

SOBRE A LETRA DO ESPÍRITO: HIPÓTESES SEMIÓTICAS PARA UMA FILOSOFIA DA LITERATURA

Nazareno Eduardo de Almeida¹

Resumo: Este ensaio apresenta um conjunto de hipóteses em prol de uma concepção semiótica da filosofia da literatura. Na primeira parte, após descrever a concepção estética da literatura, argumento em favor de sua dissolução em um horizonte semiótico mais amplo de compreensão da relação pensamento-linguagem-mundo, a partir do qual uma filosofia da literatura tem de ser concebida como uma filosofia do discurso. Na segunda parte, após mostrar que literatura é um conceito polissêmico aberto e analógico, exponho sumariamente como a gênese deste conceito extrapola o modelo estético tradicional. Na terceira parte, mostro como a polissemia do conceito de literatura pode ser abordada de modo não circular a partir da análise do conceito de literário. Como possível aspecto de todo discurso, de um lado, o literário como narrativa se revela mais básico do que a asserção, e, de outro, deve ser visto como a singularização do discurso, relacionando-se com os conceitos de desempenho, mutação semântica e criatividade linguística.

Palavras-chave: Semiótica; filosofia; literatura; discurso; criatividade

Abstract: This essay presents a set of hypotheses towards a semiotic conception of the philosophy of literature. In the first part, after describing the aesthetic conception of literature, I argue in favor of its dissolution into a broader semiotic horizon of understanding of the thought-language-world relationship, from which a philosophy of literature has to be conceived as a philosophy of discourse. In the second part, after showing that literature is an open and analogical polysemic concept, I briefly expose how the genesis of this concept goes beyond the traditional aesthetic model. In the third part, I show how the polysemy of literature concept can be approached in a non-circular way starting from the analysis of the concept of literary. As a possible aspect of any discourse, on the one hand, the literary as narration reveals itself more basic than asserting, and on the other, should be seen as the singling of discourse, relating it to the concepts of performance, semantic change and linguistic creativity.

Keywords: Semiotics; philosophy; literature; discourse; creativity

1 – UM PRINCÍPIO POLÊMICO: DA VISÃO ESTÉTICA À VISÃO SEMIÓTICA SOBRE A RELAÇÃO FILOSOFIA-LITERATURA

Começemos com uma estória do tipo ‘era uma vez’. A relação entre filosofia e literatura é quase tão antiga quanto a origem da filosofia. Mas ela não é apenas uma relação antiga: ela é polêmica. As primeiras evidências dessa relação polêmica se encontram em vários fragmentos preservados dos textos de Xenófanes de Colofão (séc.

¹ É professor Adjunto II de Metafísica no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina.

VI a. C.), onde vemos uma crítica satírica à descrição dos deuses feita por Homero e Hesíodo. Essa crítica indica, em um nível mais profundo, uma recusa à cosmologia e teologia implícitas nestes poetas. Pouco depois disso, a crítica aos poetas prossegue em tom não menos ácido nos aforismos de Heráclito de Éfeso, chegando ao ponto de dizer que Homero e Arquíloco deveriam ser expulsos dos certames poéticos e açoitados (DK B 42), referindo-se, muito provavelmente, aos aedos que declamavam seus poemas em seu tempo. Em torno de um século após a severa recomendação do ermitão efésio, Platão menciona a “antiga dissensão entre filosofia e poesia” (*República*, X, 607 b), dando testemunho explícito dessa relação polêmica, precisamente onde empreende uma segunda justificação da célebre expulsão dos poetas de sua cidade filosófica.

E é justamente com Platão que a relação conflituosa entre filosofia e literatura ganha um novo capítulo quando, em seus diálogos, se instaura a disputa entre filosofia e sofística pelo posto de condução da cultura intelectual e política grega, disputa que se desdobrará, de modo mais duradouro, na forma da correlação complexa entre filosofia e retórica ao longo de toda a cultura intelectual da antiguidade. Olhando mais de perto o todo da *República*, podemos dizer que nesta obra polimórfica o mestre da Academia constitui a figura do filósofo e o papel da filosofia na cultura (*polis*) através da crítica tanto à poesia quanto à sofística, de tal modo que podemos entender esta instauração da filosofia como mais um desdobramento da relação polêmica entre filosofia e literatura no mundo grego.²

Pouco depois, Aristóteles já assume em sua *Retórica* e sua *Poética* como evidente a superioridade da filosofia tanto sobre a poesia quanto sobre a retórica (e a sofística), superioridade que se revela na determinação filosófica das diversas técnicas e funções discursivas identificadas pelo Estagirita no contexto do mundo grego. Essa determinação se faz, de modo decisivo para toda a tradição filosófica posterior, assumindo os enunciados declarativos como a pedra-de-toque que permite estabelecer o lugar e a função específica de todas as técnicas discursivas. Os enunciados declarativos desempenham o papel central tanto na dialética quanto na ciência indutiva e demonstrativa realizada sob o comando da filosofia. Neste quadro conceitual, os enunciados e discursos retóricos e poéticos são considerados como formas discursivas coadjuvantes no palco da racionalidade humana. Com Aristóteles, embora ainda no

2 Sobre essa passagem clássica e o confronto de Platão com os poetas, veja-se LEVIN, S. B. *The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited: Plato and the Greek literary tradition*. Oxford: Oxford UP, 2001. Sobre a relação de Platão com a retórica sofística, veja-se MACCOY, M. *Platão e a retórica dos filósofos e sofistas*. São Paulo: Madras, 2010.

plano puramente teórico³, percebemos o ponto de inflexão no processo polêmico que relaciona filosofia e literatura no mundo grego: três séculos antes do Estagirita, a literatura na forma da poesia dominava o cenário cultural e a filosofia não era mais do que uma estranha forma discursiva recém-chegada; um século antes dele, a sofística pugnava nas casas e nas assembleias pela retórica como técnica discursiva capaz de conduzir a vida intelectual e política grega; agora, no primeiro período em que os discursos e as práticas filosóficas ganham maior notoriedade no cenário cultural antigo, os filósofos se colocam como corifeus do drama intelectual grego, formando em torno de si um coro institucional (composto de textos, pessoas e escolas) que pretende subjugar a literatura (na forma da poesia e da retórica) como sua auxiliar ou subordinada na tarefa de determinação teórica da verdadeira ordem do mundo, determinação na qual se estabelece também o lugar do humano dentro desta ordem.⁴

Mas enquanto no mundo antigo a proeminência e hegemonia da filosofia sobre a literatura (na forma da poesia e da retórica) é apenas um pressuposto teórico e conceitual daqueles que partilham de alguma postura filosófica específica (platônica, aristotélica, estoica, epicurista etc.), no decorrer do contínuo processo de infiltração da mentalidade filosófica nas culturas e linhagens que compõem a posterior tradição intelectual do Ocidente, a atitude sobranceira da filosofia em relação à literatura revela gradativamente que o gesto teórico de Platão e Aristóteles (gesto repetido pelas Escolas helenísticas) acabaria por dominar efetiva e culturalmente a poesia e a retórica,

3 Essa observação visa lembrarmos que na época em que vive Aristóteles a poesia e a retórica eram ainda poderosos atores no cenário da cultura grega e continuariam a sê-lo durante o período helenístico, romano e até mesmo no fim da antiguidade.

4 É interessante notar que tanto a *Retórica* quanto a *Poética* de Aristóteles só ganharam o *status* de obras canônicas sobre estes temas no alvor da modernidade (a partir do século XVI), tendo pouca repercussão ainda no mundo antigo. Na realidade, esses tratados são os últimos a “fazer efeito” na longa e decisiva história da recepção das obras de Aristóteles durante a tradição intelectual do Ocidente. Em conjunto com esta observação, é imperioso fazer outra, que distingue o *status* da poesia (e mesmo da retórica) em Platão e Aristóteles. Platão combate a poesia e a retórica (tal como concebida e praticada pelos sofistas) porque vê em ambas rivais do discurso filosófico, ou seja, assume que a poesia e a retórica podem falar dos mesmos assuntos que a filosofia. Em Aristóteles, diferentemente, não há a necessidade de um combate direto com a poesia e com a retórica porque para o Estagirita estas não tratam dos mesmos assuntos que a filosofia. Isso fica particularmente claro na observação da *Poética* segundo a qual não é porque Empédocles escreve em versos que teria de ser chamado poeta, uma vez que toma como evidente não se poder chamar um discurso de poético apenas por assumir a forma do verso, mas também porque a poesia imita ações (nobres, no caso da tragédia, ridículas, no caso da comédia), enquanto o texto do pré-socrático fala sobre a natureza. Isso mostra que é pelo objeto, e não apenas pelo modo de abordagem, que Aristóteles separa filosofia e poesia (Cf. *Poética*, I, 1447b 16 ss). Algo análogo se pode dizer no que tange à retórica. Platão, ao contrário, apesar da crítica severa que faz à retórica no *Górgias*, reformula sua visão sobre a retórica no *Fedro* de tal modo que ela possa ser operada pela filosofia. Em suma, há diferenças consideráveis (mas nem sempre bem consideradas) entre o modo como Platão e o modo como seu mais famoso discípulo compreendem a relação entre filosofia, poesia e retórica.

tornando-as, no plano material da cultura, técnicas discursivas secundárias em relação ao lento mas inexorável florescer da racionalidade filosófico-científica ao longo desta mesma tradição.

Com efeito, nas determinações conceituais platônico-aristotélicas sobre o discurso poético e retórico vemos a recepção posterior da filosofia não apenas “vencer” culturalmente a poesia e a retórica da antiguidade clássica, mas posteriormente também vemos a filosofia, com uma persistência tão poderosa quanto sutil, sobrepor-se ao discurso poético e retórico ligado às religiões monoteístas medievais, sobreposição que se torna visível no humanismo renascentista e se explicita finalmente com o processo de “desteologização” da filosofia, especialmente com a obra de Descartes, e que se consuma no “anúncio” da morte de Deus feito por Nietzsche. Aquilo que era um gesto de auto-afirmação teórica e conceitual no mundo antigo, torna-se, no mundo moderno, um valor social que efetivamente remete a poesia e a retórica ao posto de técnicas discursivas secundárias diante da construção da ciência e sua filha ciclópica, a tecnologia.⁵ Portanto, é somente no contexto das sociedades ocidentais modernas, regidas pela ciência e pela técnica, que a obstinada alegação de superioridade da filosofia sobre a literatura do ponto de vista teórico ganha o *status* de um valor cultural tão evidente e tão radicalizado que ameaça a própria existência de parte da filosofia como “literatura disfarçada”.

A menção desses fatos conhecidos nos indica algo não tão reconhecido: *já nos primeiros séculos de existência da filosofia podemos encontrar, retrospectivamente, um conjunto de teses que caracterizam de modo um tanto vago e difuso uma filosofia da literatura*, ou seja, um conjunto de teses que determinam o modo como a filosofia pensa a literatura como algo dela necessariamente distinto e que precisa ser arregimentado a partir de uma auto-determinação da filosofia como atitude discursiva desde a qual se estabelece a estrutura e a função de todo discurso humano. Mais especificamente, através da recepção e incorporação do platonismo e aristotelismo na Antiguidade tardia e na Idade Média, percebemos nesses fatos mencionados alguns “momentos conceituais” que determinarão a compreensão e investigação filosóficas da literatura na modernidade, particularmente com o advento da estética que emerge a partir do século XVIII...

5 Um sintoma claro deste papel secundário da retórica e da poesia frente à racionalidade científica na modernidade pode ser encontrado na reação de Vico ao pensamento *more geometrico* instaurado por Descartes, reação que procura mostrar a origem poética de todas as formas de saber humano.

Assim poderíamos encerrar nossa estória introdutória do tipo ‘era uma vez’ sobre a relação filosofia-literatura. Todavia, por mais agradável ou desagradável que possa soar essa breve estória, ela está ainda bem longe de poder apreender de modo adequado a complexidade da relação filosofia-literatura, ou de dever ser tomada como um pano de fundo inevitável para formular uma concepção filosófica abrangente e relevante da literatura, ou seja, para formular uma filosofia contemporânea da literatura. Em primeiro lugar, porque é a partir da filosofia, em sua intensa luta para se estabelecer no contexto cultural grego e antigo, que se determina essa relação. Os momentos conceituais mencionados não falam direta e adequadamente da relação entre filosofia e literatura, mas falam das primeiras formas de uma filosofia da literatura, ou seja, indicam o modo como a filosofia estabelece sua diferença para com a literatura ao constituir para si mesma uma caracterização da literatura na exata medida em que se proclama como atividade discursiva privilegiada a partir da qual não apenas se determinaria a estrutura da totalidade, mas também a estrutura e os limites de todo discurso, incluindo suas formas poética e retórica.

Em segundo lugar, é apenas por meio de uma ilusão retrospectiva (tendência quase “instintiva” de projetar no passado os conceitos recentes, confundindo-os com suas origens) que podemos falar da poesia e da retórica como formas da literatura. Na realidade, o conceito de literatura, em sua polissemia atual, é bastante recente e representa, como indicarei depois, uma forma tipicamente moderna de compreensão do discurso humano, uma forma de compreensão que certamente engloba o que antes de seu surgimento explícito se chamava de poesia e retórica, mas nem em sonhos pode ser reduzido à compreensão do discurso a partir desses dois conceitos antigos.⁶

Em terceiro lugar, do ponto de vista da moderna teorização da história da literatura, a filosofia opera e mesmo institui um conjunto de “gêneros literários”. A separação entre a literatura e a filosofia realizada por esta última desde o mundo grego,

⁶ Minhas análises da “modernidade” dos conceitos de literatura e literário se coadunam em vários aspectos (não em todos) com as propostas interpretativas sobre esses conceitos realizadas por Michel Foucault. No aspecto específico aqui colocado, as seguintes palavras do pensador são propícias: “Não é tão evidente que Dante, Cervantes ou Eurípedes sejam literatura. Certamente, hoje fazem parte da literatura, pertencem a ela, mas graças a uma relação que só a nós diz respeito: fazem parte da nossa literatura, não da deles, pela excelente razão que a literatura grega ou latina não existem. Em outras palavras, se a relação da obra de Eurípedes com a nossa linguagem é efetivamente literatura, sua relação com a linguagem grega certamente não o era.” Cf. FOUCAULT, M. *Linguagem e literatura*. In MACHADO, R. *Foucault, filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 139. Na realidade, retomando um aspecto da estória acima contada, é possível estabelecer aproximadamente o florescimento moderno do conceito de literatura como um processo concomitante à perda de proeminência cultural que a poesia e a retórica sofrem com o advento da moderna noção filosófica de racionalidade técnico-científica.

se dá ao assumir, em diversos de seus textos fundamentais, várias técnicas e estilos de discurso que atualmente não hesitamos em considerar literários: o poema, o aforismo, o diálogo, a epístola, o romance etc. A história da filosofia e a história da literatura ocidentais, no mínimo, se confundem e se cruzam de modo complexo em inumeráveis de seus momentos, não sendo nada simples, de um ponto de vista teórico mais amplo, mais moderno e mais rigoroso separá-las de modo inequívoco. Esses entrecruzamentos tornam a relação filosofia-literatura um problema ainda em aberto, problema para o qual este ensaio procura apresentar algumas pistas de investigação.⁷

Em quarto lugar, e mais importante para meus propósitos nesse ensaio, as determinações filosóficas da poesia e da retórica antes mencionadas (bem como sua reestruturação na estética filosófica moderna) são, por assim dizer, apenas uma “pré-história” da filosofia da literatura que atualmente é necessário fazer, uma filosofia da literatura que tem de romper com a recepção, “acomodação” e radicalização de tais determinações antigas realizadas pela estética filosófica moderna. Tais determinações antigas que se renovam na estética filosófica moderna (e no quadro da filosofia que a envolve) têm de ser totalmente redimensionadas em uma perspectiva conceitual mais ampla, na qual é possível se levar devidamente a sério o conteúdo e o desafio presente no moderno conceito de literatura e, a partir dele, o desafio em aberto na questão sobre a relação filosofia-literatura. Dito de modo mais adequado, não apenas as determinações filosóficas antigas sobre a poesia e a retórica (como primeiras manifestações implícitas de uma filosofia da literatura), mas também a formação e desenvolvimento do modelo

7 Este problema já foi identificado nas abordagens de filosofia da literatura recentes, mas a meu ver não foi adequadamente tratado. Algumas tentativas de análise do problema se encontram em HAGBERG, G. L., JOST, W. (eds.) *A companion to the philosophy of literature*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, primeira parte. Também não é nada frutífero tomarmos a filosofia apenas como mais um tipo de discurso literário, como, por vezes, tem sido sugerido por autores ditos pós-modernos. Em especial, isso acarreta uma arbitrariedade diante da história dos conceitos, dado que enquanto o conceito de filosofia tem mais de dois mil anos, o conceito de literatura, como mostrarei abaixo, só emerge explicitamente na acepção em que o utilizamos há, no máximo, mil, e, sendo ainda mais rigoroso, talvez não tenha mais do que trezentos ou quatrocentos. É claro que podemos (e até mesmo devemos) empreender uma leitura da filosofia como parte da história da literatura, tal como se começou a ler a Bíblia como literatura a partir de 1970 (e mesmo antes). Um deslocamento análogo aconteceu, por exemplo, com os poemas homéricos, os quais, na antiguidade clássica eram textos religiosos, mas que, com o advento do cristianismo, passaram a ser tomados como textos literários. Todavia, esse deslocamento da leitura da filosofia como literatura não é uma mera “inclusão de classes”. Antes, necessita de uma perspectiva adequada para não acabarmos em uma supersimplificação tanto da história da filosofia quanto da história da literatura. Minha “intuição” é a de que somente se pode fazer uma análise adequada da filosofia como parte da história da literatura se tivermos uma caracterização adequada do que pode significar os conceitos supostos nos adjetivos ‘filosófico’ e ‘literário’. Procurarei apresentar uma caracterização geral do conceito de literário abaixo. Uma tentativa recente de fazer uma leitura dos aspectos literários da filosofia e relacioná-los com o escopo da filosofia da literatura se encontra em LANG, B. *The anatomy of philosophical style: literary philosophy and philosophy of literature*. Cambridge: Blackwell, 1990.

estético de compreensão da literatura a partir do século XVIII têm de ser tomadas, à luz da proposta que esboçarei nesse ensaio, como uma “pré-história” de uma filosofia da literatura que seja mais empiricamente adequada e mais antropológicamente relevante do que as recentes filosofias da literatura orientadas pelo modelo estético ainda hoje hegemônico.

Tomando em atenção mais diretamente o modelo estético, é preciso dizer que ele não é apenas uma continuação das determinações antigas sobre a poesia e a retórica. Antes, ele retoma as determinações antigas dentro do horizonte de uma filosofia cartesiana da subjetividade, especialmente introduzindo como conceitos centrais para a compreensão da arte e da literatura as noções tipicamente modernas de sentimento, beleza, gosto, gênio e belas-artes, conceitos que são assumidos como “crivos conceituais” para se determinar quais os objetos e eventos da natureza podem provocar o sentimento de beleza e para determinar como certas obras humanas possuem o estatuto de ‘obras de arte’ e, mais especificamente, quais os textos produzidos pelos seres humanos possuem o estatuto de ‘obras de arte literárias’.⁸ Olhemos ainda mais de perto tal modelo conceitual.

Desconsiderando as motivações culturais extra-filosóficas⁹, a estética filosófica que emerge no século XVIII é um desdobramento do horizonte conceitual que instaura de modo inequívoco a filosofia moderna: o horizonte da filosofia da subjetividade que irrompe a partir da obra de Descartes.¹⁰ Um dos aspectos mais importantes do empreendimento cartesiano está em ter ele dado origem à filosofia moderna ao reformular o problema concernente à relação entre pensamento, linguagem e mundo, problema que está presente na filosofia ao menos desde Heráclito e Parmênides. Apesar da antiguidade da temática, Descartes estabelece o parâmetro de compreensão e

8 Na realidade, o modelo estético que emerge entre o meio do século XVIII e as primeiras décadas do XIX pode ser visto como uma reação à visão da arte proveniente da retórica e da poética tais como foram retomadas entre os séculos XV e XVII. No entanto, a relação entre o campo retórico-poético e o estético não é de uma negação pura e simples, mas de uma absorção e substituição. Neste ponto, valem as palavras de Todorov: “A estética começa no exato instante em que a retórica termina. O domínio de uma não é exatamente o da outra; elas têm, porém, pontos em comum suficientes para que sua existência simultânea seja impossível; a realidade de uma sucessão não só histórica, mas conceitual já era sentida pelos contemporâneos da mudança: o primeiro projeto *estético*, o de Baumgarten, era calcado sobre a retórica. (...) A substituição de uma pela outra coincide, em linhas muito gerais, com a passagem da ideologia dos clássicos para a dos românticos. Poder-se-ia dizer, com efeito, que na doutrina clássica a arte e o discurso estão submetidos a um objetivo que lhes é exterior, ao passo que nos românticos eles formam um domínio autônomo. Ora, vimos que a retórica não podia assumir a ideia de um discurso que encontrasse a sua justificação em si mesmo; a estética, por sua vez, só pode surgir a partir do momento em que se reconhece ao seu objeto, o belo, uma existência autônoma e em que o julgamos não redutível a categorias próximas, como o verdadeiro, o bom, o útil etc.” Cf. TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Unesp, 2014, p. 189-90.

investigação moderno desta relação na forma de uma relação entre uma mente subjetiva, interna e/ou imaterial que, por meio de representações (expressas em juízos e inferências) orientadas por algum método aprendido ou espontâneo, pode vir a conhecer a objetividade do mundo exterior real.¹¹

A estética se forma a partir do século XVIII tomando tal perspectiva de compreensão da relação pensamento-linguagem-mundo. Na realidade, o gosto, o sentimento de beleza, a bela-arte e o gênio são modos subsidiários de compreensão daquilo que, por assim dizer, está à margem da produção de conhecimento por meio das representações controladas que se passam no teatro da mente de um sujeito racional em sua busca pela objetividade do mundo. Quando Baumgarten determina a estética como a “ciência do belo conhecimento” e, menos de um século depois, Hegel estabelece a estética como “ciência filosófica das belas-artes” (e estas como a manifestação histórica

9 Algumas dessas motivações podem ser assim descritas: a retomada dos modelos artísticos do mundo clássico em conjunto com uma nova visão do imaginário cristão; o surgimento de um conjunto de obras e artistas pautados pela figuração realista e mimética a partir do Renascimento; a transformação da figura do artista e o redimensionamento do conceito de arte antigo e medieval na forma da noção de belas-artes a partir dos séculos XVI e XVII; o gradativo (mas contínuo) desenvolvimento da ideia de uma autonomia da arte e do artista relativamente ao Estado, à religião e mesmo à sociedade. Essas e outras razões mais difusas permitem dizer que o surgimento da estética filosófica é um epifenômeno ou contrapartida filosófica para o desenvolvimento do que podemos chamar de ‘arte estética’ a partir do Renascimento. Com efeito, a estética filosófica clássica é uma “superestrutura conceitual” que emerge explicitamente no século XVIII e que se amolda como uma luva a este tipo de arte europeia que se faz desde o século XV e, saltando o mundo medieval, que toma a arte greco-romana como um modelo originário, embora esse modelo seja um tanto estereotipado pela distância histórica e pela ausência de exemplares ou mesmo de estudos históricos mais apurados. Outro aspecto extra-filosófico importante consiste em que o Renascimento, bem antes da estética filosófica (e suas complexas relações com as poéticas do Romantismo), instaura culturalmente a noção do gênio. Nas palavras de Arnold Hauser: “O elemento fundamentalmente novo na concepção renascentista de arte é a descoberta do conceito de gênio, e a ideia de que a obra de arte é criação de uma personalidade autocrática, de que essa personalidade transcende a tradição, a teoria e as regras, até a própria obra; é mais rica e mais profunda do que a obra e impossível de expressar adequadamente em qualquer forma objetiva.” (Cf. HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 338) Mais adiante, porém, reconhece ser somente no século XVIII que tal noção se torna corrente tanto na cultura artística quanto filosófica da Europa: “Enquanto as oportunidades do mercado de arte permanecem favoráveis ao artista, o cultivo da individualidade não se converte em mania de originalidade – o que só virá a ocorrer na época do maneirismo, quando novas condições no mercado de arte geram dolorosas perturbações econômicas para o artista. Mas a própria ideia de “gênio original” só se manifesta no século XVIII, quando, na transição do patrocínio privado para o mercado livre não-protetido, os artistas veem-se obrigados a travar uma luta pela existência material mais dura do que jamais fora até então.” (Cf. *Idem*, p. 340-41). Uma minuciosa análise sobre o surgimento da noção de gênio no Renascimento se encontra em EMISON, P. A. *Creating the “divine” artist: from Dante to Michelangelo*. Leiden/Boston: Brill, 2004.

10 Utilizo aqui o termo ‘horizonte’ como indicando uma abertura de compreensão muito geral em que alguma temática ou problemática pode ser investigada a partir de diferentes modelos. Assim, “dentro” de um mesmo horizonte, é possível haver diferentes modelos, aqui entendidos como estruturas conceituais mais específicas que exploram o espaço de compreensão aberto em um horizonte. Por fim, “dentro” de cada modelo é possível o desenvolvimento de diversas teorias concorrentes e complementares que se valem de um mesmo “cenário conceitual de fundo”. De modo mais ambíguo, mas necessário por conta da complexidade e polissemia dos temas e problemas tratados, utilizarei também a noção de perspectiva para indicar tanto um horizonte quanto algum de seus modelos específicos.

e sensível do espírito absoluto), forma-se como que um consenso a respeito do sentido geral da estética como um campo de investigação filosófica sobre o sentimento de beleza diante dos objetos ou eventos naturais, mas sobretudo diante das obras das belas-artes capazes de instanciar a beleza e provocar seu sentimento nos espectadores¹².

Em par com a atividade intelectual de produção do conhecimento que se cristaliza nas ciências, bem como com o senso moral e sua possível efetivação (livre ou não) nas ações e comunidades éticas, o sentimento de beleza passa a denotar uma das dimensões fundamentais da relação entre a subjetividade da mente (ou espírito) e a objetividade do mundo exterior (ou realidade).¹³ No final do século XIX, a estética, ao lado da ética e da epistemologia ou teoria do conhecimento, já denota um dos campos de investigação da filosofia moderna.¹⁴ Tudo se passa aí como se o conceito de arte fosse desde sempre já determinado pela noção de bela-arte e a estética é assumida como a “descrição” das

11 Obviamente esta descrição é apenas caricatural e, por assim dizer, didática. Como se sabe, os termos ‘sujeito’, ‘subjetividade’, ‘objeto’ e ‘objetividade’ nem sequer ocorrem na obra filosófica mais importante de Descartes, ou seja, suas *Meditações metafísicas*. Apenas na terceira meditação (§17) aparece a expressão ‘realidade objetiva’ (*realitas objectiva*) designando a diferença entre ideias que possuem apenas realidade formal (existentes apenas na mente) e aquelas que possuem também realidade objetiva (que existem na mente e possuem um correspondente na realidade extra-mental). Com efeito, o horizonte cartesiano da filosofia da subjetividade só se torna descritível pela terminologia aqui adotada no século XIX, quando entram plenamente em uso, na filosofia e fora dela, termos como ‘subjetividade’, ‘objetividade’, ‘representação’ etc. As considerações críticas que são aqui feitas sobre o horizonte conceitual cartesiano e seus desdobramentos no modelo estético devem sempre ter em vista a grandeza e o caráter histórica e conceitualmente inexorável que esse horizonte possui para a própria possibilidade da formulação de uma perspectiva mais ampla. Essa observação pode parecer trivial para alguns, mas é necessária para evitar as críticas panfletárias atualmente tão em moda.

12 Neste ponto, é importante notar que a estética filosófica que se constitui a partir de diferentes fontes (especialmente inglesas, francesas e alemãs) entre 1730 e 1790 está hegemonicamente pautada pelo sentimento de beleza que os sujeitos podem obter dos objetos ou eventos naturais, e somente de modo secundário do sentimento de beleza diante dos objetos artísticos. Esse caráter secundário pode provir da suposição de uma divisão entre o sentimento “espontâneo” e aparentemente universal que se haure dos objetos e eventos naturais (tema mais adequado para a filosofia) e o sentimento “cultivado”, dependente do gosto e da crítica, que é necessário para a fruição da beleza que envolve as obras de arte. Como quer que seja, é somente com o advento do Romantismo europeu que começa a inversão que ainda hoje está estabelecida no modelo estético, ou seja, a noção de que o sentimento de beleza se dá primordialmente diante dos objetos artísticos e secundariamente diante dos objetos e eventos naturais. A consumação dessa inversão é bem visível nos *Cursos de estética* de Hegel (publicados em 1835), consumação especialmente simbolizada em sua célebre tese, encontrada logo no início do texto, segundo a qual “pode-se desde já afirmar que o belo artístico está *acima* da natureza. Pois a beleza artística é a beleza *nascida e renascida do espírito* e, quanto mais o espírito e suas produções estão colocadas acima da natureza e seus fenômenos, tanto mais o belo artístico está acima da beleza da natureza. Sob o *aspecto formal*, mesmo uma má ideia, que porventura passe pela cabeça dos homens, é *superior* a qualquer produto natural, pois em tais ideias sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade.” (cf. HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, vol. 1. São Paulo: Edusp, 2001, p. 28, grifos do autor). A partir de seus desdobramentos posteriores, a estética filosófica estará fundamentalmente associada a certo modo de consideração da história das artes (entendidas como belas-artes). A posição central de Hegel na estética filosófica dos séculos XIX e XX é incontestável. Ela é visível em várias das teorias estéticas mais difundidas do século XX, a saber: nas teorias de Croce, de Lúkacs e de Adorno.

condições necessárias para que qualquer obra humana possa ser considerada uma ‘obra de arte’.

Assim, começa-se a utilizar a noção de uma ‘experiência estética’ como dimensão peculiar da subjetividade, uma experiência subjetiva de beleza diante da natureza ou, de modo mais usual, diante das obras das belas-artes. Uma evidência dessa cristalização da estética como campo autônomo da filosofia se encontra na visão de Frege, apresentada no início de um de seus mais famosos textos, *O pensamento* (1918), no qual assume como óbvio ser a lógica a teoria do verdadeiro, assim como a ética é a teoria do bem e a estética a teoria do belo, especialmente aquele belo que é desencadeado a partir das obras de arte (particularmente na forma da poesia)¹⁵.

Embora a estética filosófica constituída no século XIX não se volte em nenhum de seus momentos teóricos relevantes para uma análise do conceito de literatura – uma vez que pensa o que chamamos de literatura exclusivamente através dos conceitos de poesia e prosa¹⁶ – a importância de expor sumariamente estes grandes traços do mapa conceitual do modelo estético se encontra no fato de a filosofia da literatura recente (construída tanto na tradição continental quanto na tradição analítica) estar

13 Embora essa tripartição das formas de relação entre sujeito e objeto já estivessem implícitas na filosofia e na cultura intelectual desde o final do século XVII, é somente na terceira crítica de Kant que tal estrutura tripartite da relação mente-realidade se torna explícita, mesmo que Kant se recuse a dar à estética uma posição autônoma ao lado da filosofia da natureza e da filosofia moral. Cumpre ainda, para sermos justos, lembrar que Kant procura dar uma primazia (ao menos do ponto de vista metafísico) para o campo da filosofia moral, deslocando a primazia até ele praticamente incontestada do conhecimento sobre a ação moral. Sem esse deslocamento não apenas seriam incompreensíveis certos desdobramentos da “filosofia romântica” do início do século XIX, mas também seriam inconcebíveis pensadores como Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche, onde, cada qual a seu modo, a filosofia está fundamentalmente voltada para os aspectos estéticos e éticos da subjetividade em detrimento dos aspectos epistêmicos predominantes em boa parte da filosofia moderna.

14 Este “emparelhamento” entre epistemologia, ética e estética parece ter se difundido especialmente a partir da influência exercida pelos filósofos neokantianos nas últimas décadas do século XIX.

15 A mesma tripartição da filosofia entre lógica, ética e estética se encontra também no famoso *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, publicado em 1921.

16 Isso fica bem claro tanto na *Doutrina da arte*, de August Schlegel (curso inicialmente apresentado em 1801), na *Filosofia da arte*, de Schelling (curso proferido em 1803, mas publicada somente após sua morte, em 1859) e nos monumentais *Cursos de estética*, de Hegel (proferidos entre 1820 e 1831, mas somente publicados pela primeira vez em 1835). No caso de Schlegel, a prosa é considerada como uma corrupção da poesia que está na origem das línguas, cabendo ao poeta restituir o sentido poético originário da língua, perdido na prosa. Cf. SCHLEGEL, A. W. *Doutrina da arte*. São Paulo: Edusp, 2014, p. 246 ss. No caso de Schelling, a prosa só é considerada de passagem e negativamente, embora teça considerações sobre o romance e a novela (aparentemente considerados como formas da epopeia romântica). Cf. SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 270, 299-308. No caso de Hegel, a prosa é colocada em um segundo plano em relação ao verso poético, embora, seguindo e desenvolvendo a indicação de Schelling, pense o romance como “a moderna epopeia *burguesa*”. Cf. HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, vol. 4. São Paulo: Edusp, 2014, p. 11-46, 137-38. Em nenhum dos três há qualquer uso ou análise relevante do termo ‘literatura’.

hegemonicamente pautada por tal modelo, quer pautada positivamente, quer negativamente. Esse modelo estético de compreensão e investigação da arte e da literatura é assumido como pressuposto para a suposta evidência de que a filosofia da literatura seria uma parte da filosofia da arte (entendida, no mais das vezes, como sinônimo da estética), cabendo a tal campo específico a tarefa de determinar quais as características (intrínsecas ou relacionais) que pertencem às ‘obras de arte literárias’, bem como determinar os padrões e parâmetros através dos quais os seres humanos realizam a “experiência estética” dessas mesmas obras. Mesmo quando a filosofia da literatura se vincula também aos esquemas conceituais provenientes da filosofia da linguagem, ela ainda pensa a literatura essencialmente como o conjunto de ‘obras de arte literárias’ que exibem ‘características estéticas’ relevantes e que, portanto, estão “ontologicamente” separadas de todos os outros tipos de discurso, especialmente ao se lhes atribuir as características do metafórico e do ficcional.

Apesar de certa transformação da filosofia nos últimos decênios, em especial com a crítica à filosofia da subjetividade e da representação, a imagem geral da arte e da literatura suposta pelas filosofias da arte e da literatura continua ainda presa ao pano de fundo do modelo estético enraizado no horizonte cartesiano da filosofia, quer tentando corrigir ou aperfeiçoar este modelo em termos conceituais mais recentes, quer tentando superar ou inverter os valores estabelecidos por este modelo.¹⁷ Portanto, uma filosofia da literatura que procure construir um modelo conceitual mais amplo do que o modelo estético tem necessariamente de assumir um horizonte teórico mais amplo sobre a relação pensamento-linguagem-mundo do que aquele instaurado e explorado pela filosofia a partir de Descartes. Sem essa perspectiva mais ampla de compreensão e investigação da relação pensamento-linguagem-mundo qualquer tentativa de construir um modelo conceitual capaz de caracterizar de modo empiricamente adequado e antropológicamente relevante os conceitos de arte e literatura corre o risco de se tornar

17 A tentativa de continuidade e aperfeiçoamento do modelo estético de compreensão da arte e da literatura é dominante em autores da chamada tradição analítica. A tentativa de superação ou inversão do modelo estético é dominante nos autores da chamada tradição continental. Em ambos os casos, a “constelação” conceitual da estética é em alguma medida preservada, mesmo negativamente. A tentativa que será feita aqui não se alinha nem às metáforas conceituais da continuidade e do aperfeiçoamento, nem àquelas outras da superação e da inversão. Não se trata nem de continuar, nem de ultrapassar o modelo estético ou mesmo o horizonte cartesiano, mas de englobá-los e reavaliá-los a partir de uma perspectiva mais ampla. De todo modo, estas caracterizações são mais caricaturais e didáticas do que descritivas e rigorosas em relação à complexidade do panorama teórico recente.

ininteligível ou, simplesmente, recair nas suposições de fundo da estética filosófica tradicional apenas travestidas em eufemismos conceituais.¹⁸

No presente ensaio, o termo ‘literatura’ aponta para uma perspectiva necessariamente contemporânea de investigar como a relação entre pensamento e mundo se dá através do discurso. Portanto, *a filosofia da literatura aqui propugnada deve ser tomada como uma filosofia do discurso, entendendo o conceito de discurso como uma modalidade semiótica fundamental pela qual os seres humanos se relacionam consigo mesmos, com os demais e com o mundo em que habitam, visando constituir sentido para suas vidas neste mesmo mundo*. Tal filosofia do discurso se realiza dentro de um horizonte de compreensão da relação pensamento-linguagem-mundo que pode ser caracterizado de modo geral como semiótico.¹⁹ Antes de passar à

18 Retiro a ideia de adequação empírica da filosofia da ciência de Bas van Fraassen, que propõe tal conceito como um substituto mais maleável para a noção forte de verdade como condição para a aceitabilidade de uma teoria, ou seja, uma teoria pode ser aceitável, mesmo não sendo verdadeira em sentido clássico (correspondencial), desde que seja capaz de “salvar os fenômenos”: ter poder explanatório, valor heurístico, operosidade metodológica etc. O conceito de relevância antropológica é inspirado no conceito de relevância ecológica, proposto pelo psicólogo James Gibson em sua crítica ao caráter demasiado artificial dos experimentos levados a cabo na psicologia empírica do século XX. O critério de relevância ecológica recomenda que um experimento em psicologia empírica é tanto mais relevante quanto é capaz de se aproximar da vida mental dos seres humanos em suas circunstâncias e padrões cotidianos de existência. De modo geral, esses dois conceitos são tomados como critérios maleáveis e gradativos para avaliar propostas teóricas filosóficas, científicas (e mesmo artísticas) sobre a relação pensamento-linguagem-mundo. Em lugar de esperar por uma teoria que seria pretensamente verdadeira em sentido absoluto e/ou de esperar por uma teoria capaz da maior universalidade conceitual possível, é pelo *grau* de adequação empírica (a capacidade de “salvar os fenômenos” envolvidos na mencionada relação) e pelo *grau* de relevância antropológica (a capacidade de se aproximar da materialidade histórico-geográfica da condição humana) que acredito tanto podermos avaliar de modo mais razoável as virtudes de qualquer proposta teórica sobre a relação pensamento-linguagem-mundo, quanto compreender de modo mais significativo o papel da arte e da literatura nesta mesma relação.

19 O fato de denotar, em primeira instância, tal horizonte teórico pelo adjetivo ‘semiótico’ não significa que eu aceite tudo aquilo que tem sido feito sob o nome de ‘semiótica’. Minha orientação dentro deste horizonte é marcadamente proveniente da concepção semiótica *esboçada* por Peirce. Como horizonte teórico, algumas “intuições” conceituais e argumentativas me interessam de modo geral no espírito (mais do que na letra) que anima a semiótica de Peirce. Algumas das noções gerais da semiótica de Peirce (já entendidas de certo ponto de vista peculiar) que me interessam são: (i) a abordagem da relação mesma pensamento-linguagem-mundo através da noção de significação ou semiose e não a tentativa de diluir esta relação em algum de seus âmbitos componentes; (ii) a noção da semiose como processo necessariamente psicossomático que está para além da separação mente-corpo, bem como da dicotomia teoria-prática (resultante do pragmatismo), de tal modo que as ações são também processos significantes e não apenas as representações discursivas e mentais; (iii) a concepção do signo para além do modelo da gramática e a distinção por função (e não por gênero) entre signo e objeto; (iv) a adoção de uma visão falibilista e aberta do método filosófico, capaz de permitir sua integração com os saberes técnico-científicos e artísticos, bem como, por isso, a incorporação de diversas tendências da filosofia do século XX, superando as disputas estéreis. Com essas caracterizações gerais, é fácil perceber que a orientação peirceana dentro do horizonte semiótico nada tem a ver com uma exegese de sua obra complexa e multifacetada, mas tem a ver com sua absorção enquanto horizonte teórico suficientemente amplo para investigar a relação pensamento-linguagem-mundo de modo distinto daquele realizado pela filosofia tradicional. Para além das diversas coletâneas dos textos de Peirce (a começar pelos oito volumes dos *Collected papers*) que exibem suas investigações semióticas, uma referência recente mais já indispensável para se compreender o desenvolvimento da semiótica ao longo da obra de Peirce e suas antecipações de

exploração deste horizonte como mais apropriado para a investigação do conceito de literatura, cumpre apresentá-lo de modo sumário em contraste direto com o horizonte tradicional de compreensão da relação pensamento-linguagem-mundo, horizonte que sustenta a aparente evidência da compreensão e interpretação estéticas da literatura na maioria das concepções filosóficas recentes²⁰.

Este horizonte é semiótico porque assume a significação (semiose) como âmbito primário e concreto da relação pensamento-linguagem-mundo, ou seja, como sendo sempre instanciada na relação que os seres humanos mantêm consigo mesmos, com os demais e com o mundo através dos processos concretos de significação e dos códigos significantes que os tornam possíveis²¹. No horizonte tradicional de compreensão da relação pensamento-linguagem-mundo, esta é analisada a partir do privilégio auferido ao discurso sobre outros códigos significantes e, dentre as formas de discurso, a forma do discurso declarativo como aquela capaz de ser portadora de um valor de verdade por ser essencialmente marcada por uma pretensão de verdade. A partir desta compreensão da polissemia do conceito de linguagem como sendo redutível ao conceito de discurso e, sobretudo, de discurso declarativo, torna-se inevitável que a polissemia do conceito de pensamento acabe reduzida às noções de espírito, mente ou racionalidade, noções essencialmente entendidas como tendo a finalidade precípua de obter conhecimento; bem como se torna inevitável que a polissemia do conceito de mundo seja tomada como redutível às noções de realidade, essência ou objetividade. De modo simbólico, é possível entender que o horizonte tradicional de compreensão e investigação da relação pensamento-linguagem-mundo é um horizonte veritativo, ou seja, um horizonte teórico pautado fundamentalmente pelo conceito de verdade como finalidade precípua da

várias teses e argumentos da filosofia do século XX é: SHORT, T. L. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge UP, 2007. Uma coletânea de textos de Peirce que discutem direta ou indiretamente a semiótica se encontra em PEIRCE, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

20 Em sua configuração conceitual moderna, este horizonte tradicional é aquele estabelecido pela filosofia da subjetividade e da representação instaurada especialmente a partir de Descartes. Contudo, as bases de tal horizonte remontam à recepção medieval da filosofia antiga, especialmente aquela centrada na investigação dos conceitos de ser e unidade. Em suma, os autores mais importantes que estão na base do horizonte tradicional de compreensão da relação pensamento-linguagem-mundo são Parmênides, Platão, Aristóteles e, de modo “subliminar”, Plotino.

21 Em um desdobramento recente que congrega a cibernética, a biologia e a psicologia, os processos significantes têm sido analisados não apenas nas correlações entre seres humanos e o mundo natural e histórico que habitam, mas tem sido estendido com sucesso pelo que se tem chamado de biossemiótica à análise das relações significantes que se encontram na natureza viva em geral. Uma abordagem introdutória e uma seleção de textos clássicos da biossemiótica encontra-se em: FAVAREAU, D. (ed.) *Essential readings in biosemiotics*. Dordrecht: Springer, 2010.

relação entre mente e realidade através de discursos declarativos que podem obter o *status* de conhecimento ou ciência.

Nos termos da recente filosofia da linguagem, o horizonte tradicional está fundado na ideia de uma análise das condições de verdade do discurso, e este, avaliado a partir da forma do discurso declarativo ou asserção enquanto modo discursivo capaz de ser verdadeiro ou falso.²² Em contraste com este, o horizonte semiótico não toma a relação entre pensamento e mundo como sendo necessária ou primariamente dada por meio do discurso, nem mesmo do discurso declarativo. O discurso é, sem dúvida, o mais proeminente sistema de signos através dos quais os seres humanos se relacionam consigo mesmos, com os demais e com o mundo. É possível mesmo defender que o discurso é não apenas o código significativo mais proeminente do ponto de vista histórico, mas inclusive antropológico e evolutivo. Contudo, essa proeminência não é exclusividade ou necessária primariedade sobre os demais sistemas de signos. Os diversos códigos não-discursivos ou semi-discursivos postos em obra pelos diversos tipos de saber humano são também processos significantes que, embora possam ser analisados pelo discurso, não podem ser adequadamente compreendidos em seus modos peculiares de significação unicamente com base na estrutura gramatical, retórica ou lógica do discurso em geral ou do discurso declarativo.²³

Em contraste com a ideia de uma análise das condições de verdade do discurso, é possível entender que o modelo semiótico de compreensão da relação entre pensamento e mundo através da linguagem está centrado na ideia de uma *análise das condições de sentido da significação em geral, bem como do discurso como forma proeminente de significação*. Isso não quer dizer que tenhamos de simplesmente abandonar a noção de verdade (e, com ela, as noções correlatas de bem e beleza), mas significa que temos de perceber que antes de discursos e quaisquer outros processos significantes serem verdadeiros ou falso, bons ou maus, belos ou feios, tais processos têm de *fazer sentido*

22 Embora a noção de ‘condições de verdade’ seja recente, um de seus maiores divulgadores, Donald Davidson, remete a origem de tal noção na história da metafísica à obra de Platão e Aristóteles. Cf. DAVIDSON, D. “The method of truth in metaphysics”. In DAVIDSON, D. *Inquiries into truth and interpretation*. Oxford: Oxford UP, 1991, p. 199-214. Davidson estava consciente do desafio posto pelo conceito de literatura para sua proposta de uma teoria das condições de verdade do discurso. Uma tentativa do autor de arregimentar certa visão tradicional do conceito de literatura a partir da teoria das condições de verdade encontra-se em “Locating literary language”. In DAVIDSON, D. *Truth, language, and history: philosophical essays*. Oxford: Oxford UP, 2005, p. 167-181. Dentro do escopo da filosofia da linguagem e da linguística recentes, a ideia de que a significação (*meaning*) seria plenamente analisável em termos de uma semântica verificacional tem sido posta em dúvida em vários trabalhos, particularmente aqueles ligados aos desenvolvimentos da teoria pragmática da significação discursiva. Veja-se, em especial, ITEN, C. *Linguistic meaning, truth conditions and relevance: the case of concessives*. Nova Iorque: Palgrave, 2005.

como instâncias particulares de códigos significantes partilhados. Portanto, a centralidade do conceito de significação (não reduzido à significação discursiva) assumida pelo horizonte semiótico de compreensão e investigação da relação pensamento-linguagem-mundo é o que permite a construção de uma filosofia da literatura para além do modelo conceitual da estética clássica, como uma filosofia do discurso não mais considerada como sinônimo de ‘filosofia da linguagem’, nem centrada no discurso declarativo, mas como uma filosofia do discurso entendida como uma análise das condições de sentido que tornam possíveis as diversas formas pelas quais os seres humanos se relacionam consigo mesmos, com os demais e com o mundo através dos vários modos historicamente constituídos de processos significantes discursivos.

Do ponto de vista semiótico, a significação (semiose) é um conjunto de processos de construção de sentido para a vida humana no mundo, processos que sempre põem em jogo formas de correlação entre eventos psicofísicos (mentais e corporais), estruturas significantes (sintática, semântica e pragmaticamente constituídas), entrelaçamentos complexo de signos de vários tipos (ícones, índices e símbolos) e instâncias referenciais de mundo (os indivíduos, os demais seres humanos e os objetos e eventos naturais e históricos). Antes de tais processos serem verdadeiros ou falsos, bons ou maus, belos ou feios, ou serem determinados por qualquer par conceitual derivado destes ou a eles associados, tais processos se realizam como formas de construção de sentido para a vida humana no mundo e, por isso, de construção de sentido do mundo para a vida humana envolvida por ele. Tais processos significantes (dentre os quais, de modo proeminente, os discursivos) têm de primariamente *fazer sentido*. Essa visão segundo a qual a função

23 Em geral, os exemplos mais comuns de códigos significantes extra-discursivos provêm das artes plásticas (desenho, pintura, gravura, escultura, arquitetura, cinema etc.) ou então da música e da dança. Contudo, em um nível mais abstrato, os códigos matemáticos (especialmente após o fracasso do logicismo) são outro campo de exemplos menos considerado de códigos significantes extra-discursivos. É em especial com o advento explícito da álgebra e da análise matemática que percebemos o quanto os códigos matemáticos não são redutíveis às estruturas lógico-gramaticais que se podem encontrar no discurso em suas diversas funções. Aliás, é interessante notar que o início do desenvolvimento da lógica matemática, com Boole, coloca como um de seus princípios metodológicos a hipótese segundo a qual, por trás da estrutura gramatical do discurso pode estar uma estrutura matemática “pré-discursiva”. É também a partir do desenvolvimento da álgebra booleana que Peirce assume um caráter mais fundamental dos códigos matemáticos em relação à lógica matemática e aos códigos discursivos. Ademais, como já indicado antes, também nossas ações (em toda a gama de suas formas) devem ser consideradas como processos significantes que realizam sentido para nossas vidas no mundo: entre os códigos significantes extra-discursivos, temos de incluir também nossas ações, na medida em que elas possuem um sentido para nós mesmos e/ou para outros. Em suma, as ações são sempre, quer acompanhadas de palavras ou não, processos significantes. É isso, aliás, que torna tão atrativa a literatura em sentido mais estrito: ela explícita em palavras os possíveis sentidos de nossas ações não-discursivas.

do discurso é um modo privilegiado de constituição de sentido para a vida humana no mundo pode ser sintetizada pela noção de que o que nos torna humanos no meio do mundo é nossa capacidade de produzir processos de significação sempre adaptáveis de algum modo a nossas necessidades ambientais e culturais. O mundo, na medida em que é estruturado como a fusão dos horizontes mais gerais de sentido, como aquilo que usualmente chamamos de cultura e tradição, pode ser considerado como nossa semiosfera²⁴: o “lugar” onde os processos concretos de significação podem fazer ou não sentido. Tomo o conceito de semiosfera como o conjunto de códigos significantes partilhados por uma comunidade de pessoas em um determinado espaço-tempo geográfica e historicamente situado, conjunto de códigos que são condições de sentido para os processos concretos de significação operados pelos indivíduos e grupos humanos. Esses códigos são aquilo que permite nossa individuação como pessoas com identidade pessoal dentro de uma comunidade cercada de objetos com significado e valores conceituais de fundo disponíveis para avaliarmos em que medida nossas realizações têm ou não sentido dentro deste mesmo contexto.

A contraparte necessária dessa “atmosfera de sentido” em que estamos imersos consiste nos processos significantes concretos que realizamos neste ambiente de objetos com significado e valores conceituais. A concretude desses processos de significação (discursivos ou extra-discursivos) pode ser denotado pelo neologismo ‘semanturgia’.²⁵ A

24 O conceito de semiosfera foi inicialmente proposto por Yuri Lotman em um artigo originalmente publicado em 1984. Cf. LOTMAN, Y. “On the semiosphere”. In *Sign systems Studies*, v. 33, n. 1, 2005, trad. Wilma Clark, p. 205-229. A noção de semiosfera é explicitamente proposta por analogia com a noção ecológica de biosfera. Contudo, a semiótica de Lotman analisa a significação dos códigos extra-discursivos essencialmente a partir do modelo da gramática, mantendo-se alinhada ao horizonte conceitual da semiologia inspirada na linguística de Saussure. Aproprio-me aqui do termo ‘semiosfera’ para denotar o ambiente cultural em que os vários códigos significantes se fundem para permitir o espaço-tempo semiótico que dá sentido aos processos significantes particulares. Todavia, não creio que tal espaço-tempo semiótico em que se fundem diversos códigos partilhados por grupos humanos possa ser adequadamente analisado em todos os seus aspectos conforme o modelo da gramática e da metafórica do texto.

25 Apresentei caracterizações gerais mais extensas sobre o conceito de semanturgia em DE ALMEIDA, N. E. *Insignuações: ensaios sobre filosofia da arte e da literatura*. Florianópolis: Oficinas de Arte/Bernúncia, 2007. Neste livro, apresentei a semanturgia através da seguinte descrição conceitual e simbólica: a significação (semanturgia) consiste no processo de pôr o mundo em obra na linguagem, tornando a linguagem mundo vivido e vivente na correlação sinérgica entre percepção, memória e imaginação dos indivíduos e grupos humanos. Etimologicamente, o termo ‘semanturgia’ é composto de dois semantemas: ‘semant-’ e ‘-urgia’, juntos, “traduzem” de certa perspectiva, o termo ‘significação’. Essa tradução conceitual pretende tomar o termo ‘significação’ primariamente como uma correlação primariamente indissociável de pensamento, linguagem e mundo. De certo modo, o termo conceito de semanturgia é uma tradução conceitual do conceito de semiose, enfatizando que este deve ser compreendido como o âmbito da *relação* pensamento-linguagem-mundo entendida de um modo empiricamente mais adequado e antropológicamente mais relevante.

semanturgia pode ser caracterizada como o vasto conjunto de operações de construção de sentido para a vida humana no mundo através dos processos significantes que instanciam os códigos semióticos compartilhados por uma comunidade de indivíduos, processos que tanto mantêm quanto transformam a semiosfera em que nos movemos como seres capazes de experiência individual e coletiva no mundo natural e histórico que habitamos. Essa operação individual e coletiva de significação – de construção, manutenção e transformação de sentido para a vida humana no mundo – forma nossa semiosfera enquanto espaço-tempo de uma cultura. Portanto, a semanturgia vive no espaço-tempo da semiosfera que ela atualiza e transforma, ou seja, a significação, como operação de construir sentido para a vida humana no mundo através de códigos e processos significantes, se realiza sempre no espaço-tempo da cultura, mas essa realização não é apenas atualização de algo pré-existente e fixo, mas a transformação desta mesma cultura ou semiosfera.

Os processos significantes discursivos, portanto, são aqueles que, por meio de palavras, levamos a cabo em uma determinada semiosfera. Uma filosofia da literatura entendida como uma filosofia do discurso enquanto um “dispositivo” humano de produção de sentido para a vida humana no mundo procura mostrar as condições de sentido que permitem ao discurso levar a cabo esta tarefa. Essa filosofia da literatura não é nem estética nem filosofia da linguagem, mas coloca essas duas divisões da filosofia tradicional em questão. Vejamos rapidamente por quê.

Esta perspectiva de filosofia da literatura coloca a estética em questão ao pressupor que os processos significantes (e os códigos que os tornam possíveis) são técnicas ou artes, de modo que o conceito de arte, em sua maior amplitude possível, tem de ser visto como uma constante antropológica de base para a compreensão do modo como os seres humanos se relacionam consigo mesmos, com os demais e com o mundo. Nesta perspectiva, mais do que um *homo sapiens* – um animal que possui consciência de si e do mundo – o “animal humano” é um *homo faber*: um animal que constrói (material e espiritualmente) sentido para si mesmo em um mundo cultural “fabricado por ele” em cooperação com os outros. Assim, o discurso é uma das técnicas de existência (fundamentais) através das quais os humanos constituem, material e espiritualmente, sentido para suas vidas no mundo. Aquilo que, simbolicamente, é representado no conceito de literatura é a própria multiplicidade criativa de modos pelos quais o discurso é capaz de se tornar para nós uma forma de nos orientarmos (ou nos perdermos) no mundo e não apenas, como costumamos supor no mundo moderno, um

campo periférico e supérfluo de discursos capazes de nos aprazer deste ou daquele modo. O conceito de literatura, mais do que qualquer outro conceito ligado à palavra, indica a polifonia de modos que, ao longo de nossa breve história no universo, o discurso se fez realidade humana e nos ajudou a constituir e manter algum sentido para nossa frágil existência neste mesmo mundo. Aquilo que a estética clássica indica pela noção de obra de arte, na realidade, não é um gênero de objetos destinado a ser belos e a nos causar o sentimento de beleza. Bem antes, os objetos que usualmente indicamos pelo termo ‘obra de arte’ são o reflexo condensado e simbólico desta multidão de técnicas de existência que pomos em obra para constituir sentido para nossas vidas no mundo.

Mas uma tal concepção da filosofia da literatura como filosofia do discurso também coloca a filosofia da linguagem tradicional em questão. Primeiramente, porque não toma a forma do discurso declarativo como a forma primária e privilegiada a partir da qual seria possível compreender a multiplicidade de aspectos da significação discursiva. Como indicarei depois, se alguma forma discursiva é mais básica na função precípua de construção de sentido para a vida no mundo, esta forma só pode ser aquilo que é indicado pelo conceito de narrativa. A asserção e a definição, como os produtos mais nobres do discurso declarativo, são forma altamente sofisticadas e “sublimadas” do discurso e não sua forma mais fundamental.

Mas, em segundo lugar, uma filosofia da literatura como filosofia do discurso também coloca a filosofia da linguagem tradicional em questão por não tomar o conceito de linguagem como sinônimo do conceito de discurso. O conceito de linguagem não aponta para o de discurso (como hegemonicamente se pensou e se pensa), mas para a multiplicidade virtualmente infinita de modos pelos quais se dá a significação humana. O termo ‘linguagem’ é apenas uma indicação formal e metonímia de uma problemática que envolve a própria relação dos seres humanos consigo mesmos, com os demais e com o mundo. A proliferação de sentidos (na maior parte das vezes desprezada pelos filósofos) do termo linguagem é apenas o indício de que a limitação tradicional do conceito de linguagem ao de discurso não é mais sustentável. Assim, ao falarmos da filosofia da literatura como uma filosofia do discurso, estamos, na realidade, tomando o discurso como um (e sem dúvida indispensável) código significante e não como o sinônimo do campo indeterminado da significação que é indicado pelo termo linguagem. Na realidade, como as pesquisas recentes da psicolinguística têm apontado, o discurso está entrelaçado com uma multidão de outros

códigos significantes que vão dos modelos matemáticos abstratos até a materialidade fantástica das redes neuronais, mas que passam sem dúvida pelos parâmetros culturais em que somos formados e em que atuamos.

Esse último questionamento exige que o discurso seja filosoficamente reavaliado em seu entrelaçamento e simbiose com outros códigos significantes não-discursivos ou semi-discursivos, em seu enraizamento concreto na construção de sentido para a vida humana no mundo. Essa visão semiótica do discurso é ao mesmo tempo haurida daquilo que usualmente chamamos de literatura e procura interpretá-la como o lugar onde o discurso apresenta seu sentido semiótico primário: não o sentido de dizer a verdade, mas o sentido de dar sentido à vida humana no mundo. Assim, a literatura em sentido usual não é um conjunto de textos e atitudes discursivas que estão à margem de nossos interesses vitais, que são objeto de prazer e lazer, mas representa a realização mais básica do discurso, sua intenção de dar sentido para nossas vidas para além de bem e mal, de verdade e falsidade, e, de modo mais desafiador em relação à sua compreensão estética dominante, para além de belo e feio. Todavia, para que a proposta não fique apenas no campo da generalidade, é necessário considerar a gênese do conceito de literatura, mostrando porque é justamente sua polissemia que tanto exige quanto permite esse tipo de abordagem do discurso humano como forma de produção de sentido para a vida humana no mundo.

2 – UMA BREVE ALEGORIA CONCEITUAL: SOBRE A GÊNESE DO MODERNO CONCEITO DE LITERATURA

O termo ‘literatura’ é notoriamente polissêmico. De um lado, pode indicar aqueles textos que, para uma cultura ou perspectiva teórica, são tomados como tendo o caráter de obras de arte. De outro, pode denotar a totalidade dos textos humanos produzidos e preservados de algum modo. A atitude filosófica diante dessa polissemia pode variar. Uma primeira atitude pode ser a de tomar tal termo não como propriamente polissêmico, mas como ambíguo, de tal modo que seus usos não supõem um único conceito, devendo-se parafrasear cada um deles a partir do real conceito que este supõe, desambiguando-o e dissolvendo-o em seus verdadeiros supostos. Uma segunda atitude pode ser tentar encontrar uma hierarquia onde um entre seus vários usos seria postulado como primário e a partir do qual seria possível não apenas definir o que é literatura, mas também compreender os demais usos, quer como usos legítimos em relação ao sentido

primário ou como usos ilegítimos (abusos) em relação a este agregado de sentidos genuínos, usos que deveriam ser abolidos ou modificados.²⁶ Uma terceira atitude consiste em considerar que seus diversos usos só têm, entre si, certos parentescos de família, de tal modo que não se poderia encontrar um sentido primário, mas apenas correlações analógicas e descentradas entre seus diferentes usos.²⁷

Acredito que, *tomada como ponto de partida*, a última atitude é bastante promissora, uma vez que não toma a polissemia do conceito de literatura (suposto nos diversos usos do termo ‘literatura’ e cognatos) como possuindo uma “arquitetura semântica” fixa, fechada e sincrônica que poderia ser descrita de uma vez por todas, nem dissolve (“analisa”) os diferentes usos do mesmo termo remetendo-os aos conceitos que eles verdadeiramente suporiam e que nada teriam a ver uns com os outros. Uma tal consideração aberta e analógica dos vários usos do termo ‘literatura’ indicaria um conceito polissêmico que pode ser suposto nesses vários usos, mas que não poderia ser totalmente captado em seus contornos por uma única análise, uma vez que tal polissemia necessariamente tem de ser vista à luz da história dos usos do termo, ou seja, a polissemia do conceito de literatura através de seus vários usos aponta para uma “geografia semântica” aberta, móvel e diacrônica. Assumindo esta perspectiva, faz-se

26 Tal é a proposta de Aristóteles quando analisa conceitos polissêmicos que não se restringem à unidade de um gênero ou tipo geral de objetos, tais como os conceitos de ser, bem, unidade, potência e efetividade. A proposta aristotélica, embora os seus detalhes sejam por vezes obscuros e controvertidos, consiste em estabelecer um gênero primário (especialmente o gênero de objetos denotado pelo conceito de substância ou essência (*ousia*)) que desempenharia o papel de significado focal de tais conceitos, gênero a partir do qual, de modo definitivo, seria possível arregimentar a polissemia de tais conceitos, distinguindo entre seus usos legítimos e seus usos ilegítimos. Contudo, essa proposta pressupõe uma “arquitetura semântica” fixa e fechada, enquanto o conceito de literatura possui uma “geografia semântica” móvel e aberta. Falar de uma polissemia aberta consiste em perceber que a estrutura de relações entre as significações de um conceito não pode ser determinada a partir de um gênero primário fixo e fundamental a partir do qual seriam legitimadas e explicadas as significações secundárias desse conceito.

27 Esta sugestão de análise do conceito de literatura é feita por John Searle, embora ele o faça apenas de modo muito rápido do seguinte modo: “Em primeiro lugar [*sc.* por que não se deveria confundir o conceito de discurso literário com o de discurso ficcional], não há nenhum traço ou conjunto de traços que todas as obras literárias tivessem em comum e pudessem constituir condições necessárias e suficientes para que algo fosse uma obra literária. Para usar a terminologia de Wittgenstein, a noção de literatura é uma noção por semelhança de família.” Cf. SEARLE, J. R. “O estatuto lógico do discurso ficcional”. In SEARLE, J. R. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 97. Neste mesmo contexto, porém, Searle prefere outra visão, por assim dizer, “disposicional” sobre o conceito de literatura, segundo a qual “cabe ao leitor decidir se uma obra é literária, cabe ao autor decidir se ela é uma obra de ficção.” *Idem, ibidem*. De todo modo, não assumirei a noção wittgensteiniana de ‘parentesco de família’ de modo ortodoxo, mas através de sua inserção em uma estrutura conceitual mais ampla que será indicada abaixo. Uma recente tentativa de aplicar a noção de ‘parentesco de família’ para caracterizar o conceito de literatura em contraste com outras tentativas de sua definição se encontra em NEW, C. *Philosophy of literature – an introduction*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999, cap. 2.

necessário proceder uma história genealógica e esquemática do termo ‘literatura’, na qual veremos que tal termo indica um conceito de origem antiga, mas cuja significação conceitual em que o utilizamos é bastante próxima de nós no tempo-espaço das sociedades ocidentais.

A formação lexical do termo ‘literatura’ emerge no contexto do mundo romano que se apropriava da cultura grega. Literalmente, o latim ‘*litteratura*’ traduz o termo grego ‘*grammatikê*’, ou seja, em sua origem, o termo ‘literatura’ é um sinônimo do termo ‘gramática’. Longe de ser apenas uma disciplina que estabelece as regras do uso correto da língua, a gramática grega é também o lugar onde são ensinadas, interpretadas e, portanto, salvaguardadas e transmitidas as obras memoráveis escritas em prosa ou em verso. Um testemunho ao mesmo tempo célebre e gracioso desta correlação e de como ela se cristaliza no final da antiguidade se encontra em uma passagem do alegórico *As núpcias de Filologia e Mercúrio*, escrito por Marciano Capella (séc. V d. C.). Capella apresenta a correlação (“tradução”) de ‘*grammatikê*’ por ‘*litteratura*’ a partir do elemento material da letra (*littera*), personificando e “corporificando” a Gramática alegoricamente:

Ora, as minhas partes são quatro: as letras (*litterae*), a literatura (*litteratura*), o letrado/literato (*litteratus*), o <estilo> literário (*litterate*). As letras são aquilo que eu ensino (*doceo*); a literatura sou eu mesma, que ensino; o letrado/literato é aquele que eu ensinei; o <estilo> literário é aquilo sobre o que tratará com perícia quem eu formo (*informo*), apresentando-lhe a natureza do discurso (*orationis*) e como trata-lo. É a partir da natureza que surge o discurso (*oratio*), <mas> é pelo o uso (*usus*) que assim o chamamos. A estes se acrescenta ainda a matéria, porque valoramos <primariamente> a coisa da qual falamos. O discurso em si mesmo é transmitido (*eruditur*) em três níveis, quais sejam: a partir da letra (*litteris*), da sílaba (*syllabis*) e a partir da fala (*verbis*).²⁸

A alegoria em que a própria Literatura, personificada, apresenta suas partes como as partes e funções de um corpo nos mostra que Marciano Capella já toma o termo de usos anteriores. O que se mostra em Capella é justamente o sentido intrinsecamente formativo e propedêutico associado ao conceito de literatura. No sistema das Sete Artes Liberais que é estabelecido para toda a Idade Média na graciosa obra de Capella, a literatura indica o aprendizado da escrita e da leitura, que permitirá a introdução das

28 Cf. CAPELLA, M. *Le nozze di Filologia e Mecurio* (latim-italiano). Milão: Bompiani, 2004, p. 116-17, tradução própria.

duas seguintes artes liberais que formarão o que os medievais chamarão de *trivium*: a dialética e a retórica.²⁹

Mais ou menos um século depois, Cassiodoro apresenta o primeiro indício do sentido amplo que o termo ‘literatura’ viria a adquirir posteriormente. Uma de suas obras fundamentais intitula-se *Institutiones divinarum ac saecularium litterarum* (c. 550-580), título que podemos traduzir aproximadamente como *Iniciação nas obras literárias divinas e seculares*. O texto de Cassiodoro tem um importante valor porque antes de apresentar as Sete Artes Liberais estabelecidas de modo canônico na cultura ocidental a partir da já mencionada obra de Marciano Capella, apresenta uma longa introdução aos procedimentos de estudo e aos principais exegetas das Sagradas Escrituras. Na realidade, como explica o prefácio da obra, é por causa da ausência de uma escola (devido ao constante estado de Guerra em que Roma se encontrava então) e de mestres para o ensino direto, especialmente das Escrituras, que o senador romano escreve sua obra. Mais do que uma leitura direta das Escrituras e das obras literárias seculares (pagãs), o texto de Cassiodoro é um conjunto de indicações sobre as principais teses dos estudiosos mais eminentes das Escrituras (Livro I) e sobre os principais temas estudados nas artes liberais, associadas ao estudo das obras literárias pagãs (Livro II). A obra, portanto, é uma introdução não às obras mesmas, mas uma introdução às obras e princípios de estudos das obras divinas e seculares³⁰.

Embora o termo ‘*litterarum*’ do título se refira tanto aos textos dos exegetas bíblicos quanto dos exegetas das obras pagãs, Cassiodoro parece manter uma distinção entre o conceito de literatura e o de escritura. Os textos pagãos e as obras destinadas a sua interpretação são chamados de ‘literatura secular’ (*saecularis litterae*). A Bíblia, ao contrário, é denominada pela expressão ‘sagradas Escrituras’ (*divinam Scripturam*).

29 Sobre as fontes, motivos e recepção da obra de Capella, veja-se NUCHELMANS, G. “Philologia et son mariage avec Mercure jusqu’à la fin du XIIe siècle”. In NUCHELMANS, G. *Studies in the history of logic and semantics, 12th-17th centuries*. Aldershot: Ashgate, 1996, p. 1-24. Embora o texto de Capella seja considerado o texto fundador da ordem clássica das ‘Sete Artes Liberais’, ou seja, do *trivium* (gramática, retórica e dialética) e do *quadrivium* (aritmética, geometria, astronomia e música), no texto das *Núpcias* a ordem do *trivium* aparece na seguinte ordem: gramática, dialética e retórica. Essa ordem reflete uma maior importância da retórica sobre a dialética, indicando a posição do autor na querela entre a filosofia e a retórica que inicia explicitamente em Platão. É interessante notar que Peirce, ao elaborar a “arquitetura conceitual” de sua semiótica, procura fazê-lo enraizando-a no *trivium*, dado que, por quase dois mil anos, a investigação filosófica e extra-filosófica da linguagem se pautou por essas três disciplinas.

30 É preciso aqui lembrar que também Santo Agostinho (um século antes de Cassiodoro), especialmente através de seu *Da doutrina cristã*, e Isidoro de Sevilha (pouco depois de Cassiodoro), com sua enciclopédica obra *Etimologias*, contribuem decisivamente para instituir no currículo medieval o estudo de diversos autores e obras pagãos como preparação geral para o melhor estudo das Escrituras.

Assim, embora usando pela primeira vez o conceito de obra literária para denotar tanto os textos pagãos quanto os cristãos, permanece no interior da obra certa cisão entre literatura e escritura. O mais importante, porém, consiste no deslocamento do termo ‘literatura’ como sinônimo latino da gramática grega para denotar, com alguma ambiguidade, o conjunto dos escritos sobre as Escrituras e sobre a literatura pagã. Apesar de ser uma obra bem mais breve e mais simples do que a de Marciano Capella, por sua difusão posterior (talvez justamente devida ao seu caráter sintético)³¹, o texto de Cassiodoro pode ser visto como a primeira manifestação de uma passagem do conceito de literatura como denotando o estudo das obras literárias modelares do verso e da prosa (grega e romana) à literatura como conjunto de textos que também interpretavam estas obras, bem como as Escrituras. Parece ser justamente esta visão sobre o conceito de literatura e obra literária, em contraste ambíguo com as Sagradas Escrituras, que se consolida na posterior tradição intelectual medieval e que será herdada pelos pensadores renascentistas³².

Mas a recepção dessa clivagem conceitual pelos renascentistas se transformará profundamente em relação aos séculos medievais em que ela inicialmente vigorou. Como já sugerido por Étienne Gilson, a compreensão renascentista da literatura e do literário é um sucedâneo complexo do declínio de um amplo conjunto de obras antigas (pagãs e cristãs) no sistema de ensino das universidades medievais que começavam a se constituir no século XIII. É justamente neste século que a diversidade de textos (pagãos e cristãos) da tradição antiga e medieval que preenchia o currículo das Sete Artes Liberais nas escolas e monastérios dá gradativamente lugar ao novo modo como essas artes são estudadas nas universidades nascentes, a saber: através do crescente estudo e comentário das obras de Aristóteles e dos mais destacados autores e comentadores que em torno dessas obras gravitam de algum modo.³³ O desenvolvimento da Escolástica

31 Sobre este aspecto e uma visão geral sobre o valor de Cassiodoro na tradição dos estudos literários, veja-se CURTIUS, E. R. *European literature and the latin Middle Ages*. Princeton: Princeton UP, 1990, p. 448-450.

32 A cisão estabelecida por Cassiodoro entre literatura e Escrituras só seria questionada no século XIX, quando a censura institucional e social, movida pela secularização crescente da cultura europeia, é relaxada e se pode ampliar o conceito de literatura ao ponto de incluir também a Bíblia (e outros livros sagrados) como parte dos estudos literários e da história da literatura. Todavia, é somente nos últimos cinquenta anos que tem crescido o número de estudos sobre os aspectos literários da Bíblia e de outros textos sagrados.

33 Mas seria um grave equívoco pensarmos que o papel do *corpus aristotelicum* estava confinado ao de um objeto de estudo, uma vez que os filósofos e teólogos escolástico aplicaram seus métodos e conceitos tanto para compreender o mundo natural e o lugar do humano nele, quanto para compreender as questões teológicas derivadas das Escrituras e a ordem das coisas divinas nelas e por elas reveladas.

gradativamente põe de lado a maioria das obras do antigo currículo, em especial como tinha se desenvolvido nas escolas e nos monastérios desde o século VII. Precisamente quando o estudo da literatura (pagã e cristã) greco-romana e do alto medievo declina e gradativamente desaparece das universidades nascentes, justamente aí esta mesma literatura é recebida de outro modo pelos diversos “heróis” que, aos poucos mas decididamente, começam a constituir o que viemos a chamar de Renascimento³⁴.

Como já mostrado por historiadores da literatura³⁵, na recepção de autores como Dante, Petrarca, Boccaccio, Chaucer e Rabelais, a literatura antiga e medieval se torna não apenas um objeto de estudo, mas também um modelo de imitação e de emulação, uma tarefa de tradução e uma fonte de inspiração. Esses autores, ademais, fazem a transição da literatura constituída nas línguas clássicas (especialmente o latim) para as literaturas construídas nas línguas vernáculas (o que, mais recentemente, chamamos de ‘literaturas nacionais’), inicialmente nas línguas italiana e francesa, e, pouco depois, nas línguas inglesa e alemã. Iniciada com a genial ousadia de Dante, Petrarca e Boccaccio, esta transição da literatura clássica para a construção das modernas literaturas nacionais tanto dará origem à noção de uma ‘Republica das Letras’³⁶, quanto, mais tarde, – quando os Estados nacionais já possuem uma fisionomia própria na forma política das monarquias e na forma econômica do mercantilismo – transformar-se-á na metamórfica e ramificada “Querela entre os Antigos e os Modernos”.³⁷ Nesse ínterim, forma-se a complexa constelação de homens, obras, fatos e instituições que realiza a passagem da Idade Média à Idade Moderna, e justamente nessa transição tem lugar a origem do

34 Cf. GILSON, E. *A filosofia na Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 495-510; 895-938. É preciso lembrar que o Renascimento não apenas instaura uma nova forma de recepção dos textos antigos e medievais relegados pela Escolástica a um segundo plano nos estudos superiores, mas promove também uma verdadeira “caça” arqueológica dos textos clássicos então praticamente desconhecidos, bem como sua reabilitação, reedição, tradução e estudo.

35 Tenho em mente aqui especialmente o monumental estudo de Gilbert Highet sobre a recepção da tradição clássica desde o início da Idade Média até o século XX. Cf. HIGHET, G. *La tradición clásica*, v. 1. México: Fondo de Cultura, 1996, esp. caps. 5-9.

36 A noção de uma República das Letras é ampla e complexa, sendo aplicável desde o Humanismo de fins do século XV (e, talvez, mesmo antes) até a sociedade europeia do século XVIII. Seguem algumas referências importantes para a caracterização desta concepção: YORAN, H. *Between utopia and dystopia. Erasmus, Thomas More, and the humanist Republic of Letters*. Lanham/Plymouth: Lexington Books, 2010. GOODMAN, D. *The Republic of Letters. A cultural history of the French Enlightenment*. Londres/Ítaca: Cornell UP, 1994. Veja-se ainda EISENSTEIN, E. *The printing press as an agent of change*. Cambridge: Cambridge UP, 1980, p. 136-159.

37 Um panorama sinóptico desta complexa controvérsia se encontra em HIGHET, G. *La tradición clásica*, v. 1. México: Fondo de Cultura, 1996, cap. 14. Uma perspicaz leitura da Querela de um ponto de vista da contemporânea história das ideias se encontra em DeJEAN, J. *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

moderno conceito de literatura. É nesse intervalo entre o século XV e o século XVII que desaparece gradativamente o conceito antigo e medieval de arte (dividida entre artes manuais e artes liberais) por conta do advento das noções modernas de ciência e técnica³⁸, originando, como seu sucedâneo moderno, o conceito geral de belas-artes.³⁹

Mas todos esses aspectos por assim dizer “espirituais” só foram possíveis porque acompanhados pelo surgimento da imprensa. A possibilidade de difusão e reprodutibilidade técnica da escrita permitida pela invenção de Gutenberg, constitui uma revolução material e social tão surpreendente e transformadora da mentalidade europeia (e posteriormente mundial) quanto o foi, no século VII a. C., a invenção da moeda como valor de troca. O melancólico Príncipe da Dinamarca e o excêntrico Fidalgo de La Mancha são símbolos literários desta cultura que tem no livro seu paraíso, seu purgatório e seu inferno. Como indicado por Joan DeJean, o século XVII, repleto de livros, editores, Academias e Salões, não apenas dá origem a um mercado editorial e de leitores, mas em íntima simbiose com esses fatos materiais dá origem às modernas noções de ‘século’, ‘sensibilidade’, ‘cultura’, ‘civilização’ e ‘espaço público’⁴⁰.

O texto impresso se torna o símbolo material da mentalidade moderna, que se apresenta tanto em posturas humanistas, reformadoras, científicas e iluministas, quanto também nas reações a essas posturas. Em ambos os lados, porém, é pela palavra impressa que se travam as “guerras culturais” modernas. Se o livro é a forma mais nobre e mais visível dessa cultura, não se deve esquecer o surgimento dos jornais, dos panfletos, dos registros, dos folhetins, dos periódicos, dos dicionários, das traduções e, como culminância desse processo, a Enciclopédia, empreendimento coletivo da maior importância para a sociologia do conhecimento moderno.

Graças à multiplicação exponencial da palavra impressa a própria relação com o discurso oral e escrito se altera. Como um análogo moderno do ‘literato’ antigo, surge o

38 Um excelente estudo sobre este surgimento das noções modernas de ciência e técnica (tanto nos estratos culturais menos conhecidos atualmente quanto nos estratos intelectuais ainda para nós significativos e salientes) se encontra em ROSSI, P. *Os filósofos e as máquinas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

39 Referência indispensável para a compreensão da gênese da noção de belas-artes são os dois seminiais artigos de Paul Oskar Kristeller: KRISTELLER, P. O. “The modern system of arts: a study in the history of aesthetics (I)”. In *Journal of the History of Ideas*, v. 12, n. 4, 1951, p. 496-527. KRISTELLER, P. O. “The modern system of arts: a study in the history of aesthetics (II)”. In *Journal of the History of Ideas*, v. 13, n. 41, 1952, p. 496-527, p. 17-46. Também é importante o trabalho de Nathalie Heinich, como por exemplo, HEINICH, N. *De l'apparition de l'“artiste” a l'invention des “beux-arts”*, In *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, v. 37, n. 1, p. 3-35, 1990.

40 Veja-se DeJEAN, J. *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fin de siècle*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

moderno homem ‘letrado’. Mas a analogia não é simétrica. Enquanto o literato antigo é um homem que cultiva o estudo da gramática e das obras em verso ou prosa que melhor a exemplificam, o moderno homem letrado se apresenta de inumeráveis formas. De todo modo, o homem letrado é agora não mais um “perito” entre outros, mas uma espécie de modelo polimórfico, o precursor dos posteriormente chamados ‘intelectuais’. Ele não apenas lê os clássicos antigos (crescentemente traduzidos às línguas vernáculas) e modernos, mas também os jornais, os anais e toda a sorte de literatura de folhetim que o informa sobre as coisas que ocorrem no espaço público aberto e animado pela “capacidade produtiva” da imprensa⁴¹.

É neste complexo, mutante e ramificado espaço mantido pela palavra impressa (mas também pelas imagens que a acompanham cada vez mais amiúde⁴²) que o termo literatura se apresenta não mais como sinônimo das grandes obras do passado, mas como um modo de denotar a totalidade das produções discursivas desta cultura da palavra impressa. É a própria noção do discurso, até então primordialmente oral, que está se transformando. A cultura moderna se define, em um de seus aspectos fundamentais, como uma cultura das letras e das imagens impressas, não mais como uma cultura da palavra oral, dos raros e valiosos textos manuscritos e das iluminuras que os acompanham. O uso da noção de literatura em sentido amplo, para denotar todos

41 Várias são as obras de referência no tocante à sociologia da imprensa e do livro, nas quais encontramos uma análise de sua gênese histórica, seus desdobramentos culturais e seu impacto na vida intelectual e econômica do Ocidente moderno. Algumas referências já clássicas são: FEBVRE, L., MARTIN, H.-J. *The coming of the book. The impact of printing 1450-1800*. Londres: NLB, 1976. EISENSTEIN, E. *The printing press as an agent of change*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.

42 Não é um fato menor que a gravura seja uma arte nascida quase juntamente com a tipografia. Embora a gravura possa ser vista como um sucedâneo das iluminuras medievais que tornavam os códices verdadeiras obras de arte, uma vez difundida e reproduzida de um modo que a iluminura não pode ser, a gravura se torna a irmã da palavra tipografada. Agora também a figuração gráfica entra em cena na imaginação coletiva deste mesmo espaço público aberto e expandido pela palavra impressa. O posterior advento da fotografia como meio imagético privilegiado das publicações em geral só pode ser pensado como uma etapa final que se inicia com o surgimento e difusão da gravura, fecundando ou sendo fecundada pela palavra impressa. A ilustração começará a fazer parte integrante do texto impresso, não apenas dos textos ficcionais, mas também dos textos científicos, formando uma interação semiótica entre palavra e imagem (entre ícones e símbolos gráficos) que tornará a leitura um processo semiótico de interação entre pensamento abstrato e pensamento visual. Um exemplo de interação entre texto impresso e ilustração é o livro de Sebastian Brant, *A nau dos insensatos* (1494), amplamente ilustrado (com parte das gravuras atribuídas ao jovem Dürer), livro que obteve ampla fama em sua época, com diversas edições e traduções em outras línguas. Cf. BRANT, S. *A nau dos insensatos*. São Paulo: Octavo, 2010, esp. introdução. Já no século XIX, Gustave Doré dedicou-se quase exclusivamente à ilustração de obras clássicas, tornando suas imagens icônicas até hoje para muitos leitores das mesmas. Há inúmeras referências existentes sobre o desenvolvimento moderno da gravura juntamente com o desenvolvimento da tipografia. Dentre elas, algumas já clássicas são: POLLARD, A. W. *Early illustrated books*. Londres: Kegan Paul, 1893. KRISTELLER, P. *Early florentine woodcuts*. Londres: Kegan Paul, 1897. WORRINGER, W. *Die altdeutsche Buchillustration*. Munique: R. Piper, 1921.

os *textos* existentes sobre um assunto, é a cristalização conceitual dessa época que se desenvolve através da palavra impressa em suas diversas formas.

Mas o mesmo século XVIII que consolida a transformação do termo ‘literatura’ para denotar a totalidade do escrito é também o século vê nascer, aos poucos, a estética filosófica clássica, a partir da qual o conceito de literatura será restringido ao conceito das ‘belas-artes’ na forma das ‘belas-letras’ ou da ‘bela literatura’, compreendido em especial a partir da noção da poesia, tomada hegemonicamente como forma superior da literatura. É claro que estes conceitos são decisivamente preparados pela transformação moderna do conceito de arte, desde a compreensão antiga e medieval do mesmo sob o registro da dicotomia entre artes manuais e artes liberais até a formação do rol das belas artes nos primeiros séculos da Idade Moderna.

Para sair desta enumeração panorâmica de fatos culturais e materiais que tornam possível o advento da polissemia com a qual efetivamente operamos o conceito de literatura, vale tomarmos um texto bastante representativo sobre esta mesma polissemia, quer por sua posição histórica, quer por seu valor filosófico, quer ainda por sua importância como registro cultural: trata-se do verbete ‘literatura’ contido no *Dicionário filosófico* (1760-65) de Voltaire. Este testemunho sobre a polissemia que assume o conceito de literatura que emerge na modernidade é ao mesmo tempo importante e “descompromissado”⁴³. O satírico pensador francês apresenta aí tanto a amplitude (“vagueza”) que perpassava o uso do termo ‘literatura’ no século XVIII quanto procura arregimentar essa amplitude a partir das noções da estética filosófica nascente.

No que tange à amplitude do termo ‘literatura’, com sua proverbial ironia, o mordaz e loquaz pensador começa o verbete:

Literatura; essa palavra é um desses termos vagos tão frequentes em todas as línguas: tal como *filosofia*, pelo qual designamos quer as pesquisas de um metafísico, quer as demonstrações de um geômetra, ou a sabedoria de um homem desiludido com o mundo, etc. Assim também é a palavra *espírito*, aplicada indiferentemente, e que sempre necessita de uma explicação que lhe limite o sentido; e assim são todos os termos gerais, cuja acepção precisa não é determinada em nenhuma língua senão através dos objetos aos quais se aplica.⁴⁴

43 Trata-se de um testemunho descompromissado porque aparece ao lado de uma imensidão de outros verbetes que são analisados desde o peculiar ponto de vista filosófico de Voltaire e não em uma obra especificamente voltada para a construção de uma teoria estética. Que seja descompromissado, porém, não quer dizer que seja um testemunho neutro, uma vez que, como veremos, organiza efetivamente a polissemia do conceito moderno de literatura desde um ponto de vista filosófico que é perpassado pelos conceitos da estética filosófica nascente.

Chama imediatamente a atenção a correlação que o filósofo faz entre os termos ‘literatura’, ‘filosofia’ e ‘espírito’. Os três são termos vagos que só ganham sentido preciso no seu contexto específico de uso e em relação aos objetos a que se aplicam. Mas me parece que a lista não é de todo arbitrária. De algum modo, Voltaire está insinuando aqui certa compreensão prototípica de sua época que aproximava esses três conceitos. A sequência do texto parece sugerir uma mútua relação entre estes termos que, em seus contextos de uso, permite desambiguá-los (ao menos parcialmente) pelos contrastes de uns com os outros. Na realidade, essa “ambiguidade compartilhada” entre eles se manifesta no próprio texto de Voltaire: não sabemos se os exemplos de aplicação dados no início do trecho se referem ao termo ‘literatura’ ou ao termo ‘filosofia’. Na falta dessa determinação, a comparação pode servir para ambos os termos, indicando também que os textos filosóficos e científicos em geral já eram também entendidos como parte da literatura. Por fim, Voltaire indica o modo como procederá sua análise semântica que permite especificar os sentidos do termo ‘literatura’: encontrar qualificativos perifrásticos que permitem determinar o conceito a partir dos objetos aos quais se aplica.

Segue-se à passagem citada a menção à equivalência antiga entre os termos ‘gramática’ e ‘literatura’, sobre a qual já tratamos. O interessante, porém, está no registro deste sentido antigo como ainda tendo alguma aplicação em seu tempo. Mas o que interessa da sequência do texto é consideração subsequente a esta:

A literatura não é uma arte particular; é uma notoriedade (*lumière*) adquirida sobre as belas-artes, notoriedade frequentemente enganosa. Homero era um gênio, Zoilo⁴⁵ é um letrado/literato (*litterateur*). Corneille era um gênio; um jornalista que resenha (*rend compte*) suas obras-primas (*chefs-d’oeuvre*) é um homem de literatura. Não se distingue as obras de um poeta, de um orador, de um historiador pelo termo vago literatura, embora seus autores possam exibir um conhecimento variado, e possuir tudo o que se entende pela palavra *letras*. A propósito, Racine, Boileau, Bossuet, Fénelon, que possuíam mais literatura do que seus críticos, seriam muito mal denominados homens de letras (*gens des lettres*), letrados/literatos (*litterateurs*); do

44 Cf. VOLTAIRE. *Dizionario filosofico integrale* (francês-italiano). Milão: Bompiani, 2013, p. 2206, tradução própria.

45 Zoilo de Amfíbolis foi um gramático antigo, com inclinações à filosofia cínica. Viveu aproximadamente entre 400 e 320 a. C. Teria tomado para si (ou teria sido a ele atribuído) o epíteto ‘*Homeromastix*’, ou seja, ‘o chicoteador de Homero’, por conta de sua ácida crítica ao célebre poeta. Por extensão, desde a antiguidade, o nome acaba por denotar todo crítico invejoso de um homem de gênio que o critica severamente sem ter mérito para tanto. Sobre Zoilo e sua obra, veja-se SANDYS, J. E. *A history of classical scholarship: from the sixth century B. C. to the end of Middle Ages*. Cambridge: Cambridge UP, 1903, p. 108-110. A referência de Voltaire, portanto, é irônica e procura corroborar o sentido enganoso presente na fama ou notoriedade alcançada por muitos dos letrados.

mesmo modo que não nos limitaríamos a dizer que Newton e Locke são homens de espírito (*gens d'esprit*).⁴⁶

Neste trecho, Voltaire dá testemunho do sentido amplo que o termo 'literatura' recebe do século XVII ao XVIII, denotando não algum tipo de arte particular e suas obras-primas, mas a massa dos textos que se escrevem sobre as obras tidas como obras-primas. A literatura seria, portanto, certa notoriedade ou fama (*lumière*) adquirida por aqueles homens que se dedicam em algum grau ao estudo das obras-primas de algum dos três tipos de arte discursiva listados por Voltaire: a poesia, a oratória e a história. Esse sentido do termo, como já vimos, é inicialmente proposto na obra de Cassiodoro. Contudo, para o pensador iluminista, essa notoriedade se mostra muitas vezes enganosa, talvez porque o "conhecimento" exibido pelo homem letrado, diferentemente do gênio do qual trata, pode ser falso ou limitado. Mesmo contendo algo de sua usual mordacidade, Voltaire parece indicar aqui um sentido amplo do termo literatura, aplicado não a alguma das artes discursivas em sentido genuíno, donde provêm as obras-primas realizadas pelos gênios, mas aos textos daqueles que chamamos hoje de críticos, mesmo que esses sejam, aos olhos do pensador, medíocres, quando comparados aos autores a que se dedicam ou ao público incauto que lhes confere notoriedade.

O centro da passagem parece conter uma crítica a certo abuso do termo 'literatura' para designar conjuntamente as obras de poetas, oradores e historiadores, uma vez que a palavra, por sua vagueza, não seria capaz de identificar as obras-primas dos gêneros usualmente tratados pelos críticos literários. Apesar dessa crítica, Voltaire parece também indicar a origem desse uso abusivo do termo: o fato de os gênios serem, de certo modo, homens mais letrados do que seus críticos. Contudo, eles seriam, somente por isso, mal denominados como 'homens de letras' ou 'letrados/literatos', tal como são adequadamente nomeados aqueles críticos que se dedicam ao comentário dessas obras.

Essa crítica ao uso do termo 'letrado' para falar dos gênios e, portanto, do termo 'literatura' para denominar suas obras-primas é corroborado pelo suposto absurdo de chamar Newton e Locke de homens de espírito, provavelmente significando essa expressão aquilo que atualmente entendemos pela expressão 'pessoa espirituosa'. A estrutura da analogia parece ser a seguinte: assim como Newton e Locke, mesmo sendo grandes "espíritos" (diríamos hoje, "grandes mentes"), bem por isso são 'pessoas espirituosas', assim também os poetas, oradores e historiadores, mesmo sendo pessoas

46 Cf. VOLTAIRE. *Dizionario filosofico integrale* (francês-italiano). Milão: Bompiani, 2013, p. 2206, tradução própria.

muito letradas, nem por isso são adequadamente chamados ‘letrados/literato’. Desconsiderando os detalhes, a passagem como um todo aponta para duas coisas interessantes. De um lado, ela registra um uso vago e amplo dos termos ‘literatura’ e ‘letrado’ para falar de modo generalizado das produções escritas. De outro, apresenta a crítica a este uso, defendendo uma distinção entre o homem de gênio e o homem letrado.

Contudo, essa amplitude (entendida como “vagueza”) é arregimentada por Voltaire através do conceito de bela literatura, como se pode perceber a partir da seguinte passagem do verbete:

Chamamos de bela literatura aquela que se liga aos objetos que possuem *beleza*; à poesia, à eloquência, à história bem escrita. A simples crítica, a polimatia, as diversas interpretações dos autores, os sentimentos dos antigos filósofos, a cronologia, não são, em absoluto, bela literatura, porque essas investigações são *sem beleza*. Os homens convencionam chamar *belo* todo objeto que inspira sem esforço sentimentos agradáveis; o que é apenas exato, difícil e útil não pode ter pretensão à beleza. Assim, não dizemos ‘um belo escólio’, ‘uma bela crítica’, ‘uma bela discussão’, tal como dizemos ser belo um trecho de Virgílio, de Horácio, de Cícero, de Bossuet, de Racine, de Pascal. Uma dissertação bem escrita (*bien faite*), tão elegante quanto exata, e que torna agradável (*répand des fleurs sur*) um tema espinhoso, pode ainda ser chamada de um *belo* trecho de literatura, embora em um nível bem inferior (*très subordonné*) às obras de gênio.⁴⁷

Percebemos aqui, de outro ângulo, a vagueza inicialmente atribuída ao termo ‘literatura’. Voltaire nos indica que a ambiguidade inicial do termo, de certo modo, possui um centro diferenciador ali onde se fala apropriadamente de ‘bela literatura’. O trecho revela, porém, uma vagueza deste conceito, o que não surpreende, dada a amplitude de aplicações do termo ‘belo’ em qualquer época em que ele seja aplicado. Na gradação de Voltaire, temos a seguinte hierarquia: o conceito de bela literatura se aplica em sentido próprio às obras-primas da poesia, da eloquência e da história (bem escrita e diferenciada explicitamente da simples cronologia). Esse sentido próprio se deve às obras-primas dessas artes discursivas provocarem, em seu todo, o sentimento espontâneo (“sem esforço”) de agrado. É a partir dessa descrição definitiva e primária

47 Cf. VOLTAIRE. *Dizionario filosofico integrale* (francês-italiano). Milão: Bompiani, 2013, p. 2208, tradução própria. É interessante notar que a lista de espécies discursivas que contam como bela literatura (a poesia, a oratória e a história), indica também o período de transição entre a compreensão da literatura a partir do registro clássico da poesia e da retórica e a compreensão propriamente estética da literatura a partir da hegemonia da poesia sobre a prosa. O texto de Voltaire também é importante por dar testemunho desta transição.

do belo (bastante classicista, diga-se de passagem) que, subsidiariamente, podemos encontrar ‘belos trechos de literatura’ em obras que não pertencem às três técnicas discursivas listadas inicialmente. Por fim, mesmo escólios, críticas, discussões ou dissertações podem ter, em um grau bem inferior, algum aspecto vago desde o qual podem ser chamados de belos, embora, neste nível, seja quase abusivo dizer que estes aspectos esparsos possam conferir o *status* de bela literatura ou mesmo de belos trechos de literatura.

Para tecer as considerações finais, tomemos o último parágrafo do verbete, justamente onde Voltaire indica o lugar que ele (e seu século) estabelece para a bela literatura no rol das belas-artes:

Dentre as artes liberais – que chamamos as belas-artes pela razão mesma de que elas praticamente cessam de ser artes na medida em que elas não possuem beleza, na medida em que elas falham relativamente à nobre meta de aprazer (*plaire*) –, há muitas que não são absolutamente objeto da literatura: tais são a pintura, a arquitetura, a música, etc.; essas artes, por si mesmas, não têm relação com as letras, com a arte de exprimir pensamentos: assim, a palavra *obra de literatura* não convém em absoluto a um livro que ensina arquitetura ou música, as fortificações, castrametação⁴⁸, etc.; este <tipo de livro> é um obra técnica: mas na medida em que escrevemos a história dessas artes...⁴⁹

Assim encerra o texto, com as reticências de uma análise semântica talvez deixada em aberto. Inicialmente, chama a atenção a equivalência entre o conceito de artes liberais e de belas-artes. Essa equivalência só é correta se compreendida no contexto da teoria das belas-artes surgida entre os séculos XVII e XVIII, pois aquilo que até o Renascimento era entendido como o conteúdo da expressão ‘artes liberais’ concernia à lista das artes que compunham o *trivium* (gramática, retórica e dialética) e o *quadrivium* (aritmética, geometria, música e astronomia). Voltaire, ademais, apresenta a justificativa para que sejam chamadas belas-artes: que elas praticamente cessam de ser artes se não são capazes de aprazer. Como bom filho de seu tempo classicista, Voltaire entende que a beleza da arte está relacionada ao que, pouco depois, Kant determinará como um sentimento de prazer superior.

Vemos aqui, igualmente, uma concepção de arte que é muito mais restrita do que aquela existente desde a Antiguidade até o final da Idade Média. Mas junto a isso,

48 Trata-se do nome então dado para a arte de escolher um terreno e montar um acampamento militar.

49 Cf. VOLTAIRE. *Dizionario filosofico integrale* (francês-italiano). Milão: Bompiani, 2013, p. 2208, tradução própria.

percebemos o uso da noção de obra técnica como aquela capaz de ensinar uma das artes liberais ou belas-artes. Contudo, a menção da arte de construir fortificações e da castrametação mostra uma oscilação do sentido geral de obra técnica inicialmente suposto no texto, pois certamente a arte de escolher um terreno e montar um acampamento ou uma fortificação militar não está no rol das belas-artes, embora sobre essa arte Voltaire indique haver obras técnicas que a ensinam. Isso indica que não apenas as obras que ensinam as belas-artes que não a literatura são obras técnicas, mas também aqueles que ensinam qualquer das outras artes ou técnicas que são meramente funcionais.

Outro aspecto interessante se encontra na tentativa de delimitar o que pode contar como a correta aplicação da noção de ‘obra de literatura’. De um lado, a obra de literatura é aquela simplesmente escrita, uma vez que a literatura (as letras), dentre as outras belas-artes, é caracterizada de modo muito amplo como ‘arte de exprimir pensamentos’, o que certamente também se aplica ao que o trecho chama de obras técnicas, dado que seria absurdo acreditar que elas não exprimem pensamentos. De outro lado, porém, dado o percurso anterior do verbete, depreende-se que as obras literárias, em sentido primário, são tanto as obras-primas da poesia, da eloquência e da história quanto as obras críticas escritas sobre tais gêneros. Os livros que instruem sobre as técnicas das belas-artes que não as obras-primas bela literatura e as obras críticas de interpretação destas não devem ser chamadas de ‘obras literárias’, apenas de ‘obras técnicas’. Tal separação entre as obras literárias e obras-primas da literatura em relação às obras técnicas, como sabemos, é ainda hoje corrente.⁵⁰

Vemos neste, no anterior e em outros trechos do verbete a atuação de conceitos como ‘belas-artes’, ‘gênio’, ‘beleza’, ‘obra literária’, ‘poesia’, ou seja, o surgimento do vocabulário estético para determinar o “lugar” da literatura no conjunto do discurso humano. A estética filosófica, nascendo na mesma época em que Voltaire dá seu testemunho sobre o termo ‘literatura’, tomará sempre, por sua mecânica conceitual própria, a literatura a partir desta “Hidra conceitual” que desde a antiguidade foi chamada de poesia. E nas inúmeras cabeças deste monstro, multiplicadas pela própria

50 Contra uma visão muito rígida dessa separação ainda corrente é possível argumentar que textos como os de Vitruvius, Alberti e Palladio sobre a arquitetura ou o tratado da pintura de Leonardo (para dar alguns exemplos mais célebres) não são apenas textos técnicos em sentido vulgar, mas possuem também o valor de obras literárias em diversas de suas partes. Como parte daquilo que a partir de Valéry vem sendo denominado de poética de um autor ou movimento, esses tratados têm uma importância literária por si mesmos, mesmo que sejam “obras técnicas”. Neste ponto se percebe claramente como a demarcação feita por Voltaire e ainda hoje existente, tem de ser tomada com cautela.

filosofia, vemos novamente ressurgir a marca da beleza como o conceito fundamental que permitiria, supostamente, separar o literário em sentido primário do literário em sua amplitude vaga, aplicável a todas as obras escritas pelos seres humanos.

Da época em que Voltaire escreve o verbete sobre literatura até o Romantismo, permanece uma tensão entre a compreensão estética da literatura a partir da noção poético-retórica de bela literatura e a proliferação das apropriações criativas de todas as formas literárias existentes, bem como a criação de diversas outras. Se, de um lado, como já indicado antes, a estética filosófica que surge no contexto do Romantismo alemão (especialmente com August Schlegel, Schelling e Hegel) tende a recusar uma consideração direta do conceito de literatura em detrimento do par conceitual prosa-poesia, de outro lado, porém, os desdobramentos da literatura romântica em toda a Europa, exercitando-se entre os extremos da melancolia e da paixão, recusam-se a ser encaixados em qualquer cânone estético estabelecido. Na literatura romântica todas as formas do que não é propriamente “bela” no sentido estético (o agradável, o harmonioso) clamam por existência real: o sublime, o fantástico, o grotesco, o abissal, o arrebatamento, a dissolução, o místico, o fragmentário, o inconsciente, o funéreo etc.

Enfim, a literatura e as demais produções românticas são a reivindicação de uma liberdade criativa que muitas vezes se ri do “agradável”, do “harmonioso” e do “normal” pressuposto na estética filosófica nascente, uma liberdade até então nunca proclamada que absorve centenas de escritores, os quais se valem de todos os gêneros e estilos literários já existentes, radicalizando-os, ou simplesmente criando novos gêneros e estilos para poderem exprimir as mais diversas facetas do humano através do discurso e outros códigos significantes, especialmente no caso da música e da pintura. Mesmo sendo um rebento da época romântica, a estética filosófica olha, incontinenti, apenas para as obras de arte que se adequam aos cânones que pretende estabelecer a partir da noção de bela-arte. Mas, justamente por isso, é incapaz de reconhecer a revolução

literária que está se realizando a sua volta.⁵¹ E mesmo seu olhar retrospectivo é incapaz de reconhecer, pelo privilégio absoluto dado à beleza e ao verso poético, o papel decisivo do cômico, do patético, do grotesco, do estranho e fantástico, em suma, do “feio” e do prosaico na constituição da literatura moderna, como se pode constatar facilmente lendo obras tão icônicas quanto o *Decameron*, de Boccaccio, os *Cantos de Canterbury*, de Chaucer, *Gargantua e Pantagruel*, de Rabelais, *Dom Quixote*, de Cervantes, ou *As viagens de Gulliver*, de Swift⁵².

A estética filosófica é o fruto conceitual e cultural mais conservador do Romantismo, esse movimento que luta pela liberdade total em relação a todas as regras e valores estabelecidos, a liberdade da realização artística e literária da individualidade que se vê irremediavelmente finita e desesperadamente necessita se opor ao mundo para se tornar parte dele. Curiosa situação: a estética se consolida como área autônoma da filosofia graças ao ambiente revolucionário do Romantismo e, ao mesmo tempo, permanece um “estranho no ninho” deste mesmo movimento intelectual ímpar, no qual se explicita um dos aspectos fundamentais da mentalidade contemporânea: a consciência da radical historicidade do humano no mundo⁵³.

É do Romantismo, aliás, que surge a última etapa importante de desenvolvimento do conceito moderno de literatura. Em especial, por conta dos esforços da linguística histórica, dos primeiros registros modernos e da análise da literatura oral, do reconhecimento da literatura oriental e do próprio desenvolvimento de uma crítica literária inovadora, o Romantismo coloca em circulação, entre o fim do século XVIII e

51 Isso fica claro no juízo de Hegel sobre Hoffmann e Kleist, dois dos mais originais e precursores românticos: “No que diz respeito a estas potências escuras, o indivíduo vivo e que dever ser é colocado em relação com algo que, por um lado, está nele mesmo, por outro lado, constitui um além estranho para seu interior, que o determina e rege. Pretende-se que nestas forças desconhecidas resida uma verdade indecifrável do que é horripilante, que não permite ser compreendido nem apreendido. Mas as potências escuras devem justamente ser banidas do âmbito da arte, pois nela não há nada de escuro, e sim tudo é claro e transparente, e com estes presbitismos apenas é dada a palavra à doença do espírito e a poesia é lançada no nebuloso, no vaidoso e no vazio, do qual nos fornecem exemplos Hoffmann e Heinrich von Kleist, este em seu *Príncipe de Homburg*.” Cf. HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, vol. 1. São Paulo: Edusp, 2001, p. 247. Refletindo sobre essa passagem, percebemos o quanto o conceito de arte romântica permanece em Hegel um pálido reflexo do que atualmente consideramos como efetivamente sendo a contribuição da arte romântica para o mundo moderno: a visão do “escuro” que está presente em todos nós. Não é ocioso lembrar que o conto *O homem de areia*, de Hoffmann, inspirou Freud a cunhar o conceito psicanalítico de ‘estranho’ (*Unheimlich*).

52 Por mais estranho que possa parecer, é somente no século XX que os estudos literários e a filosofia da arte reconhecem o inestimável valor e o papel decisivo do cômico e do prosaico na história da literatura e, sobretudo, na tradição da prosa literária moderna. Vale aqui, especialmente, a menção do estudo de Bakhtin sobre Rabelais e o minucioso estudo de Gilbert Highet sobre a tradição satírica na literatura ocidental. Cf. BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987. HIGHET, G. *The anatomy of satire*. Princeton: Princeton UP, 1962.

o início do XIX, a ideia de literatura nacional.⁵⁴ Em seguida, Goethe, opondo-se a este conceito, forja a noção de literatura universal ou mundial (*Weltliteratur*).⁵⁵ Nesta oposição entre literatura nacional e mundial encontramos o último grande estágio de desenvolvimento do conceito de literatura ainda hoje em exploração pela literatura comparada. O que pode contar como parte das literaturas nacionais ou da literatura mundial está sempre aberto a controvérsias, mas essas noções correlatas são atualmente indispensáveis para se pensar no que pode ser tomado como patrimônio discursivo de uma cultura ou de todas elas.

Controvérsias e indispensabilidades à parte, o surgimento dessas noções apenas mostra que o conceito de literatura não provém da tradição filosófica, mas ultrapassa e mesmo desafia uma análise filosófica adequada do mesmo. Dizer que se trata apenas de um conceito ambíguo e enganoso seria apenas continuar a miopia típica de alguns filósofos que, na incapacidade de compreender os fatos culturais de seu tempo, condenam os mesmos ao ostracismo do panteão conceitual da filosofia.

53 Para além das célebres considerações de Foucault sobre o advento da historicidade como horizonte das ciências no início do século XIX, vale transcrever as inspiradas palavras de Arnold Hauser: “Sem a consciência histórica do romantismo, sem o questionamento constante do significado do presente, pelo qual o pensamento dos românticos era dominado, todo o historicismo do século XIX e uma das mais profundas revoluções na história do espírito humano teriam sido inconcebíveis. (...) Só a partir da Revolução e do movimento romântico a natureza do homem e da sociedade começa a se mostrar essencialmente evolucionista e dinâmica. A ideia de que nós e nossa cultura estamos envolvidos em um eterno fluxo e uma luta interminável, a noção de que nossa vida intelectual é um processo de caráter meramente transitório, é uma descoberta do romantismo e representa sua mais importante contribuição para a filosofia dos tempos correntes.” Cf. HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 666-67.

54 A noção de literatura nacional é difusa e os primeiros indícios de sua aparição explícita podem ser encontrados nos teóricos da Querela entre os Antigos e os Modernos. No contexto da cultura alemã, porém, ela foi principalmente motivada pelas considerações de Herder acerca do gênio nacional contido na língua dos povos. Sobre este e outros aspectos do conceito na passagem do século XVIII ao XIX, veja-se PERKINS, M. A. “Romantic theories of national literature and language in Germany, England, and France”. In SONDRUP, S. P., NEMOIANU, V. (eds.) *Nonfictional romantic prose: expanding borders*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, p. 97-106. Ademais, a noção de literatura oral que começa a emergir nesta época só é explicitada no final do século XIX. Deixarei aqui de lado este conceito complexo por amor à brevidade do presente ensaio. De todo modo, a noção de literatura oral pode ser vista como um prolongamento mais radical da noção mais ampla de literatura, noção esta que não precisa necessariamente estar vinculada apenas àquilo que é impresso, estendendo-se a memória que passa de pessoa a pessoa nas tradições não-escritas.

55 A noção de literatura mundial ou universal (*Weltliteratur*) é considerada como um dos conceitos básicos da literatura comparada. Sobre o surgimento e o sentido da noção em Goethe, veja-se: DAMROSCH, D. *What is world literature?* Princeton: Princeton UP, 2003, p. 1-36. PIZER, J. “Goethe’s ‘World literature’ paradigm and contemporary cultural globalization”. In *Comparative literature*, v. 52, n. 3, 2000, p. 213-227. BIRUS, H. “Goethes Idee der Weltliteratur: eine historische Vergegenwärtigung”. SCHMELING, M. (org.) *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, p. 5-28.

Neste ponto, as suaves e, ao mesmo tempo, resolutas palavras de Gadamer, ao refletir sobre a posição limite do conceito de literatura a partir do conceito de literatura universal, poupam-nos circunlóquios:

A caracterização normativa que se dá com a pertença à literatura universal situa o fenômeno da literatura sob um novo ponto de vista. Pois, se esta pertença à literatura universal só é reconhecida no caso de uma obra literária que possui um certo *status* próprio, como poesia ou como obra de arte da linguagem, de outro lado, o conceito de literatura é muito mais amplo do que o da obra de arte literária. Do modo de ser da literatura participa toda tradição feita pela linguagem, não somente os textos religiosos, jurídicos, econômicos, públicos e privados de toda classe, mas também os escritos em que se elaboram e interpretam cientificamente esses textos transmitidos, e conseqüentemente todo o conjunto das ciências do espírito. A forma da literatura convém em geral a toda investigação científica, na medida em que esta se encontra essencialmente vinculada ao caráter da linguagem (*Sprachlichkeit*). A capacidade que tem tudo que pertence à linguagem de aceder à escrita circunscreve o sentido mais vasto da literatura.⁵⁶

À luz das considerações feitas, torna-se necessário substituímos a noção estética de bela-literatura por ter se mostrado como um “leito de Procusto” em relação à polissemia historicamente constituída do conceito de literatura. O termo ‘literatura’ não aponta para uma categoria que pudesse delimitar um gênero, nem possui algum tipo de centro gravitacional que pudesse ordenar e iluminar hierarquicamente uma multiplicidade de gêneros em torno de si. Desde sua primeira insinuação como tradução da “gramática” grega até nossos dias, o termo ‘literatura’ passou por muitas peripécias. Mais do que um conceito categórico, esse termo supõe um conceito alegórico, um conceito que somente de modo comparativo pode ser explorado e entendido. Muito além dos sonhos da estética filosófica moderna, a literatura representa um conceito da cultura ocidental que engloba de modo difuso e complexo toda a produção discursiva dos seres humanos. É esta universalidade volátil e virtual que permite entender como obras tão distintas quanto o *Diálogo sobre os dois sistemas do mundo*, de Galileu, e o *Ulisses*, de James Joyce, podem ser abordados como parte da história da literatura.⁵⁷

56 Cf. GADAMER, H.-G. *Verdade e método I*. Petrópolis: Vozes, p. 228.

57 Qualquer pessoa com o mínimo senso literário fica encantada com o esmero e o talento retóricos presentes em vários escritos de Galileu. Uma apurada análise das fontes e dos elementos literários na obra de Galileu pode ser encontrada em HALL, C. *Galileo's Reading*. Cambridge: Cambridge UP, 2013. Em uma perspectiva ainda mais ampla, veja-se FINOCCHIARO, M. A. *Galileo and the art of reasoning: rhetorical foundations of logic and scientific method*. Dordrecht/Boston: Reidel, 1980.

Como conceito alegórico, o termo ‘literatura’ indica (de modo indireto e conotativo) virtualmente a totalidade dos discursos humanos que são preservados pela tradição escrita, mas se estende, por metonímia, aos discursos falados que de algum modo permanecem registrados na mente de um ouvinte, daí também falarmos de literatura oral. Como uma espécie de ‘termo coringa’, a totalidade do discurso pode ser denotada e investigada através do termo ‘literatura’. Não é demais reiterar que tal termo conceitual passa ao largo da tradição filosófica que vem da antiguidade até nós.⁵⁸ Ele emerge de uma compreensão do discurso humano proveniente da *cultura* ocidental, sobremodo da cultura moderna e coloca em questão a visão demasiado limitada que a filosofia desenvolveu sobre o discurso humano.

O termo ‘literatura’, à luz de sua breve genealogia aqui apresentada, mostra-se como um desafio ao modo tradicional com o qual a filosofia tentou lidar com o discurso humano. Em especial, desafia as distinções tradicionais herdadas pelo modelo estético entre poesia e prosa, bem como entre literal e metafórico, factual e ficcional. Para além de todo gênero, miscigenado como toda a humanidade, o conceito de literatura não pede por uma definição, mas por uma investigação a partir de sua polissemia permissiva e necessariamente aberta à totalidade do discurso humano. Como uma horda bárbara, o conceito de literatura e todos os seus aliados invadem a ordem territorial do discurso que a filosofia longamente acreditou definitiva, desordenando as imagens especulares nas quais ela e outros saberes contemplavam narcisisticamente sua simetria e sua beleza. Qualquer filosofia da literatura que não seja um desafio à filosofia tradicional da arte e da linguagem está fadada aos dilemas do modelo estético, já totalmente exaurido. Por sua própria história conceito moderno de literatura nos pede uma outra compreensão filosófica sobre o que torna o discurso tão significativo como forma de nos relacionarmos conosco mesmos enquanto pessoas, com as outras pessoas (passadas, presentes e mesmo futuras), bem como com o mundo natural e histórico que habitamos. Essa não é uma filosofia do discurso domesticado, civilizado, “etiquetado”, mas uma filosofia do aspecto sempre indomado de toda palavra.

3 – UMA FILOSOFIA DA LITERATURA A PARTIR DE UMA FILOSOFIA DO LITERÁRIO

58 O tratamento deste termo por Voltaire não desmente este caráter “exógeno” do mesmo em relação à filosofia. Antes, mostra justamente que a filosofia moderna só pode arregimentar o conceito na estrutura tradicional da “desambiguação” por meio da imposição (algo ambígua...) dos conceitos da estética filosófica nascente.

Como vimos, o conceito de literatura é avesso a definições categóricas, dado ser um conceito alegórico, ou seja, um conceito que se aplica a suas instâncias por um jogo complexo de analogias e não por meio de uma conotação unívoca e uma denotação fixa. Um modo de evitar a tendência (implícita ou explícita) de definição da literatura (ou a simples negação de tal possibilidade) consiste em passar da consideração do substantivo ‘literatura’ para o adjetivo ‘literário’. Do ponto de vista das considerações filosóficas do conceito de literatura calcadas (positiva ou negativamente) no modelo estético, a literatura seria composta pelas obras discursivas que possuem o caráter literário. Contudo, ao tentar determinar o que seja o caráter literário, tais considerações incorrem em uma circularidade viciosa, pois tomam como exemplos do conceito de literário as obras geralmente consideradas como parte da literatura. Assim, as características literárias que determinam quais obras pertencem ao ‘escopo’ do termo literatura são já fruto de uma análise das obras consideradas literárias. Esse círculo metodológico é como um *maelstrom* filosófico que impede a consideração adequada da polissemia e da fluência do conceito de literatura, permanecendo primariamente tautológico seu sentido estrito e totalmente enigmático o sentido amplo em que esse conceito pode se aplicar à totalidade do discurso.

Portanto, para constituir uma filosofia da literatura não marcada por essa circularidade, é preciso começar fazendo uma caracterização filosófica do literário, uma vez que qualquer obra que possa ser incluída no escopo (polissêmico e mutante) do conceito de literatura tem de possuir um caráter literário. Como dito acima, uma filosofia da literatura que tome a sério o caráter extra-filosófico que marca a gênese e o uso mais frequente do conceito de literatura tem de tomar tal conceito não como determinando de modo categórico um gênero ou tipo discursivo ao lado dos demais, uma vez que, virtualmente, o conceito de literatura pode abarcar a totalidade do discurso (escrito ou falado). Todavia, essa omnipresença virtual do conceito de literatura não pode ser simplesmente positivada, pois isso apenas nos levaria a outra circularidade ainda pior: a trivialização do conceito de literatura. Este tem sido, implicitamente, o caminho adotado por várias abordagens filosóficas ditas continentais e pós-modernas que apenas radicalizam os conceitos estéticos de arte e literatura. Tanto a delimitação arbitrária e circular da literatura pelo literário e vice-versa, quanto a caracterização simplista de todo discurso humano como literatura têm de ser evitadas para que se possa

elaborar uma filosofia da literatura empiricamente adequada e antropologicamente relevante.

Retomemos algumas caracterizações feitas antes. Do ponto de vista semiótico, o discurso é um sistema de signos de valor fundamental no qual e com o qual nos relacionamos conosco mesmos, com os demais indivíduos e grupos, e com o mundo natural e histórico que habitamos. Nessa caracterização, o discurso é uma capacidade de desempenhar processos significantes por meio das palavras faladas ou escritas que é capaz de nos orientar e de nos transformar no mundo pessoal, interpessoal, histórico e natural que habitamos. Essa capacidade de orientação e transformação através do discurso pode ser considerada como uma capacidade de aprender, manter e construir sentido para vida humana no mundo histórico e natural em que vivemos através do discurso. Mas o termo discurso é ainda muito vasto. Em que modalidade discursiva mais propriamente se manifesta este impulso para a constituição de um sentido para a vida no mundo?

Como já sugerido por vários teóricos de diferentes áreas e filiações, é por meio da narrativa que construímos sentido para nós mesmos, para os outros e para o mundo que habitamos.⁵⁹ Na medida em que o discurso está inserido em nosso intento contínuo de dar sentido à nossa experiência de mundo, ele é primariamente narrativa e somente de modo secundário e derivado é enunciado ou asserção. A narrativa, porém, já é uma elaboração da memória e da imaginação sobre o estofamento perceptivo que constitui o solo mais básico da experiência de mundo. Essa elaboração, porém, é um necessário enraizamento espaço-temporal que torna cúmplices o narrador, a narração, o narrado e sua possível audiência. Do ponto de vista da filosofia da linguagem tradicional, todavia, o discurso não é considerado primariamente por sua modalidade narrativa, mas como enunciado ou asserção e, no limite, como definição. Do ponto de vista semiótico aqui adotado, essa visão tradicional (centrada na análise das condições de verdade do discurso) é uma inversão altamente idealizada do discurso. Na realidade, consiste em uma total inversão na ordem dos fatos: entendido primariamente como asserção, o

59 Tem ganhado força na filosofia da mente, nas ciências humanas e psicológicas a noção segundo a qual a identidade pessoal e até mesmo coletiva se estrutura e ganha sentido através da narrativa. Uma referência filosófica já clássica é RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2014, esp. caps. 5-6. Outro texto seminal na aplicação do conceito de narrativa ao campo da experiência individual e coletiva, bem como ao campo da historiografia é CARR, D. *Time, narrative, and history*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1991. Um panorama sobre as mais diversas ramificações e desenvolvimentos da narratologia se encontra em HÜHN, P. *et alii*. (eds.) *Handbook of narratology*. Berlin/Nova Iorque: De Gruyter, 2009.

discurso precisa regular seu sentido pela suposta natureza essencial de seu referente; precisa conter termos componentes sem qualquer ambiguidade; e precisa estar desvinculado de sua situação de uso, ou seja, precisa anular as circunstâncias de quem o profere e de quem o recebe. Em suma, uma situação discursiva totalmente idealizada. Para essa situação ideal, o literário que emerge no discurso como seu enraizamento no espaço-tempo concreto dos falantes e ouvintes só pode ser um aspecto indesejável.

É somente quando o discurso suprime a densidade e complexidade de suas circunstâncias narrativas (que necessariamente envolvem processos semióticos extra-discursivos) em favor da impessoalidade e transparência ideal que anula qualquer resquício psicológico que possa se interpor entre o sentido e a referência que o discurso pode realizar sua função assertiva, ou seja, que pode estabelecer a correspondência entre sua pretensão e seu valor de verdade. Essa exigência é de tal modo rarefeita que ela separa até mesmo o erro da mentira. No dispositivo idealizado das asserções, não há pretensão de falsidade. O falso só comparece aí como erro. A mentira, como atividade discursiva prosaica e comum, é simplesmente inconcebível na estrutura conceitual do discurso declarativo.

O famoso esquema semi-formal ‘S é P’, instaurado por Aristóteles em seu mui denso e influente tratado *Sobre a interpretação*, indica-nos justamente o caminho pelo qual o discurso se institui na forma ideal da asserção: desenraizando-se de seu contexto indexical e icônico para resplandecer no âmbito atemporal do puramente simbólico⁶⁰. Esse famoso esquema representa a motivação teórica daquilo que, dois milênios mais tarde, será estabelecido por Frege como a condição lógico-semântica fundamental de sentido para uma sentença exprimir um pensamento completo e, portanto, para poder ser verdadeira ou falsa de um ponto de vista puramente lógico: deixar de lado qualquer referência tanto aos índices espaço-temporais (os pronomes e dêiticos, os modos verbais subjuntivo e imperativo, bem como as orações subordinadas etc.), quanto se valer de

60 Curiosamente, porém, Aristóteles percebe que a modalidade declarativa do discurso é uma espécie particular do discurso como um todo, justamente quando afirma que todo discurso é significante (*sêmantikos*), mas nem todo discurso é declarativo (*apofantikos*), dando como exemplo de discurso significante mas não declarativo (sem valor de verdade) o pedido ou prece (*euchê*) e indicando a retórica e a poética como lugares onde se deve investigar a estrutura desse tipo de discurso. Cf. *Sobre a interpretação* 4, 17a 1-7. Apesar dessa indicação sucinta, o Estagirita (e toda a tradição da filosofia da linguagem até o século XX) acaba por tomar o discurso declarativo como modo discursivo primário a partir do qual estabelece a estrutura e a função de todas as outras formas discursivas. Se considerarmos que a filosofia grega nasce, mais de dois séculos antes de Aristóteles, também através da transformação do conceito social e pragmático de verdade em um conceito de ordem metafísica é mais fácil entender esta oscilação entre a percepção do caráter primariamente significante de todo o discurso e a adoção do discurso declarativo como modalidade primária a partir da qual pretende determinar todas as outras modalidades discursivas.

ícones metafóricos (nuances lexicais, figuras retóricas, torções estilísticas), os quais fazem uma sentença ou conjunto de sentenças depender de um contexto de proferimento que acaba por tornar opaca a relação entre a expressão gramatical de seu sentido conceitual, bem como inescrutável a relação semântica dessas sentenças com seus possíveis referentes. Deste ponto de vista, os aspectos narrativos do discurso em geral têm de ser tomados como aspectos logicamente “exteriores” e irrelevantes do discurso declarativo.

Do ponto de vista semiótico, porém, cabe à modalidade narrativa o papel de ser a realidade mais básica do discurso, o qual, por um conjunto de exigências suplementares e ideais, pode ser “sublimado” na forma assertiva e, assim, tornar-se verdadeiro ou falso. Isso não significa que a narração seja falsa por princípio, ou que necessariamente não possa ser verdadeira ou falsa. Significa apenas que enquanto o discurso na forma da asserção está “condenado” a ter uma pretensão de verdade, a narração pode não apenas prescindir de uma pretensão ou de um valor de verdade, mas é também o modo de ser da palavra em que se manifesta a intenção primária do discurso: ser um conjunto complexo e variegado de processos significantes que constituem sentido para a experiência individual e coletiva de mundo. Neste “solo áspero” em que vive o discurso, sua interação com outros códigos significantes extra-discursivos é inevitável.

Em uma alegoria matemática, as inúmeras variáveis que podem compor os modos narrativos do discurso, podem ser “preenchidas” por signos que não são necessariamente discursivos, de maneira que a realidade narrativa do discurso se realiza no mais das vezes por meio de um entrelaçamento do discurso com signos pertencentes a códigos significantes extra-discursivos. Em uma analogia visual, como em uma pintura, a narrativa pode estabelecer o desenho da figuração, mas as cores e texturas que o preenchem e o matizam, na maior parte dos casos, são constituídas por outros códigos significantes, sem os quais a narrativa permaneceria na forma inacabada de um esboço. A narração e seu produto, a narrativa, é a atitude discursiva por excelência onde pode emergir o aspecto literário do discurso porque é na produção e na recepção da narrativa que o discurso se entrelaça com outros códigos significantes que compõem uma

semiosfera determinada.⁶¹ É somente na forma idealizada da asserção que o discurso pode aparecer totalmente desentrelaçado e independente dos contextos específicos em que efetivamente ocorre.

Mas para poder dar conta de outros aspectos da polifonia contida no conceito de literário, tomemos um outro quadro conceitual como instrumento heurístico de comparação: o quadro conceitual e metodológico operado na linguística recente. Parte considerável da linguística do século XX nos ensina que o discurso é um sistema de signos que torna possível todas as nossas performances discursivas particulares, tornando tais “execuções” exemplos de uma estrutura sincrônica e abstrata que “circunda” estas mesmas realizações particulares. Saussure indicou essa diferença entre o código abstrato e seus usos particulares pela diferença entre língua (*langue*) como sistema e fala (*parole*) como aplicação concreta e particular desse mesmo sistema. Mais tarde, Chomsky rebatizou tal diferença de modo mais preciso como a diferença entre a competência linguística e o desempenho linguístico.⁶² Tal visão propiciou à linguística, em menos de cem anos, o “caminho seguro de uma ciência” (para usar a emblemática expressão kantiana). A tonalidade dominante nestas “aberturas” científicas da linguística se volta para o discurso como língua e para o discurso como competência. O lado da fala e do desempenho, como aspecto particular em relação ao universal, teve de ser colocado em segundo plano, uma vez que, como já nos ensina Aristóteles, não há ciência do particular.

Gostaria de sugerir que é justamente no lado da fala e do desempenho narrativo concreto (não do sistema linguístico e da competência abstrata do falante ideal) que encontramos os vários sentidos em que se pode falar do literário no discurso, ou seja,

61 Essa noção de um entrelaçamento semiótico da narração com outros códigos significantes foi indicada por Foucault nas seguintes palavras de suas conferências intituladas *Linguagem e literatura* (proferidas em 18 e 19 de março de 1964): “Vocês sabem que é uma descoberta paradoxalmente recente o fato de a obra literária ser feita não com ideias, com beleza, com sentimentos sobretudo, mas simplesmente com linguagem. Portanto, a partir de um sistema de signos. Mas esse sistema de signos não é isolado. Ele faz parte de uma rede de outros signos que circulam em dada sociedade, signos que não são apenas linguísticos, mas que podem ser econômicos, monetários, religiosos, sociais etc. A cada momento da história de uma cultura corresponde um determinado estado dos signos, um estado geral dos signos.” E, mais adiante: “Em outras palavras, a análise da literatura, como significante e se significando a si mesma, não se limita unicamente à dimensão da linguagem. Ela penetra em um domínio de signos que ainda não são verbais e, por outro lado, ela se estica, se eleva, se volta para outros signos muito mais complexos do que os signos verbais. Daí resulta que a literatura só é literatura na medida em que não se limita ao uso de uma única superfície semântica, da superfície dos signos verbais. Na realidade, a literatura se mantém através de várias camadas de signos.” Cf. FOUCAULT, M. *Linguagem e literatura*. In MACHADO, R. *Foucault, filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 163, 166.

62 Cf. CHOMSKY, N. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965, cap. 1.

não é na estrutura abstrata e sincrônica de uma gramática de fundo partilhada por todos os falantes idealmente competentes de uma língua, mas é no aspecto diacrônico do discurso, onde a fala, primariamente realizada como narrativa, tem de atravessar e recolher como puder o espaço-tempo da experiência, é aí o âmbito e o momento em que pode emergir o literário no discurso em geral. É no uso efetivo do código, pelo qual tornamos as potências virtuais da língua e da gramática de fundo na qual nos movemos algo concreto e ligado à efetividade de nossa vida individual e coletiva no mundo que o literário do discurso surge de modo mais evidente. O literário, nesta perspectiva, é aquilo que singulariza o discurso, enraizando-o no mundo histórico e natural em que vivemos.⁶³ O literário, portanto, fala do modo como a estrutura geral da língua se torna fala e escrita com sentido no espaço-tempo dos indivíduos e grupos que habitam o mundo. Em suma, o literário está situado no enraizamento e uso efetivo de uma estrutura discursiva partilhada por um certo número de pessoas em uma região e época específicas.

Deste ponto de vista, não é nem pela *identificação* do literário como o retórico ou poético (tropológico e estilístico), nem mesmo com a identificação do literário com o metafórico e ficcional (por oposição ao literal e o factual, como tem tentado a filosofia da linguagem), muito menos pela identificação do literário com o estético (a obra-prima, o gênio, a beleza) que esgotamos os possíveis sentidos do literário no discurso. Certamente aquilo que a tradição clássica (e recente) chamou de ‘poético’ ou ‘retórico’ dá conta de aspectos importantes em que o literário no discurso ocorreu e ocorre. Todavia, essa caracterização do literário é ainda insuficiente para compreender todos os sentidos efetivos ou possíveis deste conceito, em especial porque tais aspectos tendem a cristalizar o literário do discurso como se ele fosse um conjunto finito e fechado de características que se apresentariam em determinadas obras, trechos ou estruturas discursivas específicas. Em especial, é notória a dificuldade de estabelecer de modo

63 Deixarei em suspenso a questão difícil e delicada concernente a se o desempenho e a fala concretos podem alterar o sistema de fundo e a competência abstrata e ideal que se supõe nos falantes de uma língua. Do ponto de vista semiótico aqui em jogo, é necessário explicar a mutação e criação discursiva como algo que evidentemente ocorre, caso contrário seria incompreensível que línguas nasçam e morram, que termos, tipos de sentenças e gêneros discursivos nasçam e deixem de ser usados, bem como que outros venham a existir e se transformem. A questão é delicada porque é difícil decidir se a noção de gramaticalidade e de estrutura profunda é apenas um recurso metodológico e heurístico para uma teoria científica e geral do discurso humano ou se tem uma contrapartida ontológica, ou seja, se é realmente uma descrição fiel da natureza do discurso humano em geral. É bem possível que em algum momento futuro (próximo ou distante) possamos decidir o quanto a noção chomskyana de gramática profunda reside em uma estrutura de longuíssimo prazo de nossa constituição psico-cerebral ou se é apenas uma tentativa teórica indutiva que se vale do “estado da arte” de compreensão das línguas existentes e que faz passar suas categorias metodológicas como se fossem categorias ontológicas.

consensual uma teoria fechada do “retórico” e “poético” que se manifesta no discurso. Essa dificuldade mostra que tais teorias são reconstruções do literário no discurso a partir de uma compreensão particular dos tipos de discurso que são tomados como exibindo as qualidades retóricas e poéticas arbitrariamente assumidas como relevantes para a caracterização desses mesmos aspectos. Novamente, temos aqui o problema de uma consideração redutiva ou reducionista (senão mesmo circular) do literário no discurso.⁶⁴ De todo modo, mesmo relevando esta tendência ao reducionismo e à circularidade, essas teorias são ainda prolongamentos da tentativa de analisar a singularidade através da qual o discurso se enraíza da vida histórica através de esquemas gerais. Em suma, ainda é uma tentativa de abarcar o literário no discurso humano dentro de uma estrutura conceitual categórica e denotativa, quando o literário é justamente aquilo que necessariamente se furta à delimitação unívoca e à definição.

Para sair das esquivas e críticas, é possível dizer que o aspecto literário do discurso é aquele aspecto de criatividade discursiva que torna o discurso comum parte da experiência individual e coletiva peculiar que dá sentido efetivo aos indivíduos e grupos no mundo natural e histórico que habitam. Ali onde percebemos que o discurso em geral recebe a marca do individual e do idiossincrático, que ele se torna memorável como este ou aquele discurso, que ele se torna patrimônio comum porque elabora de modo inaudito algum aspecto da experiência humana por meio de palavras, é justamente ali que o literário do discurso aparece e se firma na memória individual e coletiva.

O literário é a potência indeterminada do verbo que se faz carne da palavra realizada e habita na percepção, na memória e na imaginação dos homens. O caráter singular que encontramos nas obras mais usualmente ditas literárias – açambarcadas pelo substantivo ‘literatura’ (em qualquer das extensões e sentidos dados a ele) – são a face mais visível dessa perpétua luta sem vencedores ou vencidos que se trava entre a universalidade da gramática e a individuação da palavra. Essas obras são a “transubstanciação” do universal abstrato e virtual na concretude do singular, singular que se torna patrimônio de todos e de ninguém. As “grandes obras literárias” evidenciam a tensão inexorável entre o idioma e a idiosincrasia. O literário no discurso em geral (simbolizado pelas obras incluídas no escopo variável do conceito substantivado de literatura) indica a passagem do universal infinitamente virtual para a

64 Uma interessante discussão sobre os problemas e inconsistências da separação entre o literal e o figurado nas teorias retóricas do século XVIII e início do XIX, vistas de um ponto de vista semiótico (dentro da tradição da semiologia francesa que se inspira em Saussure), encontra-se em TODOROV, T. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Unesp, 2014, cap. 3.

composição de figuras concretas que nos falam diretamente sobre os sentidos que a vida individual e coletiva constitui para si no mundo natural e histórico que habita.

O literário é o espaço-tempo do entreato: o entre literal e figurado, entre factual e ficcional, o espaço-tempo onde o sentido se confunde com a referência e ambos se confundem com a representação que encarna e ancora os processos significantes discursivos em um aqui-agora que se torna o “eterno moderno”, a fisionomia das datas e a silhueta dos lugares. O literário aponta para aquele espaço-tempo imediato aquém ou além do verdadeiro e do falso, do bom e do mal, do belo e do feio, o espaço-tempo do sentido que só pode ganhar forma pelo fundo incontornável do *nonsense*.⁶⁵

O *nonsense*, contudo, não denota uma categoria de fatos ou objetos, mas é um predicado de grau que se aplica, variavelmente, aos discursos (ou outros objetos significantes). O *nonsense* é predicado em vários sentidos desses objetos na tensão entre a plenitude universal do sentido já estabelecido e esperado e a quebra mais ou menos intensa desta expectativa familiar. Em sua multiplicidade de formas, o *nonsense* é algo complexo que só se apresenta em graus diversos para cada um dos utentes de um discurso, seja escrito ou falado. O contraste entre o sentido costumeiro e o *nonsense* que caracteriza a criatividade linguística do literário no discurso é aquilo que nele é inesperado.⁶⁶ O literário surge, portanto, pela experiência discursiva não do “desvio da

65 Utilizo o termo inglês ‘*nonsense*’ para denotar os vários sentidos possíveis em que pode se manifestar a ausência de sentido. Fazendo uma organização semiótica desses vários sentidos no que tange ao discurso, podemos tomar como uma reflexão seminal sobre o *nonsense* aquela feita por Husserl nas *Investigações lógicas* (IV, esp. §§12-14). Husserl distingue dois tipos de *nonsense*: o contrassenso (*Widersinn*) e o sem-sentido (*Unsinn*). De um ponto de vista semiótico, podemos dizer que o contrassenso é o *nonsense* do ponto de vista sintático. Isso fica mais evidente pelos exemplos dados por Husserl: “um redondo ou” e “um homem e é”. Assim, o contrassenso seria a impossibilidade de formar uma significação (*Bedeutung*) do ponto sintático. Já o sem-sentido seria a impossibilidade de formar uma significação do ponto de vista semântico, ou seja, a incapacidade de indicar um objeto material ou formal correspondente a uma expressão ou descrição. No exemplo do filósofo: “um quadrado redondo”. Cf. HUSSERL, E. *Investigações lógicas*. Rio de Janeiro: Gen/Forense, 2012, p. 278-292. Mas para além dessa distinção entre o *nonsense* sintático e o semântico hauridas de Husserl, parece também necessário introduzir a noção de um *nonsense* em sentido pragmático, o qual poderíamos chamar simplesmente de ‘disparate’. Um exemplo (caricatural e didático) de disparate seria a situação de fala onde alguém que pergunta se o tempo está bom ou ruim e recebe como resposta uma expressão como ‘Sim, claro!’. Todavia, esta delimitação é ainda aproximativa, uma vez que temos diversos outros conceitos associados ao *nonsense*, tais como os de ininteligível, incompreensível, absurdo, despropositado, o fantástico, o extraordinário etc.

66 Mas o inesperado não é puro e simples. Aquilo que é já tedioso para um *expert* é algo inusitado para um leigo em determinado assunto. É isso que explica que pessoas ainda inexperientes em um assunto tomem como surpreendentes coisas que são já óbvias para um perito. A expectativa, portanto, é “treinada”. Sem o pano de fundo difuso mas necessário da expectativa discursiva, o caráter inesperado de processos discursivos não poderia aparecer. O inesperado é uma “desregulagem” em relação às expectativas das regras internalizadas do discurso. Interessantes considerações filosóficas e literárias sobre a relação entre o previsível e o imprevisível na dinâmica narrativa se encontram em CURRIE, M. *The unexpected: narrative temporality and the philosophy of surprise*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2013.

regra”, que não pode ser fixa e *a priori*, mas pela experiência mais ou menos intensa de sua mutação sintática, semântica ou pragmática. De todo modo, quando a surpresa de alguma forma de *nonsense* se nos apresenta, é porque o *nonsense* absoluto não se apresenta nunca. O puro *nonsense* é equivalente ao impensável. Só percebemos o aspecto e o grau de *nonsense* de um termo, uma expressão, uma frase ou um seguimento discursivo porque ele se entrelaça com a expectativa de sentido que regula o funcionamento cotidiano dos códigos significantes e, especialmente, da gramática de fundo que forma a expectativa do sentido costumeiro nos discursos.

O literário como característica potencialmente ubíqua de todo processo discursivo (especialmente realizado na modalidade da narrativa) revela o aspecto patológico do discurso quando este, para além da normalidade da gramática virtual e abstrata, tem de se encarnar nos indivíduos e grupos e se enraizar na experiência de mundo que neles se realiza. A experiência (inclusive mas não somente discursiva) sem algo inesperado é pura monotonia e passa despercebida, ou seja, deixa de ser experiência em sentido antropológicamente relevante. Sem a individuação o discurso não seria memorável, seria pura transmissão funcional de signos, ao modo da linguagem das abelhas. A distinção entre o normal ou esperado e o patológico ou inesperado é o lugar onde se pode encontrar em estado prístino o literário no discurso, e não na distinção usual entre o próprio e o figurado, a qual supõe uma significação fixa e idealizada em relação a qual se teria o desvio dos tropos discursivos. O discurso humano (falado ou escrito, dirigido a si ou a outrem, referido ao mundo natural ou ao mundo histórico) sem qualquer singularização obedeceria à lei de Leibniz: se duas coisas têm exatamente as mesmas propriedades, então elas são uma mesma coisa, ou seja, um discurso sem singularidade (e, portanto, sem a marca do literário) seria uma tautologia atópica e atemporal, ou seja, em termos da vida comum do discurso nas peripécias dos indivíduos e grupos espaço-temporalmente situados: seria um oxímoro.

O literário no discurso, como sua patologia espaço-temporal, é a possibilidade de sua memória, de sua diferenciação em um código que, de outro modo, passaria despercebido nas infinitas possibilidades de sua estrutura universal sincrônica, abstratamente partilhada por todos os falantes idealmente competentes. Assim como entre o corpo totalmente dissecado da anatomia e os corpos reais e viventes, a distância entre a estrutura abstrata do código gramatical suposto pelos falantes de uma língua e as formas efetivas que este código assume nos processos significantes em que o discurso se torna parte da história dos indivíduos e grupos é o âmbito total em que pode aparecer

o literário. Em suma: entre o paraíso do perfeito sentido perfeitamente instalado na infinitude possível do código gramatical e o inferno caótico do *nonsense* completo, está o purgatório em que o literário miscigena sentido e *nonsense* no discurso efetivo: nem angelical, nem demoníaco, apenas humano, demasiado humano.⁶⁷

É justamente isso que é capaz de nos fazer compreender como um determinado discurso, independentemente de suas possíveis tipificações retóricas ou poéticas, um discurso que venha do campo da religião, da filosofia, da ciência, ou da cultura comum pode ser admirado por alguém em função de sua singularidade. Essa singularização do discurso aponta para aquilo que os linguistas, há mais de um século (embora de perspectivas diferentes) têm tentado compreender sob o nome de ‘mutação semântica’ ou ‘mudança linguística’ (*linguistic change*). Desconsiderando se as transformações (sintáticas, semânticas e pragmáticas) no sentido dos termos, sentenças e tipos de discursos estão ou não previstas na estrutura profunda de uma língua, o literário no discurso humano é aquilo que marca a inovação ou criatividade linguística, criatividade que permite a singularização de um discurso, tanto individual quanto coletivamente.

O dialeto, o jargão, a gíria, a prosódia, o ditado, o chiste (para além dos estilos, figuras e tropos reconhecidos) são evidências dessa singularização que inscreve o discurso no espaço-tempo da experiência humana e que torna o discurso algo que pode ser reconhecido pelos contemporâneos e, sobretudo, pelos pósteros como uma marca da peculiaridade humana em determinado aqui-agora das formas de vida efetivamente realizadas em uma época e região do mundo. Essa contínua mutação semântica – que pode acontecer tanto nos estratos de longuíssimo prazo (como as camadas geológicas lentamente superpostas) quanto de modo abrupto (como nos desastres naturais) – foi o que antes se indicou como o sentido geral do conceito de semanturgia. Assim como a biosfera possui tanto aspectos de persistência e continuidade que permitem a vida das espécies quanto possui aspectos de ruptura e transformação que obrigam a adaptação dessas mesmas espécies de modo a alcançarem um frágil e provisório equilíbrio, assim também a semiosfera em que habitamos se faz de aspectos de persistência e de transformação, de continuidade e ruptura. Mais especificamente, o discurso se emaranha e se enraíza na semiosfera já existente, mas justamente por isso transforma esse mesmo

67 Uma defesa desta ideia (aqui exposta alegórica e analogicamente) no contexto da linguística recente se encontra em MORENO, R. E. V. *Creativity and convention: the pragmatics of everyday figurative speech*. Filadélfia/Amsterdam: John Benjamins, 2007, esp. cap. 8.

ambiente, tal como uma árvore se nutre e se insere em uma paisagem, mas exatamente ao fazê-lo transforma essa mesma paisagem.

Para usar um conceito conhecido em um sentido desconhecido, o literário que emana das realizações discursivas particulares é a *aura* de um discurso, sua singularidade como forma de manifestação do *hic et nunc* do discurso, o modo pelo qual o discurso se liga de modo inalisável ao espaço-tempo da experiência individual e coletiva. De modo geral, os textos literários usualmente assumidos como parte da literatura em um período ou estrato cultural representam de modo mais duradouro essa aura, de tal forma que suas artimanhas literárias podem ser analisadas pelos críticos como uma manifestação criativa e simbiótica dessa mesma época ou estrato cultural, sem que isso implique qualquer perda de sua singularidade. O literário é a concretude histórica (bela ou feia, verdadeira ou falsa, boa ou má, pouco importa) que dá fisionomia ao discurso de certas pessoas e grupos em uma determinada semiosfera, em uma determinada cultura. Essa concretude do discurso pode ser analisada de inumeráveis modos, mas ela é uma matéria bruta sempre diversamente interpretável que constitui o objeto da teoria literária e mesmo da linguística científica. O literário é a singularidade (esplendorosa ou precária) do discurso em sua situação espaço-temporal, essa singularidade que marca a operação concreta do discurso no esforço para dar sentido à vida humana no mundo.

É somente através dessa permissividade e enraizamento do literário como forma do surpreendente, como o *nonsense* que se insinua em maior ou menor grau na singularização do sentido nos processos discursivos concretos que podemos compreender como é possível separar a literatura em sentido mais estrito de outras manifestações do literário em outras formas de discurso que não são imediatamente identificadas com a literatura. É somente através dessa compreensão do literário que podemos entender que discursos usualmente tipificados como técnicos, científicos e, sobretudo, filosóficos e religiosos podem conter ou mesmo ser discursos literários sem serem, por isso, textos de literatura. A tendência – de resto muito danosa – de equiparar o discurso literário em sentido estrito ao discurso filosófico provém da confusão (originária do modelo estético tradicional) entre os conceitos de literário e de literatura. Muitas filosofias, filósofos ou obras filosóficas podem ser considerados literários sem que isso implique imediatamente sua “subsunção” como parte da história da literatura, ao menos não de modo puro e simples.

Essa singularização do discurso no mundo dos indivíduos e grupos, das culturas e épocas é a existência pré-teórica e concreta que posteriormente as teorias literárias ou linguísticas tentarão dar conta conceitualmente. Os conceitos gerais da retórica, da poética, da estilística, da narratologia e até mesmo da filosofia da literatura tradicional podem bem subsumir boa parte desses processos significantes, mas nunca poderão exaurir o sentido peculiar dessa singularidade, seu caráter aberto e necessariamente fluido e polissêmico. As criações discursivas de culturas, autores e épocas não podem ser teorizadas por antecipação. O literário é aquilo que emerge do processo concreto e dramático (quando não trágico) de cada indivíduo e grupo humano constituir ou tentar constituir um sentido para sua existência no mundo através do discurso. O discurso meramente funcional, aquele que segue as regras monótonas de uma língua ou gramática passará em branco assim que tiver cumprido sua intenção, como uma ação anódina que apenas mantém o metabolismo mínimo de um organismo. O literário é aquilo que no meio da vida ordinária, dá testemunho do modo como essa mesma vida se liga ao extraordinário latente em todo o instante em que, vivos, queremos algo mais do que simplesmente sobreviver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*; trad., introd., notas: Eudoro de Souza. Lisboa: INCM, 2010.
- BIRUS, H. “Goethes Idee der Weltliteratur: eine historische Vergegenwärtigung”. In SCHMELING, M. (org.) *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995, p. 5-28.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*; trad. Yara F. Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987.
- BRANT, S. *A nau dos insensatos*; trad.: Karin Volobuef. São Paulo: Octavo, 2010
- CAPELLA, M. *Le nozze di Filologia e Mercurio* (latim-italiano); trad., introd., notas: Ilaria Ramelli. Milão: Bompiani, 2004.
- CARR, D. *Time, narrative, and history*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1991.
- CHOMSKY, N. *Aspects of the theory of syntax*. Cambridge: MIT Press, 1965.
- CURRIE, M. *The unexpected: narrative temporality and the philosophy of surprise*. Edimburgo: Edinburgh UP, 2013.
- CURTIUS, E. R. *European literature and the latin Middle Ages*; trad.: Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1990.

- DAMROSCH, D. *What is world literature?* Princeton: Princeton UP, 2003.
- DAVIDSON, D. “The method of truth in metaphysics”. In DAVIDSON, D. *Inquiries into truth and interpretation*. Oxford: Oxford UP, 1991, p. 199-214.
- _____. “Locating literary language”. In DAVIDSON, D. *Truth, language, and history: philosophical essays*. Oxford: Oxford UP, 2005, p. 167-181.
- DeJEAN, J. *Antigos contra modernos: as guerras culturais e a construção de um fim de siècle*; trad.: Zaila Maldonado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- DESCARTES, R. *Meditações de filosofia primeira*; trad., introd.: Fausto Castilho. Campinas: Unicamp, 2004.
- DE ALMEIDA, N. E. *Insignuações: ensaios sobre filosofia da arte e da literatura*. Florianópolis: Oficinas de Arte/Bernúncia, 2007.
- EISENSTEIN, E. *The printing press as an agent of change*. Cambridge: Cambridge UP, 1980.
- EMISON, P. A. *Creating the “divine” artist: from Dante to Michelangelo*. Leiden/Boston: Brill, 2004.
- FAVAREAU, D. (ed.) *Essential readings in biosemiotics*. Dordrecht: Springer, 2010.
- FEBVRE, L., MARTIN, H.-J. *The coming of the book. The impact of printing: 1450-1800*. Londres: NLB, 1976.
- FINOCCHIARO, M. A. *Galileo and the art of reasoning: rhetorical foundations of logic and scientific method*. Dordrecht/Boston: Reidel, 1980.
- FOUCAULT, M. *Linguagem e literatura*. In MACHADO, R. *Foucault, filosofia e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 139-174.
- GADAMER, H.-G. *Verdade e método I*; trad.: Flávio P. Meurer. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GILSON, E. *A filosofia na Idade Média*; trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GOODMAN, D. *The Republic of Letters. A cultural history of the French Enlightenment*. Londres/Ítaca: Cornell UP, 1994.
- HAGBERG, G. L., JOST, W. (eds.) *A companion to the philosophy of literature*. Malden/Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- HALL, C. *Galileo’s Reading*. Cambridge: Cambridge UP, 2013.
- HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*; trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

- HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*, 4 vols; trad.: Marco A. Werle *et alii*. São Paulo: Edusp, 2001-2004.
- HEINICH, N. *De l'apparition de l' "artiste" a l'invention des "beux-arts"*, In *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, v. 37, n. 1, p. 3-35, 1990.
- HIGHET, G. *The anatomy of satire*. Princeton: Princeton UP, 1962.
- _____. *La tradición clásica*, 2 vols; trad.: Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura, 1996.
- HÜHN, P. *et alii*. (eds.) *Handbook of narratology*. Berlim/Nova Iorque: De Gruyter, 2009.
- HUSSERL, E. *Investigações lógicas*; trad.: Pedro M. S. Alves, Carlos A. Morujão. Rio de Janeiro: Gen/Forense, 2012.
- ITEN, C. *Linguistic meaning, truth conditions and relevance: the case of concessives*. Nova Iorque: Palgrave, 2005.
- KRISTELLER, P. *Early florentine woodcuts*. Londres: Kegan Paul, 1897.
- KRISTELLER, P. O. "The modern system of arts: a study in the history of aesthetics (I)". In *Journal of the History of Ideas*, v. 12, n. 4, 1951, p. 496-527.
- _____. "The modern system of arts: a study in the history of aesthetics (II)". In *Journal of the History of Ideas*, v. 13, n. 41, 1952, p. 496-527, p. 17-46.
- LANG, B. *The anatomy of philosophical style: literary philosophy and philosophy of literature*. Cambridge: Blackwell, 1990.
- LEVIN, S. B. *The ancient quarrel between philosophy and poetry revisited: Plato and the Greek literary tradition*. Oxford: Oxford UP, 2001.
- LOTMAN, J. "On the semiosphere". In *Sign systems Studies*, v. 33, n. 1, 2005, trad. Wilma Clark, p. 205-229.
- MACCOY, M. *Platão e a retórica dos filósofos e sofistas*; trad.: Livia Oushiro. São Paulo: Madras, 2010.
- MORENO, R. E. V. *Creativity and convention: the pragmatics of everyday figurative speech*. Filadélfia/Amsterdam: John Benjamins, 2007.
- NEW, C. *Philosophy of literature – an introduction*. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1999.
- NUCHELMANS, G. "Philologia et son mariage avec Mercure jusqu'à la fin du XIIe siècle". In NUCHELMANS, G. *Studies in the history of logic and semantics, 12th-17th centuries*. Aldershot: Ashgate, 1996, p. 1-24.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*; trad.: José T. C. Neto. São Paulo: Perspectiva, 2000.

- PERKINS, M. A. “Romantic theories of national literature and language in Germany, England, and France”. In SONDRUP, S. P., NEMOIANU, V. (eds.) *Nonfictional romantic prose: expanding borders*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2004, p. 97-106.
- PIZER, J. “Goethe’s ‘World literature’ paradigm and contemporary cultural globalization”. In *Comparative literature*, v. 52, n. 3, 2000, p. 213-227.
- POLLARD, A. W. *Early illustrated books*. Londres: Kegan Paul, 1893.
- RICOEUR, P. *O si-mesmo como um outro*; trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- ROSSI, P. *Os filósofos e as máquinas*; trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SANDYS, J. E. *A history of classical scholarship: from de sixth century B. C. to the end of Middle Ages*. Cambridge: Cambridge UP, 1903.
- SEARLE, J. R. “O estatuto lógico do discurso ficcional”. In SEARLE, J. R. *Expressão e significado: estudos da teoria dos atos de fala*; trad. Ana C. G. A. Camargo, Ana L. M. Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 95-119.
- SCHELLING, F. W. J. *Filosofia da arte*; trad.: Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHLEGEL, A. W. *Doutrina da arte*; trad.: Marco A. Werle. São Paulo: Edusp, 2014.
- SHORT, T. L. *Peirce’s theory of signs*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- TODOROV, T. *Teorias do símbolo*; trad. Roberto L. Ferreira. São Paulo: Unesp, 2014.
- VOLTAIRE. *Dizionario filosofico integrale* (francês-italiano); trad., introd., notas: Riccardo Campi, Domenico Felice. Milão: Bompiani, 2013.
- WORRINGER, W. *Die altedeutsche Buchillustration*. Munique: R. Piper, 1921.
- YORAN, H. *Between utopia and dystopia. Erasmus, Thomas More, and the humanist Republic of Letters*. Lanham/Plymouth: Lexington Books, 2010.