

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

# JOÃO ADOLFO HANSEN

*Aula Magna*

ZAZIE   
EDIÇÕES



*Aula Magna*

2019 © João Adolfo Hansen

COLEÇÃO

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Laura Erber

EDITORES

Laura Erber e Karl Erik Schøllhammer

REVISÃO DE TEXTO

Denise Pessoa Ribas

DESIGN GRÁFICO

Maria Cristaldi

Bibliotek.dk

Dansk bogfortegnelse-Dinamarca

ISBN 978-87-93530-35-5

*Agradecemos ao autor pela cessão dos direitos de publicação.*

Zazie Edições

[www.zazie.com.br](http://www.zazie.com.br)

PEQUENA BIBLIOTECA DE ENSAIOS

JOÃO  
ADOLFO  
HANSEN

*Aula Magna*

ZAZIE EDIÇÕES



Exma. sra. diretora da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, prof<sup>a</sup> dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda; exmo. sr. vice-diretor, prof. dr. Paulo Martins; caros colegas, alunos, amigos. Agradeço o convite generoso para lhes falar nesta aula magna. Sei bem que há outros melhores que eu que deveriam ocupar meu lugar com mais justiça e proveito para todos. Sabendo disso, meu agradecimento aumenta.

Falo como professor. Professor, lembro com Derrida, é o que professa. Palavra de origem latina, “professar” liga-se ao verbo *profiteor*, *professus sum*, *profiteri*, composto dos termos *pro*, “frente a”, e *fateor*, “falo”, ou “falo frente a”, “declaro abertamente”, “declaro publicamente”. A declaração de quem fala ou declara publicamente como professor é performativa, ou seja, é uma ação. Como ação ou ato de fé que nada tem

de religioso, a declaração empenha um testemunho, como um atestado, uma promessa. Em sentido forte, a declaração é um compromisso, pois professar é empenhar a responsabilidade. Na universidade pública, lembro isso também com Derrida, os discursos de saber não dependem da profissão, em sentido estrito, pois são constatativos. O discurso da profissão, o discurso em que alguém se afirma professor, é sempre livre profissão de fé que ultrapassa o puro saber técnico no compromisso da responsabilidade. Professar é comprometer-se. *Philosophiam profiteri* – “professar a filosofia”, como diziam os antigos – significa não apenas ser filósofo, praticar ou ensinar a filosofia de maneira pertinente, mas, por uma promessa pública, comprometer-se a se consagrar publicamente à filosofia, dando testemunho dela e por ela, até mesmo lutando e morrendo por ela. O que conta é a promessa, o compromisso da responsabilidade e a prática de uma crença na profissão, empenhando-se a responsabilidade de fazer o que se acredita ser certo nela.

Como professor de literatura, sempre trabalhei com dois tipos de discurso, um deles *constatativo*, referente a um saber, um conhecimento, uma competência e uma habilidade, ensinando literatura como estrutura linguística, retórico-poética ficcional, e literatura como função de ou relação com outros regimes discursivos da cultura, e literatura como comunicação e os meios materiais de sua produção e de sua comunicação como oralidade, tabuinha de cera, *volumen*, pergaminho manuscrito, texto impresso,



livro, computação, e literatura como interpretação ou decifração ou tradução, e, ainda, literatura como valor e os critérios contraditórios de sua avaliação na constituição de hierarquias de valores estéticos e cânones. Sempre, assim, um saber da ficção relacionado com os principais campos de saberes que se ocupam dela, principalmente a teoria literária, a história literária, a crítica literária. Ao mesmo tempo, fiz da prática de professor uma profissão de fé, afirmando performativamente o compromisso do meu trabalho com a coisa pública da universidade pública, fazendo de cada aula uma reafirmação do valor absoluto da liberdade de pensamento.

Durante quase 40 anos, dei aulas sobre literatura brasileira e outras literaturas na USP e em diversas universidades do Brasil e do exterior. Nas aulas, discuti literatura como unidade imaginária escrita numa língua feita de múltiplas línguas de múltiplos tempos, o português do Brasil e no Brasil. As aulas sempre foram uma experiência em que eu estranhava os textos que lia e discutia com os alunos; nelas, criticava a minha prática de professor, levantando razões diferentes para ler e ensinar literatura, como liberar as línguas aprisionadas na língua dos textos, tratar da historicidade das suas convenções retóricas, especificar os pressupostos filosóficos, políticos, historiográficos da crítica e da história literárias brasileiras que se ocuparam dos textos desde o século XIX romântico; evidenciar como a escrita literária implica processos de subjetivação e formalização da experiência que

efetuam uma autoconsciência lúcida e extremamente analítica do simbólico que permite, como lembrou um antropólogo, Goody, graus de elaboração lógica e reflexividade que a experiência oral não tem, devido à imediatez da fala, o que ficava muitíssimo evidente na leitura dos *Sermões* de Antônio Vieira, que têm uma argumentação bastante intrincada e difícil, e também na leitura de modernos cuja escrita cria duplos, como Machado de Assis e Guimarães Rosa, ou de autores cuja escrita tem uma precisão matemática, como a poesia de Mallarmé, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto; também ensinei literatura discutindo e teorizando as experiências singulares, quase sempre de extraordinária intensidade, beleza, angústia, inteligência etc., proporcionadas pelos textos. Sempre foi uma atividade com três articulações básicas, simultâneas e complementares: a leitura dos textos de prosa e poesia, com que especificava a ordenação retórico-poética de seus gêneros e formas; a discussão do valor artístico e da fortuna crítica dos textos e dos pressupostos filosóficos, artísticos e políticos da crítica; a discussão do lugar canônico que ocupavam e ocupam, estética e politicamente, nas histórias literárias brasileiras, constituindo tradições.

Obviamente, toda e qualquer fala sobre literatura é determinada pela divisão do trabalho intelectual, que implica o trabalho individual e coletivo da divisão das condições de trabalho intelectual, dos lugares institucionais onde ele ocorre, das questões teóricas e técnicas, dos instrumentos, dos materiais,

e, conseqüentemente, a fragmentação do capital cultural transformado nas múltiplas atividades que se conhecem. Quanto mais se desenvolve a divisão do trabalho intelectual e mais os conhecimentos se acumulam, mais aumenta a fragmentação como ação e resultado do trabalho intelectual de divisão. O próprio trabalho só existe tendo por premissa a fragmentação. Trabalhei por mais de 30 anos na USP, a principal universidade pública do país, em um estado governado pela direita Tucana, inimiga da coisa pública, uma universidade constantemente paralisada por conflitos trabalhistas e greves e mais greves de funcionários, de professores e de estudantes. Hoje, no esplendor infeliz desse tempo da ralé lúmpen chefiada por Trump-Bolsonaro, as redefinições neoliberais do trabalho intelectual continuam operando como trabalho intelectual de divisão que fragmenta a cultura de modo espetacular em banalidades sem sentido histórico definido. Sempre pressupus a fragmentação quando tratei da historicidade dos valores da ficção antiga e da literatura moderna e do ensino delas ou sobre elas, chamando a atenção dos estudantes para as contradições que condicionavam as aulas, propondo que elas necessariamente as incluíam e, ainda, que o conhecimento da ficção antiga e da literatura moderna também era forma de resistência, pois o possível da liberdade que as obras afirmam na invenção de seus mundos imaginários nega, justamente, a mediocridade da estupidez da vida submetida à predação da burguesia brasileira, inimiga do gênero humano.

Ora, desde que o conceito de literatura foi inventado, no final do século XVIII, ela foi um valor cultural evidente durante pelo menos 200 anos, até o final do século XX. Em 2019, não é mais. Hoje se fala muitíssimo dela na imprensa, na TV, na internet. Muitas literaturas nacionais continuam sendo matéria de estudos em cursos de letras nas universidades. Mas a literatura não é mais um valor cultural evidente. O modo de orientar a experiência do tempo histórico mudou desde o final do século XX, e as oposições de pensamento do pensamento de oposição que ordenaram as obras literárias nessa duração de 200 anos como crítica da cultura estão arquivadas. Hoje, a cultura vem sendo cada vez mais definida como formação profissional comercial. Quando a mercadoria toma a palavra, o que ela diz? Dinheiro e banalidade, vulgaridade e dinheiro. Assim, a desimportância e a desqualificação objetivas do valor de uso da literatura como *Bildung*, no sentido ilustrado, romântico e liberal de *formação* que o termo *Bildung* teve nos séculos XIX e XX, e a desimportância e a desqualificação do valor de uso da literatura como crítica de contradições sociais, no sentido marxista e anarquista que ela teve desde o século XIX, hoje parecem confirmar o que o teórico da leitura Wolfgang Iser deixou claro em 1970, quando declarou que nada tinha a propor em defesa da literatura, pois a sociedade alemã, que então a ignorava como valor, merecia desconhecê-la. Em 1970, Iser lembrava que a literatura não tinha mais a importância que

tivera na Alemanha e no resto do Ocidente desde, digamos, 1814, quando Friedrich Schlegel, que até pouco antes tinha sido um jacobino defensor da revolução permanente das formas literárias, se converteu ao catolicismo e inventou uma disciplina nova, a história literária, que, nos Estados nacionais burgueses constituídos na Europa e na América depois da Revolução Francesa, passou a ser um dos principais instrumentos da ideologia nacionalista, organizando cronologicamente a leitura dos clássicos das línguas e das nacionalidades, que substituíram a teologia cristã do Antigo Regime na educação e na formação cultural das crianças e dos jovens. Desde os anos 1980, principalmente, as redefinições do trabalho pelo capital financeiro, que hoje produz o deserto global, puseram de lado essa função formadora e crítica da literatura e das artes. Agora, quando a indústria cultural domina mundialmente todos os espaços e tempos, produzindo uma poderosa blindagem pop-fascista da realidade, e agora que também a universidade, onde a literatura ainda é estudada, se acha subordinada às metas da formação profissional comercial fixadas por chicagoboyes cães de guarda do capital, o estético é o anestésico que fornece democraticamente um suplemento de alma para a regressão narcísica de todos. Obviamente, a literatura é ensinada em cursos universitários de letras e comentada nos ilustríssimos suplementos culturais dos jornais, mas o seu valor agora é decidido por editores e jornalistas, que tomam a palavra definindo o valor

literário como mercadoria, signo esnobe de distinção social, mexerico sobre a sexualidade de autores, correção política, estudos culturais e autoajuda.

Obviamente, a ficção antiga e a literatura moderna não são nada disso. O discurso da literatura ou da ficção não é reprodução da realidade histórica nem é o discurso da história. De modo geral, os historiadores se interessam pela literatura e pela ficção antiga como documento, principalmente os historiadores culturais. Mas o que a literatura moderna e a ficção antiga documentam? O que as caracteriza nuclearmente é o fato de serem ficção, ou seja, discursos que põem em cena de modo verossímil um possível, não discursos ocupados com a verdade ou a falsidade do real, como são os discursos científicos e filosóficos. Se por acaso quisermos entender a literatura moderna e a ficção antiga como documentos, elas são documentos não da realidade empírica das sociedades em que foram feitas e que supostamente refletiriam como um espelho, mas documentos dos sistemas de representação ou sistemas de convenções simbólicas usadas na invenção do seu discurso por um ato intencional de fingimento que transforma uma matéria, os discursos que constituem o campo semântico geral de uma formação histórica determinada, e suas normas de regulação social e esquemas de ação verbal, produzindo a figuração específica de um possível segundo os preceitos retóricos normativos de um gênero, no caso da ficção antiga, ou sem nenhum preceito retórico

normativo, no caso da ficção moderna chamada *literatura*. Falei “figuração” e não “representação”, pois também o conceito de representação é histórico e não tem validade transistórica. Acredito que é evidente que o imaginário não é o mesmo em todos os tempos, nem as convenções simbólicas da literatura e da ficção antiga que põem o imaginário em cena são as mesmas. Assim, a determinação do conceito de ficção implica que sejam especificados os modos históricos variáveis de definição e funcionamento de categorias como *linguagem, arte, ficção, verdade, falsidade, possível, verossimilhança, invenção, autor, autoria, obra, público, comunicação, apropriação, forma, estilo, representação, evento, valor artístico* e muitas outras. Essas categorias não são naturais, e é a sua especificidade que pode ser documento de práticas simbólicas que produziram ficção até o fim do século XVIII e literatura a partir dele. Para fazer essa especificação, podemos falar da ficção como forma ou estrutura, como função, como comunicação, como significação e como valor. Como forma e estrutura, podemos examinar, por exemplo, as convenções dos muitos gêneros literários numa determinada duração histórica e, ainda, as transformações históricas deles através de vários tempos, e as técnicas, as categorias e os conceitos retóricos normativos ou não normativos usados na invenção deles. Como função, ou como relação de transformação de matérias simbólicas feita como citação, estilização e paródia, podemos tratar das relações estabelecidas entre o texto de ficção e outros

materiais da cultura, como os demais discursos de ficção anteriores e contemporâneos dele e, também, os discursos filosóficos, religiosos, políticos, históricos etc. Como comunicação, é possível tratar dos processos materiais de transmissão do discurso entre autores e públicos: transmissão oral, como era usual nos mundos grego e romano; transmissão oral fixada pela manuscritura, como acontecia, por exemplo, na transmissão da poesia de trovadores provençais e galaico-portugueses dos séculos XII e XIII ou da poesia da Bahia no século XVII; ou transmissão escrita, na forma do livro e do computador, que é a nossa. É sabido que, nos últimos anos, historiadores culturais vêm chamando atenção para a materialidade dos processos de transmissão, propondo que a materialidade do suporte ou meio de transmissão é elemento do significado histórico das obras; é o caso da manuscritura feita por escribas, na Bahia do século XVII, que compilavam poemas e classificavam o conjunto deles com um nome próprio, por exemplo Gregório de Matos Guerra, significando não um indivíduo empírico e sua psicologia expressa nos poemas, como se passou a propor desde o século XIX, mas sim a autoridade de um gênero cômico, a sátira. Como significação, ainda, é possível tratar das interpretações e dos pressupostos e meios particulares e históricos de fazê-las. Como valor, pode-se tratar dos discursos segundo critérios ideológicos, políticos, técnicos e estéticos de definição de excelência, exemplaridade, autoridade, bem-feito, malfeito, subliteratura, desvalor,



*kitsch* etc., como fazem os críticos e os historiadores literários, hierarquizando as obras num cânone.

Assim, o que está em jogo na fórmula “literatura e história” não é a representação da história pela literatura nem a reprodução do discurso da história pela literatura, mas a historicidade dos modos particulares de definir, produzir, consumir e avaliar ficção como prática simbólica. Esses modos são historicamente variáveis, e, como eu disse, cada um deles se associa à maneira como a experiência do tempo histórico é vivida e interpretada. Proponho ainda uma terceira coisa, fundamental, principalmente no Brasil: que, no seu conceito moderno, a literatura ou a ficção são *contra* a história. Digo isso no seguinte sentido marxista, que já foi muito discutido por Adorno em sua *Estética*: as sociedades humanas são organizações de poderes por definição contraditórios e violentos, e nelas a liberdade sempre falta; a ficção e a literatura são produtos de atos artístico-políticos que afirmam a total liberdade de invenção de mundos fictícios possíveis, e, nesse sentido, essa liberdade de invenção nega a realidade administrada da falta de liberdade da história de suas sociedades. Essa negação magnífica caracterizou toda a grande literatura e a arte modernas, que, principalmente desde Baudelaire e Flaubert e Cézanne, foram feitas como recusa, crítica, negação e projetos de superação da sociedade capitalista. Essa negação não é apenas moderna, evidentemente.

Mas, então, por que ensinar literatura? – me perguntaram mil e uma vezes. Uma razão básica, para

mim sempre óbvia e, acredito, totalmente suficiente, é a de que seria impossível conceber a vida humana sem a ficção. Sem Sófocles e Beckett, sem Ovídio e Drummond, sem Malcolm Lowry e Machado de Assis etc., a Terra não sairia do eixo, mas posso dizer com a mais total certeza que a vida humana seria muitíssimo mais miserável do que é, ainda mais aqui, nesse grande sertão hoje devastado pela peste.

Há uma determinação fundamental, de ordem material e simbólica, na base de qualquer apropriação dos textos literários: sempre há um intervalo entre o ato do autor que inventou a ficção e o ato do leitor que a refaz. Esse intervalo é cronológico, tempo histórico, e semântico, diferença cultural. A ficção de Homero ou Virgílio ou Dante ou Cervantes ou Flaubert ou Machado de Assis ou Guimarães Rosa faz que, enquanto leitores, nos situemos no aqui e agora do presente imaginário que ela põe em cena e no aqui e agora do presente real em que a lemos, aprendendo com ela que o nosso presente de leitores não é o único que há, mas só mais um entre outros, particular e precário como todos, e que está passando e já vai passar e felizmente já passou. A leitura de ficção é, nesse sentido, excelente ocasião para comparar os mundos possíveis que a ficção inventa com o mundo do leitor. Sempre entendi essa comparação como experiência antropológica decisiva que, antes mesmo de propiciar qualquer empatia com os textos, é experiência irônica, que distancia e relativiza, evidenciando a arbitrariedade, a diferença e o efêmero das conven-

ções culturais. Essa experiência da historicidade dos textos como nenhuma substancialidade do tempo mas experiência do tempo como matéria transformada por um trabalho particular situado e orientado como projeto foi o que sempre tentei evidenciar aos alunos, propondo que talvez pudessem aprender, na experiência da leitura, o quanto permaneceriam inacessíveis a si mesmos enquanto estivessem dominados pela naturalização e a universalização das crenças e certezas que viviam como verdades transistóricas. Desse modo, poderia dizer que uma das razões de ensinar literatura evidenciando a historicidade dos seus processos de invenção, circulação e consumo era e é política, quero dizer, ensinar literatura para evidenciar o caráter arbitrário da cultura, a nenhuma universalidade das regras sociais, a total contingência das coisas e, com isso, criticar a naturalidade e a normalidade pressupostas nos hábitos.

Assim, três coisas básicas na relação *literatura e tempo*. A primeira é óbvia: a literatura sempre foi e é histórica. A segunda é menos óbvia: o discurso da literatura não é o discurso da história, entendendo pelo termo “história” a realidade histórica e a ciência dela; dessa maneira, a literatura não se subordina à história, nos dois sentidos do termo, mas estabelece relações de interdependência com o discurso histórico. A terceira coisa já foi óbvia: em seu conceito crítico constituído no final do século XVIII, a literatura é *contra* a história. Essas três coisas pressupõem outra, material e fundamental: a ordem do tempo,

ou seja, a experiência do passado, a sensação do presente e a expectativa do futuro, e os modos históricos como no Ocidente o tempo já foi e é pensado como participação no Ser, Ideia platônica e Motor Imóvel aristotélico, emanção do Deus cristão, *a priori* da percepção kantiana, da evolução e do progresso hegelianos, da contradição dialética marxista, produto sem fundamento essencial de práticas contingentes, como Nietzsche, Marx e Freud propõem, ou *quodlibet*, a qualquer coisa do *anything goes* do chamado pós-moderno em que se vive a distração da distração pela distração, como no verso de Eliot em *The Waste Land*. Chamo atenção para o “e” da fórmula “literatura e história”. Essa conjunção aditiva liga os dois termos, literatura e história, estabelecendo uma relação entre eles. Como entender essa relação?

Bourdieu o diz bem: historicizar nossa relação com a leitura é uma maneira de nos desembarçarmos do que a história pode nos impor como pressuposto inconsciente. E não se trata de relativismo, como acusam os adeptos da natureza humana: a historicização é um meio de relativizar a nossa própria prática e, justamente por isso, de escapar da relatividade. Se o que digo sobre a leitura é produto de condições nas quais fui e sou produzido como leitor, diz Bourdieu, o fato de tomar consciência disso é talvez o único modo de escapar do efeito dessas condições.

Assim, quando examinamos os processos retóricos que constituem a ficção e os particularizamos, fica evidente que não há nenhum sentido primeiro

como sentido verdadeiro ou único a ser encontrado nos discursos de ficção. A ficção é um produto social datado que põe em cena representações imaginárias de normas sociais e esquemas verbais que regulam a ação, como eu disse. As normas e os esquemas já são, como normas e esquemas simbólicos, interpretações que têm sua história. Supondo que o leitor queira fazer a experiência de regredir ao pressuposto de cada representação de um texto de ficção, ele sempre vai encontrar outra interpretação de interpretações de outros tempos que foi transformada no texto num deslocamento contínuo da leitura que faz que qualquer significação supostamente final, única ou verdadeira seja improvável.

Quando o ato da invenção literária fornece ao destinatário e ao leitor os preceitos evidenciadores da construção da ficção, também fornece os meios de dissolver as imagens que congelam a experiência na forma rígida de um fantasma. Foucault dizia que os inventores de imagens caçam analogias, mas que a verdadeira imaginação poética é antes de tudo a da liberdade que medita sobre a identidade e por isso circula como imagem pelas imagens, não para fixá-las numa fórmula definitiva, mas para dissolvê-las, evidenciando o artifício simbólico do ato de fingir.

Quantos tempos há em cada um dos muitos presentes do passado em que os autores inventaram o discurso de ficção antiga ou de literatura moderna que são lidos pelo leitor depois, numa das pontas do intervalo cronológico e semântico de que falei? Quantos

tempos há nesse depois do leitor? Em cada um dos muitos que é possível imaginar, coexistem temporalidades heterogêneas. Imaginem comigo, por exemplo, alguns desses tempos que eram contemporâneos dos presentes sucessivos em que o grande poeta latino Virgílio foi escrevendo a *Eneida* – como os tempos das duas epopeias de Homero, que ele imita, os da religião órfica, que ele cita, os da tragédia ática, os das muitas temporalidades dos gêneros da poesia alexandrina, os da poesia de Ênio e Pacúvio, que ele transforma, os das guerras púnicas e os das guerras civis que deram fim à república romana, que ele conta, os dos *Livros sibílicos* etc. etc. Virgílio os conhecia e transformou no poema. Imaginemos também a relação de todos eles com este nosso presente, que, acontecendo muito depois de Virgílio, o classifica como “antigo”, como eu fiz, falando de ficção antiga. Mas antigo em relação a quê? Em relação ao hoje, que acontece depois de Virgílio e é 2 mil anos mais velho que ele? Pois se lemos Virgílio agora, a grandeza da sua linguagem vive parcialmente na duração da leitura, enquanto nós, leitores, morremos no morto das referências da história romana, hoje extinta, e também no morto da nossa história, que se evidencia história apenas parcial, precária e mortal. Digamos que as rodas dos muitos tempos se movem indeterminadamente e indiferentemente em várias direções e que um passado romano vem e vive por instantes no presente do depois em que nós, leitores, vamos para ele, cruzados em pontos de um terceiro tempo produzido na leitura, que é e

dura indeterminadamente – o quê? – sem coincidir totalmente nem com o passado do poema nem com o depois do presente em que o lemos. Com isso, quero dizer que, quando pressupomos esses muitos tempos que coexistem numa mesma duração, há outras possibilidades de fazer a história da literatura e das artes que pressupõem a radical impureza contingente da produção e dos usos delas. Essas possibilidades passam ao lado do contínuo evolutivo do século XIX, que unifica todos os tempos de um tempo classificado de modo unitário como medieval, clássico, barroco, neoclássico, romântico etc. Elas também passam ao lado da descontinuidade não explicitada, por exemplo, de um Foucault. Mas são possibilidades de leitura que propõem pensar o tempo e o espaço de um modo que aproxima a operação das operações de Nietzsche, Freud e Marx, que não pressupõem o tempo kantianamente como *a priori*, nem o propõem hegelianamente como evolução, nem fundam a diferença num fundo impensável como Foucault, mas remetem a historicidade da história, das artes e da ficção à materialidade contingente dos processos produtivos.

E o que é a ficção literária? Até a segunda metade do século XVIII, para definir ficção sempre se usou uma questão que encontramos repetida por Espinosa no século XVII: a narração de um acontecimento que nunca aconteceu é *falsa ou fictícia*? Dois critérios foram usados para responder: a existência e a essência dos seres. Assim, se o discurso refere algo que realmente *existe* e o relaciona com um acontecimento que

nunca aconteceu, tem-se a *ficção primeira*. Por exemplo, com a referência a alguém que existe realmente, inventamos a ficção de algo inexistente, algo que nunca ocorreu. Na *Divina comédia*, o poeta Dante Alighieri é o narrador da viagem imaginária feita por um homem realmente existente, o florentino Dante Alighieri, pelo inferno, o purgatório e o paraíso. Mais um exemplo: sabemos que Machado de Assis nunca saiu do Brasil. Imaginem usarmos o nome dele, Machado de Assis, que é nome de alguém que existiu realmente, para inventar uma história que nunca aconteceu, como uma viagem feita por ele em 1898 à Inglaterra, onde ele teve encontros amorosos mais ou menos dissimulados com uma brasileira de belos olhos de cigana que se chamava Capitolina, Capitu para os íntimos, que então fazia um doutorado sobre o ciúme do *Otelo* de Shakespeare orientada por *um scholar* de Liverpool chamado John Gledson. Quando esse caso acontece – o uso de algo ou de alguém existente num evento inexistente – temos o que foi chamado de ficção primeira. A *ficção segunda* acontece quando o discurso não se refere a indivíduos, mas à *essência* deles. Com a referência à essência, os antigos inventavam uma ficção que classificavam como ficção verdadeira, *vera fictio*. Por exemplo, depois de observar muitos homens corajosos, fortes, cruéis, astutos, piedosos, angustiados, doidos, é possível abstrair essas qualidades deles, como fez o pintor Zeuxis com as virgens de Crotona para pintar Afrodite, e inventar personagens como Aquiles, Ulisses, Eneias,



Hamlet, Quixote, que não correspondem a homens particulares realmente existentes como homens históricos, mas são tipos figurando um universal de força, de astúcia, de piedade, de dúvida, de loucura etc. É por meio da referência à essência que também se inventava a ficção falsa, *falsa fictio*. Imaginem uma história absurda em que um inseto infinito voa num espaço também infinito que está totalmente ocupado pelo seu corpo. Não há nenhum discurso verdadeiro sobre a existência de um inseto infinito. Ou pensem numa história em que o personagem tem uma alma quadrada. Segundo a metafísica ocidental, a alma é imaterial e não há nenhum discurso considerado verdadeiro sobre a sua quadratura. Imaginem ainda outra história, em que o personagem é um morto que escreve a história que lemos, como acontece em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. A morte é nada, e não há nenhum discurso verdadeiro que comprove que os mortos falam. Assim, a distinção entre *vera fictio* e *falsa fictio*, *ficção verdadeira* e *ficção falsa*, permitia aos antigos definir a ficção verdadeira como as duas ficções, a ficção primeira e a ficção segunda, que relacionam a existência verdadeira ou a essência verdadeira de alguma coisa com acontecimentos possíveis ou fictícios que nunca aconteceram; e também definir, pelo avesso, a ficção falsa como história que relaciona o não ser com acontecimentos que também nunca ocorreram nem poderiam ocorrer porque o não-ser não é e, por isso, também não ocorre. A *falsa fictio* inventa coisas e personagens impossíveis de ser

e, portanto, de acontecer. A *falsa fictio* corresponde ao gênero *fantástico*, que encontramos nas narrativas de Luciano de Samósata, como a viagem à Lua, ou na história de Swift sobre Gulliver nos reinos de Lilliput e Brobdingnag, e, modernamente, nas narrativas de Borges, como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, que falsificam documentos que provam falsamente a verdade do fantástico que narram.

Em ambos os casos, ficção verdadeira e ficção falsa, ou icástico e fantástico, historicamente o termo “ficção” envolvia e envolve várias coisas: uma operação da imaginação como fingimento, os conceitos de real e de possível, de verdadeiro e de falso, de essência e existência, de ser e não ser, e as técnicas retóricas e poéticas, os gêneros do discurso, as formas, os estilos, os efeitos de verossimilhança aplicados ou ao conhecimento de existência ou ao conhecimento de essência etc.

As duas espécies de ficção – ficção verdadeira e ficção fantástica – se relacionam com a passagem da *Poética* em que Aristóteles diz que o gênero histórico trata do particular como narração de existência que conta acontecimentos particulares e verdadeiros, diferentemente da poesia, que figura o possível ou o universal, como ficção de essência que não refere acontecimentos ou seres particulares e verdadeiros. Aristotelicamente, a ficção é produto de um ato de fingir o possível, ou seja, produto de um ato pseudoreferencial, que finge a referência, ou, ainda, um ato autorreferencial, em que o conteúdo é a forma.

A expressão “ato de fingir” chama a atenção para o artifício, termo que, pode ser útil lembrar, relaciona-se com outros, como *poiein*, “fazer”, e daí “poema”, “produto”, e “poesia”, *ars*, “arte”, “articulação”, “artífice”, “artefato”, e, principalmente, “máquina”, “maquinação”, do latim *machina*, do grego *mékhané*, “invenção astuciosa”. Em latim, o equivalente de *mékhané* é *ingenium*, de *gignere*, “gerar”, termo que refere o talento intelectual da *inventio* retórico-poética a que geralmente se associa *instrumentum*, de *instruere*, “dispor”, como na expressão ciceroniana que define a inteligência, *instrumentum naturae*, “instrumento da natureza”. O termo “artifício” relaciona-se com as maquinações do *engenho* e do *instrumento*, significando qualquer coisa produzida com arte ou indústria, visando a um fim determinado. O artifício resulta de operações técnicas, como produto controlado racionalmente por preceitos, porque a ficção sempre constrói o sentido lógico e tecnicamente, diversamente da vida, que não tem nenhuma lógica e nenhum sentido predeterminado. Assim, o texto feito com o artifício do ato de fingir é, portanto, *artificial* ou *artificioso*. O artificial desse ato não deve ser entendido com o significado pejorativo de “artificial” que hoje usamos quando somos falados pela ideologia romântica da bela natureza incondicionada que se expressa informalmente nos textos.

Quando se entende a ficção como resultado de um ato de fingir que se faz como artifício, deve ser evidente que também a leitura literária não é natural,

pois é uma *formalidade prática*. É preciso, quando se fala dela, determinar historicamente o conceito de *literário* e, mais ainda, o estatuto de *ficção*. Como já disse, nem sempre a ficção foi literatura, que é uma invenção relativamente recente, da segunda metade do século XVIII; e nem sempre uma leitura literária, como leitura que refaz as operações de um ato de fingir, opera sobre textos originalmente escritos como textos literários. Assim, também, nenhuma definição transistórica de ficção, de literário, de leitor e de leitura é pertinente, enfim, e é preciso historicizar as definições que fazemos desses termos.

Peço atenção para o fato de que, segundo Aristóteles, o gênero histórico também é ficção – como técnica da construção narrativa que trata de pessoas e acontecimentos reais. Aristóteles considera o gênero histórico inferior ao gênero épico e ao gênero trágico, propondo que a história é *mimesis* parcial, imitação de ações particulares, que trabalha com o conhecimento da existência do passado como conhecimento fornecido por testemunhos autorizados do que houve. Por isso mesmo, em suas versões clássicas, a história podia estabelecer a variante “verdadeira” do que ocorreu, estabelecendo “fa-tos” que permitiriam eliminar as variantes concorrentes. Por exemplo, Jean-Pierre Faye dizia que o incêndio do Reichstag não pode ter sido produzido ao mesmo tempo pelos comunistas e por Van der Lubbe, versão nazista; pelos SA de Göring, versão da Internacional Comunista; e por Van der Lubbe sozinho, versão de Tobias. As três

versões se excluem logicamente e é impossível que sejam verdadeiras ao mesmo tempo. Desse modo, tradicionalmente o discurso da história se opunha ao discurso da ficção poética, que, ao figurar o passado, não referia o que efetivamente foi, mas o que poderia ter sido. Por isso mesmo, no caso da ficção literária definida como produto de um ato de fingir, não há evidentemente uma interpretação correta, no sentido de haver uma interpretação verdadeira e outras falsas, pois a ficção literária é sempre metáfora de outros discursos. Mas há, claro, interpretações adequadas que refazem os procedimentos técnicos do ato de fingir – e serão melhores quanto mais forem exaustivas e apropriadas para ele.

Falo mais um pouco de determinações históricas da ficção. Em seus estudos sobre as três grandes funções que ordenam as práticas das sociedades indo-europeias – *força, fecundidade, soberania* –, Georges Dumézil demonstrou que, por volta do século VIII a.C., a enunciação ritual que caracterizava o poder-saber do rei-sacerdote dos grandes impérios orientais e das cidades da Grécia arcaica começou a ser desmantelada, passando-se a propor que o valor de verdade ou de falsidade do discurso era verificável não no ato ritual da enunciação, como acontece com o orador homérico que fala segurando o *skeptron*, o cetro que atesta a verdade do que ele diz, mas nos enunciados tidos como verdadeiros.

Nos *Tópicos I*, 100-ab, Aristóteles define o discurso considerado verdadeiro como *endoxon*, plural *endo-*

*xa*: “*Endoxa* são proposições que parecem verdadeiras para todos ou para a maioria dos sábios”. O critério é quantitativo: “para todos ou para a maioria”. E qualitativo: “parecem verdadeiras”. Assim, com Aristóteles, o discurso da ficção – e também o discurso da história – é definido como discurso *eikós*, ou, em latim, *verissimilis*, semelhante ao verdadeiro, verossímil, ou discurso que tem verossimilhança, discurso semelhante não às coisas da realidade empírica, mas aos *topoi* ou lugares-comuns de outros discursos que são julgados verdadeiros pelos sábios e que tornam a ficção e a história adequadas àquilo que o público julga natural, habitual e normal acontecer *na* realidade e *como* realidade. Os *endoxa* são *topoi*, em grego, ou *loci*, em latim, lugares ou lugares-comuns: argumentos que devem ser lembrados pelos oradores, poetas e historiadores quando compõem discursos. Os *endoxa* formam um patrimônio coletivo. Lembro alguns da Grécia antiga: o escravo é naturalmente inferior; a virtude é o meio-termo; os excessos são vícios que devem ser evitados ou castigados; o belo e o bom têm proporção e são unitários; o feio é mau e não tem proporção, porque é deformação da unidade do belo-bom; a natureza não dá saltos; filhos herdaram as qualidades dos pais; a mulher é inferior ao homem; o amor entre homens é superior ao amor de homem e mulher etc. Dessa forma, tanto a oratória quanto o discurso histórico quanto a poesia quanto gêneros narrativos eram considerados *eikós* ou verossímeis se imitassem esses discursos tidos por verdadeiros. Cla-

ro, a verdade do discurso verdadeiro varia historicamente. Em Roma, não se julgava verdadeiro que o escravo pudesse se apaixonar por mulher patricia. A representação ficcional do amor do escravo por patricia era considerada inverossímil, pois não havia nenhuma opinião verdadeira sobre esse amor com que a ficção pudesse ser comparada; assim, o amor do escravo por patricia era representado na comédia, que é gênero sobre o feio ridículo, que causava o risinho – *ridiculum* – como coisa fantástica, impossível de acontecer. Outro exemplo: no século XVII, quando Corneille representou pela primeira vez sua tragédia *El Cid* para a corte francesa, em Paris, os aristocratas da plateia vaiaram a peça violentamente e exigiram que o rei proibisse a representação, alegando que ela era inverossímil, imoral e inconveniente. No poema medieval espanhol imitado por Corneille, *El Cid*, dom Rodrigo de Bivar, o Cid, vinga a honra do pai, que foi humilhado pelo pai de Ximena, sua noiva, num duelo, seguindo as regras feudais da honra. Na peça, Corneille repete o que acontece no poema medieval: Rodrigo mata o pai de Ximena, que se casa com ele. Os aristocratas franceses não encontraram adequação entre a ação da peça e suas opiniões verdadeiras sobre a honra aristocrática. Para eles, de modo algum era verdadeiro que a filha do assassinado pudesse casar com o assassino. Então, como não julgaram verossímil que a filha do assassinado pudesse casar com o assassino, julgaram a peça negativamente como arte ruim, imoral e inconveniente. Dou esses

exemplos para evidenciar a historicidade dos conceitos culturais de *verdade* e de *verossimilhança*. Um exemplo mais próximo de nós: no *Guarani*, de Alencar, Peri desce a um abismo que é um Butantã cheio de serpentes venenosíssimas para buscar um bracelete que o herói, Álvaro, pôs no parapeito da janela da mocinha, Cecília, e que o vilão, Loredano, fez cair. Quando Peri volta são e salvo, Alencar tem que tornar a ação dele verossímil, ou seja, tem que tornar a ação semelhante a ações que o leitor considera verdadeiras. Alencar escreve que Peri imitou o canto da acauã. No século XIX, a sociedade brasileira era praticamente rural e acreditava ser verdade que o canto dessa ave que se alimenta de cobras espantava os répteis. Leitores do século XIX acharam a explicação plenamente plausível e verossímil. Hoje, a explicação de Alencar pode não convencer, pois aprendemos com os discursos científicos dos herpetólogos outra verdade sobre as cobras: elas são radicalmente surdas. Lembro, com esses exemplos, o que dizia um autor francês do século XVII: “A extravagância é um privilégio do real”. Com isso, ele dizia que a vida é alógica e provavelmente não tem nenhum sentido predeterminado, mas que a arte é sempre absolutamente lógica, tendo que seguir as convenções do artifício simbólico que exige a verossimilhança como semelhança das verdades de outros discursos quando figura o evento ou o que acontece como podendo não ocorrer.

A conceituação do evento como algo que é figurado na ficção é função da perspectiva cultural his-



tórica que orienta temporalmente o acontecimento, significando-o com valores do campo semântico geral da formação histórica em que o evento ocorre ou a partir da qual é interpretado. Em todos os casos, sendo uma unidade de sentido para contemporâneos, muitas vezes o evento não terá sentido nenhum para os homens que vêm depois, pois sua consistência de evento se relaciona aos modos de avaliar a sucessão temporal como um agrupamento de dados e como um corte temporal que estabelece um antes e um depois, segundo vários critérios de pertinência, verdade, verossimilhança e sentido. Veni, vidi, vici, diz César, “Vim, vi, venci”. Sabemos com a história e a antropologia que os modos de selecionar e constituir os termos, montá-los em sequência e interpretá-los variam: entre “vim” e “venci” estão as convenções culturais do “ver”, que perspectivam e orientam o “vi”, relacionando-o com o “vir” e o “vencer”. Por exemplo, dom Quixote, que várias leituras classificam como típico personagem anacrônico, é cômico porque o tempo em que ele age define evento de maneira diversa do imaginário dele. Para ele, nigromantes, gigantes e bruxas têm existência real e produzem eventos reais que perturbam a ordem natural ou real das coisas. Cervantes explora continuamente o contraste de expectativa e ruptura, evidenciando sempre que o hábito modela as ações como uma natureza impensada. Além disso, Cervantes escreve *Dom Quixote* depois de 1581, quando a Invencível Armada espanhola foi destruída no Canal da Mancha e com ela afunda-

ram as virtudes heroicas do cavaleiro andante medieval – Quixote é um anacronismo vivo, enfim, e é cômico porque suas ações heroicas não correspondem à realidade de uma nova história.

Já a grande ficção moderna, como a de Kafka e Faulkner e Beckett, voltou a insistir no arbitrário da direção narrativa. Para evidenciar a historicidade do texto e, ao mesmo tempo, para recusar os sistemas de verdade do mundo burguês, a ficção moderna insistiu no arbitrário de direção. E esse arbitrário é justamente o estranho, que os formalistas russos propuseram com desautomatização do hábito.

A liberdade incondicionada da imaginação do leitor literário é um mito romântico e provavelmente funciona como compensação da sensibilidade administrada das nossas sociedades de classes em que a liberdade falta. É preciso repetir com Bakhtin que o imaginário de qualquer leitor é semiótico, formado pela memória social dos signos da sua cultura? Quando seu imaginário faz contato com o imaginário metaforizado na forma do texto, a liberdade da sua imaginação tem que necessariamente acatar as convenções do escrito para ser literariamente livre, doutra forma não lê literariamente. Os homens não são animais, porque para eles não existe absolutamente nada fora da regra simbólica; no caso da leitura literária, a verdadeira canção de liberdade vem do cárcere, como dizia um poeta modernista.

Desde Sterne e Flaubert, a literatura moderna sempre foi produzida como um corpo estranho, que

dinamita os sistemas de representação previstos pelo leitor, efetuando o estranhamento deles. Isso durou pelo menos até o final do século XX, quando o projeto crítico moderno foi arquivado e se passou a falar do pós-moderno, que se transformou nesse pop global norte-americano e chinês que vivemos hoje, caracterizado pela falta de orientação crítica do sentido do tempo histórico.

Iser lembra que o texto de ficção é autorreferencial, ou seja, é discurso que funciona como a sua própria poética – uso o termo “poética” no sentido grego do verbo *poiein*, o produzir que produz o *poiema*, o produto ou poema, por meio de um conjunto de técnicas produtivas, *poética*. Funcionando como a sua própria poética, o texto de ficção é produzido como representação intencional de um ato de fala que é fingido pelo autor. “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”, diz o narrador de “Missa do Galo”. Tudo aí é fingido como possível por Machado de Assis, o eu que fala, a conversação que diz ter tido, a senhora com que falou, o passado em que conversou com ela, a idade que tinham.

No texto de ficção, o papel do autor se relaciona com o próprio discurso, não com as coisas, as ações, as pessoas e os acontecimentos que o discurso põe em cena como se fossem realmente existentes. O texto de ficção finge um ato de comunicação para um destinatário; por isso mesmo, o receptor que ocupa o lugar do destinatário, o ouvinte ou o leitor, estabelece uma

relação de comunicação fingida com ele na qual deve reconhecer seu artifício para não ser como as crianças com medo da bruxa quando ouvem contos de fadas. Seu papel como leitor independe do contexto concreto da sua história pessoal; quando lê ficção, o leitor tem que pôr a sua própria vida entre parênteses para entrar no mundo possível encenado pelo texto. Assim, a leitura de ficção pressupõe a capacidade de percepção do artifício simbólico, ou seja, a capacidade de percepção e relativização do artifício que compõe o discurso e também a capacidade de saber que a leitura é sempre um ato particular ou parcial, um ato histórico, pois entre o texto e o leitor há um intervalo temporal que também é semântico, intervalo de significação, que aumenta na medida mesma em que o intervalo temporal aumenta, e que aumenta mais ainda quando o texto é de uma cultura diferente da cultura do leitor. Desse modo, por exemplo, quando o leitor de 2019 lê um texto do século XIII, como a *Divina comédia*, a interferência semântica do intervalo temporal é muito maior do que a que ocorre quando ele lê, por exemplo, *O processo* ou *A paixão segundo G.H.* Caso ele leia os poemas feitos no século XV por Nezahualcóyotl, nobre asteca de Texcoco, o intervalo aumenta muitíssimo mais. É sempre básico, portanto, pensarmos o conceito de tempo corrente nas histórias literárias, histórias da arte e outras histórias. Muito obrigado por sua atenção.

*Aula Magna* realizada no dia 20 de março de 2019, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH - USP).

JOÃO ADOLFO HANSEN: 30/5/1942. Brasileiro, casado.  
Formação: Letras Anglo-Germânicas. Professor Titular (aposentado) de Literatura Brasileira do Depto. de Letras Clássicas e Vernáculas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP.