ao início de nossa questão com a crítica, onde verificamos o que essa palavra significa em nosso dicionário e constatamos o quanto se perdeu do sentido grego. A aproximação de crítica, julgamento e censura em nosso próprio idioma já nos indica uma pista para onde a crítica literária acaba se direcionando.

Mas se nos libertarmos de nosso entendimento, de nossa própria língua, conseguimos compreender o que Carneiro Leão apresenta nessas páginas. Ele expõe a angústia de exercer apenas uma crítica científica sem ser principalmente a consciência literária da existência e a

consciência existencial da literatura. O pensamento calculante molda a crítica em seu formato científico, pois se não for científico, não é válido, não é verificável, logo, é inútil. Ao tentar encontrar utilidade para o inútil que é a literatura, a técnica tenta manter as artes dentro de suas amarras com o intuito de que assim se façam controláveis.

Blanchot (2010), também pensou a questão do crítico quando questionou tanto sua posição como a possibilidade dele ser feliz em um fragmento outrora citado neste capítulo, porém agora guardando um outro foco de significado:

O crítico está aí para interpor-se entre livro e leitor. Representa as decisões e as vias da cultura. Proíbe a aproximação imediata do deus. Diz o que se deve ler e como se deve ler, ao fim e ao cabo tornando inútil a leitura. Mas ele próprio é ao menos o homem feliz que lê com felicidade? De modo algum, uma vez que só pensa em escrever o que lê. Donde resulta que, se talvez jamais se tenha escrito tanto quanto hoje, estejamos no entanto grave e dolorosamente privados de leitura (BLANCHOT, 2010, p.56).

Em outras palavras, o que comumente se espera do crítico é que ele perca o prazer que o levou à literatura e torne-se um reprodutor de dados científicos. Porém, até a cientificidade da crítica literária se encontra afastada com o que é fazer ciência em nossos tempos. O crítico estaria fechado em um molde científico que nem mesmo a ciência consegue mais se manter inserida. A neutralidade científica caiu por terra desde quando físicos constataram, no século passado, que a ausência ou presença de um observador pode alterar os dados e os resultados das pesquisas.

Para além disso, Blanchot também expõe que a literatura “denuncia como ideologia a fé que a ciência, por um juramento implacável, e para sua salvação, dedica à identidade e à permanência dos signos” (2010, p.48). Sendo assim, a utilização de métodos científicos na literatura não é uma tarefa simplesmente difícil, mas antes, incoerente.

Podemos, portanto, imaginar a possível angústia sentida pelo crítico, percebendo como que tanto Carneiro Leão (1977) como Blanchot (2010) consideraram a possibilidade de olhar o crítico com outros olhos, distanciando-se do que a técnica espera que façamos. A técnica espera que não questionemos, que simplesmente aceitemos, no caso, a posição do crítico literário sem pensarmos que esse possa vir a ter angústias. Espera que concebamos a literatura como algo útil e fechado – justificando assim também o lugar do crítico como aquele que é capaz de decifrar seus dados.

No texto de Carneiro Leão vemos que “a arte é um modo de verdade da existência enquanto instauradora de mundo” e, sendo assim, “o modo de ser da arte é manifestar o mundo de tudo aquilo que é” (1977, p.168). Isso significa que um objeto em uso, na rapidez do dia a dia, acaba por parecer que nem está ali. Por exemplo, a energia elétrica que

possibilita mantermos o computador ligado por tempo indeterminado para que possamos escrever, ou o próprio computador, muitas vezes não são pensados por nós em nosso ato de escrita. Só somos chamados a atenção caso ou algo dê errado, ou possamos nos encontrar de uma outra forma com esses instrumentos. E a arte nos traz essa outra forma de nos relacionarmos com eles.

Mas a literatura não calcula os resultados de suas palavras. Talvez ela nem se importe com isso. Nesse aspecto compreendemos a passagem que encontramos neste texto onde nos apresenta que “a literatura necessita da Crítica para tomar consciência de sua existencialidade enquanto estrutura da existência” (1977, p.165). E mais uma vez nos encontramos com a angústia do crítico. A crítica literária tal qual estamos acostumados, seja por amarras linguísticas, estilísticas, psicanalíticas, biográficas, perde seu sentido grego. Ela não separa para distinguir. Ela afirma, classifica, rotula, mede, calcula.

A questão que nos fica é se a crítica precisaria necessariamente se manifestar apenas através dessas amarras. Se o crítico tem de ficar eternamente preso nessa sua possível angústia ou se haveria um outro jeito. A literatura abre portas para novas formas, e talvez seja mesmo dentro da literatura que a crítica possa estar sofrendo uma mudança. Esse fato se faz possível ser pensado desde a necessidade de surgirem as chamadas novas críticas, ou de já nos ser permitido pensar a queda do mito autoral, assim como as mudanças dentro da própria linguística. Podemos pensar em uma mutação da palavra “literária”. Compreendemos comumente o termo crítica literária como uma crítica à literatura, à escrita literária de algum autor. Mas, poderíamos pensar esse termo justamente para nos apontar novos rumos. Sabemos que ‘literário’ diz respeito à literatura. Mas por que o termo escrita literária pode nos levar a significações mais amplas do que crítica literária? Talvez, por esse caminho, tenhamos nos concentrado muito na palavra crítica e deixado o literário de lado. Se a escrita pode ser literária, a crítica – que também é uma forma de escrita e logo, a princípio, não haveria impedimentos – também o pode ser.

Desta forma talvez se tornasse possível uma outra forma crítica, para além das questões estilísticas e da verdade. Uma crítica que não feche, que não tente transformar o texto em informação. Nela, parece, reencontraríamos o silêncio, o aberto, manteríamos o mistério e sairíamos sem certezas. Através dela conseguiríamos uma outra forma de experimentar não somente o texto estudado, mas o próprio texto crítico, que muitas vezes apareceria como uma outra escrita literária. Escritas literárias que versam sobre escritas literárias. Talvez ela até mesmo já esteja começando a existir com as mudanças que a crítica moderna nos possibilitou, pois esta é a sensação que podemos ter ao lermos autores como

Bachelard, Barthes, Blanchot, Kundera, Gorlier e até mesmo Heidegger. Independentemente de se pensar ou não no autor, a interpretação sofreu uma ampliação que fez com que o livro pudesse novamente conter sua magia da pluralidade, do estranhamento.

Se refletirmos segundo Foucault em seu texto *What is critique* (1997), a crítica só existe em relação a outro algo que não ela mesma – e já com esta frase constatamos a possível dificuldade de criticar a si mesma. Ele continua afirmando que “ela é um instrumento, um sentido para um futuro ou uma verdade que não será sabida e que nem acontecerá. Ela sobrevê um domínio que gostaria de policiar e do qual é incapaz de regular” (1997, p. 25). Com isso podemos entender que ela está subordinada a área onde se encontra inserida de uma forma que ele indica ser positivamente constituída. Poderíamos muito bem estar nos referendo tanto à crítica quanto ao pensamento calculante neste contexto – constatando mais uma vez a aproximação entre os dois.

Porém, ao mesmo tempo, ela tem um outro viés que não o dessa utilidade apresentada acima. Foucault mostra que ela é apoiada por uma espécie de imperativos ainda mais gerais do que eliminar erros, expondo algo na crítica que se assemelha a virtude. A esta forma de lidar ele chama de atitude crítica da virtude.

Para ilustrar seu pensamento, Foucault (1997) apresenta um exemplo dessa atitude relatando como ela se dá em uma igreja católica. A Igreja consolida a ideia de que cada indivíduo, independentemente de idade ou status, desde seu nascimento à sua morte, em todas as suas ações, deveria governar a si mesmo e se deixar governar por alguém a quem deva uma relação de obediência. Dessa forma, quando alguém passa a questionar os métodos e verdades da Igreja, coloca-se em uma posição de insubordinação voluntária, que é o que Foucault chama de atitude crítica. Portanto, a crítica poderia garantir a não subjugação do sujeito no contexto ao qual poderíamos chamar de política da verdade. Essa política assume uma posição de poder que está diretamente relacionada a verdade que ela alega possuir. Porém, para que se faça eficaz é necessário, conforme Foucault argumentou, que essa verdade seja aceita incontestadamente para que ela possa se manter

Com esse pensamento de Foucault podemos encarar a crítica como a possibilidade de uma forma de resistência contra o que chamou de a política da verdade. Se trouxermos para o mundo da literatura, perceberemos que a política da verdade tenta ser implantada pela própria crítica literária de cunho cientificista, logo a atitude crítica sobre a qual pretendemos refletir neste momento é essa que se caracteriza como uma insubordinação voluntária desta que se coloca como a verdade. Nesse caso, o crítico se apropria desse tipo de política e, por esse motivo, reclama para si o poder a ela pertencente.

Abrimos, então, espaço para novas concepções de crítica, sendo possível repensar o conceito, já tão enraizado, de que a crítica é a interpretação correta, a verdade sobre algo e que só pode ser feita por um especialista em sua técnica. Barthes é outro autor que pensa possibilidades de uma outra forma crítica. Para nos mostrar essa possível mudança neste mundo, nos afirma que

A vertente crítica do antigo sistema é a *interpretação*, isto é, a operação pela qual se designa para um jogo de aparências confusas e até contraditórias, uma estrutura unitária, um sentido profundo, uma explicação “verdadeira”. A interpretação, pouco a pouco deve ser substituída por um discurso novo, que tenha por finalidade não o desvendar-se de alguma estrutura única e “verdadeira”, mas o estabelecer-se de um jogo de estruturas múltiplas: estabelecimento desse *escrito*, isto é, destacado da verdade da fala; ainda mais precisamente, são as relações que amarram essas estruturas concomitantes, submetidas a regras ainda desconhecidas que devem constituir o objeto de uma nova teoria (BARTHES, 2012, p. 198).

Foi necessário retomarmos essa citação pois ela em tudo corresponde a esse novo momento de repensar a crítica, pois aborda a possibilidade de uma crítica que seja capaz de manter o aberto de si mesma e da própria literatura. Que se comunique de forma mais harmoniosa com a mesma.

Um discurso que deixe de ser uma tentativa de inserir a literatura no pensamento calculante. Que abra espaço para outras formas de pensar, conforme Heidegger (2009) já nos mostrou ser necessária para superar a metafísica. O risco que ele nos apontou em *Serenidade* e em *O caminho do campo*, de somente o pensamento calculante prevalecer, tornar-se uma possibilidade mais distante. A ideia de que cada pensamento alcance seu espaço e que, assim, nos encontremos com a *Gelassenheit*.

Por meio dessa outra possibilidade de crítica conseguiríamos ter uma relação diferente tanto com o texto crítico quanto com o livro sobre o qual ele se refere. Mantemos o aberto de ambos, conseguimos sentir e experimentar por nós mesmos. As interpretações se tornam ilimitadas e o livro pode voltar a cumprir seu papel daquele que amplia nosso horizonte de sentidos nos tirando de nossos costumes, de nossos padrões, enfim, levando estranheza ao nosso familiar.

Cogitar essa possibilidade de uma mudança na crítica é refletir sobre uma outra forma de se pensar a literatura. Pois uma mudança na forma crítica faz com que nossa relação com a leitura se modifique, assim como faz com que as múltiplas possibilidades de interpretação tornem-se cada vez mais presentes. Sendo assim, a questão que insiste em não se calar neste momento é se, através dessas mudanças que, apesar de parecerem ainda tímidas, já passam a se fazer presente no cenário da crítica literária, a literatura poderia estar voltando ao seu lugar de origem, longe das exigências técnico-calculante que lutam por absorvê-la. Como vimos no

capítulo anterior, a literatura nasce de uma forma meditante de pensar, mas, como essa forma é preterida em comparação ao pensamento calculante, a técnica encontra força suficiente para tentar transformá-la em algo que ela não é. Quem possui a função de dar uma forma calculante à literatura é o crítico literário. Portanto, uma mudança na relação desse crítico com a leitura pode ser uma mudança em todo o espaço literário. Em outras palavras, a literatura, após a técnica tê-la tentado absorver, pode vir a estar encontrando um retorno a si mesma.

Através deste questionamento sobre um possível retorno da literatura ao seu lugar próprio – por lugar próprio, entendemos aqui ser referente ao pensamento meditante. Questionamentos surgem sobre reencontrar o aberto na literatura, que agora se desloca da posição de ‘aquela que quer tratar sobre a verdade de um determinado assunto’, para o ponto onde não se busca a verdade, onde se é livre fazer a interpretação que desejar. Isso nos faz pensar em nossa relação com a mesma, em como se faz ler sem existir leitura correta, como se faz escrever sem se tornar fantasma de sua própria escrita. Como se faz habitar um mundo onde há espaço para algo além da técnica. Questões como estas começam a aparecer e nos fazem pensar sobre nosso momento atual e como ele se reflete em nosso mundo, em nós como seus co-existentes, e na literatura.

Conclusão

Ao longo desta dissertação trouxemos a crítica realizada por Heidegger ao pensamento calculante. Esse pensamento relaciona-se ao calcular no sentido de contar com algo, de antecipar este algo. Seu presente é somente um meio a um fim: o futuro. Assim como nunca podemos chegar ao horizonte, nunca podemos alcançar o futuro. Este pensamento está sempre se projetando na tentativa de se antecipar a si mesmo, ou seja, tentando garantir o que está por vir quando este se mostrar presente. Em outras palavras: contando com a colheita no momento do plantio.

Ao contrário do que muitas vezes podemos pensar acerca do desenvolvimento da técnica, relacionando-a com descobertas científicas e tecnológicas, ela já se encontra atual há muito tempo, já e fazendo presente desde a Grécia Antiga. Para Heidegger (1962), desde o início da língua grega, o termo *technè* – derivado de *technikon* – possui a mesma significação que *epistemè*. Essa última refere-se à ideia de velar sobre uma coisa, de a compreender. *Technè* traz consigo o significado de se conhecer em qualquer coisa, especialmente no fato de produzir. De maneira mais precisa, o sentido dado pelos gregos a ela seria o de se conhecer no ato de produzir, entendendo esse conhecer como reconhecer, saber. Todavia, este produzir não é exatamente o mesmo ao qual concebemos à palavra produção, que significa fabricar, operar, mas antes fazer vir para o manifesto aquilo que anteriormente não era dado como presente. Portanto, *technè* não se associa a um conceito de fazer, e sim de um saber. Logo, percebemos que essa sensação de atualidade que nossa forma técnica nos faz crer existir, é simplesmente uma manifestação de algo que sempre existiu em nossa sociedade.

Entretanto, neste momento histórico no qual nos encontramos, ela se depara com mais espaço para que se manifeste tal qual deseja do que em tempos anteriores. Esse fato faz com que afirmemos estar vivendo a era da técnica. Este é um período caracterizado pela predominância dos modelos do pensamento calculante de encararmos e entendermos o mundo. Isso significa que estamos, a todo instante, contando com algo. Assim, seguindo o modelo calculante de se pensar, tornamos nosso presente em apenas um meio para se chegar a um objetivo que nunca é alcançado – uma vez que a técnica deve sempre adiantar a si mesma e a seu próprio futuro para que possa permanecer garantida. No frenesi de trocar o novo pelo mais novo, essa forma de pensamento permite que nos sintamos seguros, no instante que nos faz acreditar haver uma linearidade evolutiva a qual estamos percorrendo.

Muitas vezes essa forma de se relacionar com o mundo não deixa espaços para uma reflexão acerca das coisas, e essa é uma crítica que Heidegger fez a esta forma de pensamento. Em *Serenidade* (s.d.), ele alerta para o risco de somente darmos preferência a forma calculante de pensar, deixando de lado essa capacidade de reflexão – que, segundo ele, seria o que nos distinguiria como Homens.

Habitamos a nos relacionar com o mundo de uma maneira como se tudo fosse aprioristicamente dado. Aceitamos as coisas como 'sendo assim' e deixamos de questionar tanto a origem das mesmas como a necessidade de nos relacionarmos com elas de um único modo. Por este motivo Heidegger afirma não termos uma forma livre de nos relacionar com a técnica, uma vez que ela aparenta ser a única forma possível para nós.

Uma maneira de termos uma relação livre com a técnica seria pensando sua essência. Porém buscar essa essência não é uma coisa que conseguimos de modo técnico. Para tanto, é necessário que reflitamos sobre a origem da mesma, que abramos espaço para causarmos estranhamentos no que nos é familiar e, com isso, possamos olhá-la com outros olhos, e encontrarmos uma outra forma de pensar. A essa outra forma de pensar, Heidegger chamou de pensamento meditante, ao qual se associa com a abertura ao silêncio, ao vazio. Ele consiste em não tomar as coisas como previamente dadas, ou como puramente familiares. Sua característica é fazer com que saíamos de nosso lugar de conforto e, por este motivo, podemos afirmar que, para Heidegger, pensar é estar em crise.

Contudo, essa outra forma de nos relacionarmos com a técnica não se faz pela negação da mesma, mas sim com a possibilidade de simultaneamente dizermos 'sim' e 'não' a ela. Essa abertura de possibilidade fora chamada por Heidegger (s.d., 2010) de *Gelassenheit*.

Tendo em mente essas questões, traçamos nosso caminho em direção a um meditar sobre a literatura e as obras de arte. Analisamos junto a Heidegger (2012) o que difere a arte de um mero utensílio e descobrimos que a obra de arte traz a tona a verdade do sendo. Identificamos essa verdade como sendo *alethéia* uma vez que ela permite manter o jogo do velar e desvelar.

Pensando segundo os preceitos acima, o pensamento meditante é aquele que nos tira de nosso lugar de conforto, forçando a nos depararmos com estranhezas que nos inviabilizam de fecharmo-nos em nossa familiaridade. A morte de Deus foi um corte na forma de encarmos o mundo. Com Deus morto nos encontrávamos sozinhos, abandonados a nós mesmos, carentes de familiaridade e de verdades que pudessem guiar nossas vidas.

Assim como a parte mais importante de uma música são as pausas pois, sem elas, nenhuma música seria possível, a literatura conversa com o silêncio. E não é somente aquele

quem escreve que pode mergulhar no nada repleto de possibilidades de sentidos, aqueles que leem também o podem, pois uma característica da leitura é sua pluralidade de interpretações – ao contrário da ideia de interpretação correta que a crítica literária tenta trazer. A literatura cria, então, espaço para o silêncio – enquanto a técnica tenta fazer com que não o ouçamos.

A literatura não possui uma verdade, uma fórmula que ensine como algo deve ser lido, entendido. As possibilidades de interpretação são inúmeras. Aproximamos, então, a literatura ao pensamento meditante pois ambos habitam um lugar de estranhezas, de múltiplas possibilidades, de silêncio e de vazio. Ambos buscam uma pausa no cotidiano, trazendo novas formas de se ver o mundo. Por este motivo, afirmamos que a literatura origina-se nesta forma de pensamento.

No entanto, vivemos na era da técnica, e isso significa que o perigo ao qual Heidegger nos alertou em *Serenidade* encontra-se, talvez, mais presente do que nunca. A técnica absorve tudo o que encontra em seu caminho na esperança de ser o único modo de ver a vida. Por este motivo, a existência de algo que se origine no pensamento meditante torna-se um risco que deve tentar ser controlado. Dessa forma, o pensamento calculante, como se quisesse dialogar harmonicamente com a literatura, aproxima-se. Porém é difícil concebermos uma conversa harmônica entre o falatório e o silêncio, e, para uma sociedade que cada vez realiza mais um temor de Heidegger (2008), agora apresentado em *O caminho do campo*, que é o de desaprender a ouvir o silêncio, o murmurinho torna-se quase a única coisa passível de ser ouvida. O barulho das vozes em meio ao falatório é mais sonoro quando desaprendemos a habitar o vazio.

Dessa forma, como se fosse algo completamente dado, natural, sem haver outra forma de se relacionar com a literatura, tiramos o espaço para seu silêncio. Mas não somente isso, é preciso que a literatura também siga os moldes técnicos para que deixe de ser uma ameaça à forma calculante de pensar. Para tanto, a técnica encontra um forte aliado: os críticos literários.

Esses críticos, ao tentarem descobrir a verdade por trás das obras, tornam-se cientistas literários e tentam transformar a interpretação em um ato de cientificidade também. Os que seguem os preceitos de Sainte-Beuve, tiram o autor da posição de aquele quem escreveu seu texto para aquele que detém a verdade sobre o mesmo. Nesse ponto, a verdade que o crítico busca não é aquela que a arte permite vir à luz, mas sim ela como *veritas*. Entendendo-a dessa forma, o crítico clama para si o que Foucault (1997) chamou de ‘política da verdade’.

Buscam, assim, no nome e na vida do autor, fatores que indiquem que suas interpretações são as corretas formas de ler determinada obra – fazendo com que as demais

tornem-se ou interpretações errôneas, ou supostamente resultados de uma leitura pobre. Buscam o autor a cada palavra de seu texto, tentam descobrir qual o real sentido para aquelas palavras estarem dispostas daquela maneira, e alegam que essa é a forma correta para a leitura ser feita.

Apesar de hoje em dia não conseguirmos imaginar a literatura sem o crítico e nem sem um autor, devemos voltar na origem dos mesmos. Para pensarmos a origem do crítico, é fundamental lembrarmos que nem sempre essa relação fora assim. Foucault (2012), em *A ordem do discurso*, conta-nos sobre o nascimento do autor. Até a Idade Média os textos de cunho literário costumavam ser anônimos, enquanto os científicos apresentavam um autor – o que lhes conferia veracidade. Pensando o autor neste primeiro momento, concluímos que seu nome relacionava-se diretamente com um compromisso com a verdade.

Ao longo do tempo, mais precisamente após o século XVII, segundo Foucault (2012), esse quadro passou a sofrer algumas mudanças. O nome do autor começava a não conferir tanta veracidade ao texto científico, restringindo-se apenas a dar um nome a alguma descoberta feita pelo mesmo. Enquanto que na ordem do discurso literário, o nome do autor cada vez aparecia mais pois esperava-se que o escritor prestasse contas por aquilo o que escrevia.

Como a transgressão é uma característica da literatura, na tentativa de controlar o conteúdo do que era escrito, as pessoas que se encontravam no poder exigiam que as obras constassem o nome de seu autor. O único objetivo desta obrigação era de punir aqueles que escrevessem algo que não fosse do agrado dessas pessoas. Portanto, na literatura, o autor surgiu como aquele que deve se responsabilizar por suas palavras sob o risco de ser penalizado.

Percebemos que, na união da forma na qual o autor era visto tanto no mundo científico, quanto em seu nascimento na literatura, ou seja, conferindo uma validade e veracidade a um texto, ou como aquele que deve prestar contas sobre o que escreveu, encontramos um pouco a concepção que temos como a mais familiar sobre o que é um autor hoje. Dessa forma torna-se óbvio que o crítico literário nem sempre fora tal qual é em nossos tempos, uma vez que o autor nem sempre ocupou a posição que ocupa hoje. Portanto, não devemos pensar literatura, autoria e crítica literária como algo dado, pois desse jeito estaríamos caindo em uma forma calculante de se pensar.

Concluímos então, com este trabalho, que a técnica encontra espaço na literatura para inclusão de sua forma calculante de pensar através da maneira que a crítica literária se faz presente. No momento no qual a mesma se propõe a tentar descobrir sentidos ocultos,

escondidos na obra pelo autor, assim como justificar os textos pela vida daquele que os escreveu, ela fecha a leitura e impossibilita que suas infinitas possibilidades se manifestem pois há a busca de uma verdade. Essa verdade dita a forma correta de se ler e interpretar um texto. Neste momento a literatura afasta-se de sua origem no pensamento meditante para ser absorvida em nosso horizonte histórico que é o da era da técnica.

Sendo assim, a literatura deixa sua posição de ameaçadora para a técnica e passa a ocupar o lugar de ameaçada. Ou seja, em uma tentativa de que ela deixasse seu lugar de origem para tornar-se um produto da técnica. Isso, com o intuito de que o pensamento calculante possa abranger o máximo de áreas possíveis e, assim, assegurar-se em seu futuro. A literatura perde então tudo o que lhe é característico. Não há literatura em uma forma calculante de pensar.

Logo, a literatura não é ciência, e nem seus críticos, cientistas. Neste momento nos encontramos com Carneiro Leão pensando a possibilidade da angústia do crítico literário. Para ele (1977), o crítico não escolhe a literatura por amor à ciência, mas sim pela literatura. No instante em que ele deve ser uma coisa que não pretende ser, colocando-a em uma posição que ela não habita, pode haver angústia.

É pensando nesta angústia, assim como a possibilidade de novas formas de nos relacionarmos com a literatura e com a crítica literária, que iniciamos nosso desfecho. Barthes (2012) já nos afirmou que o sistema de interpretação tal qual conhecemos, é uma forma antiga. Ele, assim como outros autores que defendem a chamada crítica moderna, já nos apresentam outras possibilidades de pensarmos a crítica. Já nos provam que há alguma espécie de mudança ocorrendo.

Portanto, refletindo sobre essas novas possibilidades somos levados a questionar o que essa mudança poderia trazer a nosso mundo, pois cogitar a possibilidade de uma mudança na crítica é refletir uma outra forma de se pensar a literatura. A questão que insiste em não se calar neste momento é se poderia, através dessas mudanças, a literatura estar voltando ao seu lugar de origem, longe das exigências técnico-calculante que lutavam por absorvê-la.

Essa reflexão nos leva a terrenos ainda mais amplos pois, se a literatura está conseguindo reencontrar seu espaço em meio às influências técnicas, o que isso nos mostra de nosso horizonte histórico? E é pensando na possibilidade de que o extremo da era da técnica nos leve para novos horizontes, um pouco mais meditantes, que fechamos essa dissertação que, em si, pode parecer um tanto sufocante – uma vez que percebemos como o pensamento calculante se espalha para os mais diversos âmbitos da vida -, mas que ao mesmo tempo nos

abre a possibilidade de manter o futuro em aberto, sem a certeza garantida de que o pensamento calculante chegue a ser a única forma de pensamento conhecida e aceita por nós.

Bibliografia:

- ALMEIDA, L., *Escrita e leitura: a produção de subjetividade na experiência literária*. Curitiba: Juruá, 2009.
- _____, *A função-autor: examinando o papel do nome do autor na trama discursiva*. Fractal Revista de Psicologia, vol.20 – n. 1, p.221-236, jan/jun. 2008.
- ANDRADE, CARLOS DRUMMOND DE (Org.), José. In: *Seleção em prosa e verso*. Estudo e notas do Prof. Gilberto Mendonça Teles. 4.ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1976, p. 140-142.
- BARTHES, R., As duas sociologias do romance. In: *Inéditos vol.2: Crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____, *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____, *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- _____, *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____, *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, W., O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BLANCHOT, M., *A conversa infinita – 3: A ausência de livro*. São Paulo: Escuta, 2010.
- _____, *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, Rocco, 2011a.
- _____, *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b.
- _____, *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORDIEU, P. e CHARTIER, R. A leitura: uma prática cultural (debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier). Em: CHARTIER, R. (Orgs.) *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 231-253.
- CASANOVA, M. A., *A linguagem do acontecimento apropriativo em Natureza Humana* 4(2): 315-339, jul.-dez. 2002
- CHARTIER, R., *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- COMPAGNON, A. O autor. Em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.
- FOUCAULT, M., *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

- _____, Prefácio à transgressão, em *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.
- _____, O que é um autor, em *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- _____, What is critique, em *The Politics of Truth*. New York: Semiotext(e), 1997. P. 23-82.
- HEIDEGGER, M., *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- _____, A questão da técnica. In: *Ensaaios e Conferências*. 8ª ed. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.
- _____, *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro Editora, 2005.
- _____, *Língua de tradição e língua técnica*. Lisboa: Passagens, 1995.
- _____, *Meditação*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- _____, *O acontecimento apropriativo*. Rio de Janeiro: Forense, 2013.
- _____, *O caminho do campo*. Disponível em: <http://www.heidegger.hpg.ig.com.br/caminho.htm>. Acesso em 20 ago. 2008.
- _____, *O Princípio do Fundamento*. 1957, Lisboa: Instituto Piaget, s.d.
- _____, *Ser e Tempo*. 3ª Ed. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.
- _____, *Serenidade*. Lisboa: Instituto Piaget, s.d.
- _____, *Sobre a questão do pensamento*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- HOBBSAWM, E., *A era dos impérios (1875-1914)*, 10ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- HOLOPAINEN, T. Dead Boy`s Poem. In: NIGHTWISH, *Wishmaster*. Finlândia: Sinefarm Records, 2000, cd.
- KUNDERA, M., *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____, *A cortina*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2006.
- LALANDE, A., *Vocabulário técnico e crítico da filosofia – 3ª Ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.*
- LEÃO, E. C., *Aprendendo a pensar I*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- _____, *Aprendendo a pensar II*. 3ª Ed. Teresópolis: Daimon Editora, 2010.
- LIMA, M. H., *Afrânio Coutinho e o new criticism no Brasil*. Darandina Revistaeltrônica – programa de Pós-Graduação em Letras / UFJF – v. 2, n.2, 2007.
- LYOTARD, J.F., *A fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- NIETZSCHE, F., *A gaia ciência*. São Paulo: Escala, 2006.
- _____, *Assim falava Zarathustra*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s.d.

NOVAES A *psicoterapia e a questão da técnica*, em *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, vol. 54, n. 4, 2002, p. 348-362. Rio de Janeiro: Instituto de Psicologia da UFRJ/ Ed. Imago, 2002.

_____, e RODRIGUES, J. T., *A questão do sujeito e do intimismo em Interpretações fenomenológico-existenciais para o sofrimento psíquico na atualidade*. Org. Ana Maria Feijoo. Rio de Janeiro: GdN Ed.2008.

_____, Elementos introdutórios para uma reflexão sobre a atenção nas práticas psicológicas clínicas a partir da atitude fenomenológica. In: VIII Simpósio Nacional de Práticas Psicológicas em Instituições - Atenção Psicológica: experiência, intervenção e pesquisa, 2008, São Paulo, SP. VIII Simpósio Nacional de Práticas Psicológicas em Instituições - Atenção Psicológica: experiência, intervenção e pesquisa. São Paulo, SP: Editado pelas instituições organizadoras: LEFE/IPUSP, LABI/IPUSP, GT35/ANPEPP, 2008.

PROUST, M., *Contre Sainte-Beuve: notas sobre clínica e literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

ROGER, J., *A crítica literária*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SCHLICK, M., *A Causalidade na Física Moderna*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultura, 1980.

SONTAG, S. *Contra a Interpretação*. In: *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987. P. 11-23.

WIENER, N., *Cybernetics – or control and communication in the animal and the machine*. Massachusetts: the Massachusetts Institute of Technology, 1949.