

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado



Tese

A literatura como *phármakon*:
ou sobre a curiosidade e transgressão em *A Divina Comédia* e *O Nome da Rosa*

Laura Silva de Souza

Pelotas, 2024

Laura Silva de Souza

A literatura como *phármakon*:
ou sobre a curiosidade e transgressão em *A Divina Comédia* e *O Nome da Rosa*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Helano Jader Cavalcanti
Ribeiro

Pelotas, 2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

S719l Souza, Laura Silva de

A literatura como phármakon [recurso eletrônico] : ou sobre a curiosidade e transgressão em *A Divina Comédia* e *O Nome da Rosa* / Laura Silva de Souza ; Helano Jader Cavalcante Ribeiro, orientador. — Pelotas, 2024.

108 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Literatura comparada. 2. Phármakon. 3. Antiliteratura. 4. Intertextualidade. 5. Espaço. I. Ribeiro, Helano Jader Cavalcante, orient. II. Título.

CDD 809

Elaborada por Maria Inez Figueiredo Figas Machado CRB: 10/1612

Laura Silva de Souza

**A literatura como *phármakon*:
ou sobre a curiosidade e transgressão em *A Divina Comédia* e *O
Nome da Rosa***

Tese aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 19 de agosto de 2024

Banca examinadora:

Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro. (Orientador)
Doutor em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra Larissa Costa da Mata
Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. Tito Lívio Cruz Romão
Doutor em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Dra Luciana Abreu Jardim
Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Profa. Dra Beatriz Viégas-Faria
Doutora em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas pela oportunidade de integrar o corpo discente deste curso do qual tenho maior orgulho e pelo qual tenho muito apreço.

A todos os professores que, durante os cursos de graduação e mestrado, só fizeram crescer o meu respeito e amor pela literatura.

Às amigadas que o curso de Letras me trouxe e àquelas que me acompanham há mais tempo, obrigada pelo incentivo e carinho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Helano Jader Cavalcante Ribeiro. Sem seu incansável otimismo e sua ilimitada paciência não teria sido possível a conclusão deste trabalho.

À banca avaliadora pela generosidade e disponibilidade para contribuir neste estudo.

Em suma, agradeço a todos aqueles que compartilharam comigo, de uma forma ou outra, esta experiência.

Resumo

A LITERATURA COMO PHÁRMAKON: OU SOBRE A CURIOSIDADE E A TRANSGRESSÃO EM A DIVINA COMÉDIA E O NOME DA ROSA

Narrativas ficcionais permitem ao pesquisador uma ampla gama de abordagens de estudos, dentre os quais está a intersecção entre literatura e filosofia. Com base nesse pressuposto, esta tese tem como objetivo analisar os tópicos escritura, literatura e intertextualidade através do tópico curiosidade a partir, principalmente, da noção de *phármakon*. Com esse objetivo, esta tese se divide em três capítulos: primeiramente, é trabalhado o tema escritura a partir do mito de Theuth e Thamouus usado por Platão no *Fedro* e por Jacques Derrida em *A Fármácia de Platão* e, conseqüentemente, as críticas sofridas por esse tipo de discurso; já no segundo capítulo, nosso foco passa a ser as acusações elencadas contra a literatura ao longo dos tempos, sendo ainda debatido as formas de controle que a regulam; por fim, é realizado um estudo comparativo entre os espaços arquitetônicos criados em duas obras cujo potencial literário é inesgotável - em *O Nome da Rosa* (2022), de Umberto Eco, e *A Divina Comédia* (2019), de Dante Alighieri - mediante os conceitos de heterotopia e polarização e também, tendo como base conceitos de Georges Bataille e os estudos de Michel Foucault. Nesse capítulo é feito também um estudo intertextual, com ênfase nas manifestações de excesso presentes nas obras, especialmente a curiosidade. Para tanto, nosso aporte teórico centra-se em conceitos oriundos dos estudos sobre a escrita, sobre a literatura e sobre a intertextualidade desenvolvidos principalmente por Platão, Jacques Derrida, Georges Bataille e William Marx, tendo como apoio Michel Foucault, Giorgio Agamben, Roger Caillois, Gérard Genette e Thiphaine Samoyault.

Palavras-chave: Literatura comparada; *Phármakon*; Antiliteratura; Intertextualidade; Espaço; Curiosidade

Abstract

LITERATURE AS PHÁRMAKON: ON CURIOSITY AND TRANSGRESSION IN THE DIVINE COMEDY AND THE NAME OF THE ROSE

Fictional narratives offer researchers a wide range of study approaches, among which lies the intersection between literature and philosophy. Based on this premise, this thesis aims to analyze the topics of writing, literature, and intertextuality through the lens of curiosity, primarily grounded in the notion of *phármakon*. To achieve this goal, the thesis is divided into three chapters: firstly, the theme of writing is explored through the myth of Theuth and Thamus used by Plato in *Phaedrus* and by Jacques Derrida in *Plato's Pharmacy*, and the criticisms of this type of discourse; in the second chapter, our focus shifts to the accusations made against literature over time, with a discussion on the forms of control that regulate it; finally, a comparative study is conducted between the architectural spaces created in two works with inexhaustible literary potential – *The Name of the Rose* (2022) by Umberto Eco and *The Divine Comedy* (2019) by Dante Alighieri – through the concepts of heterotopia and polarization, also drawing on Georges Bataille's concepts and Michel Foucault's studies. This chapter includes an intertextual study, with emphasis on the manifestations of excess present in the works, particularly curiosity. Our theoretical framework centers on concepts derived from studies on writing, literature, and intertextuality primarily developed by Plato, Jacques Derrida, Georges Bataille, and William Marx, supported by Michel Foucault, Giorgio Agamben, Roger Caillois, Gérard Genette, and Tiphaine Samoyault.

Keywords: Comparative Literature; *Phármakon*; Antiliterature; Intertextuality; Space; Curiosity

Résumé

LA LITTÉRATURE COMME PHÁRMAKON: OU SUR LA CURIOSITÉ ET LA TRANSGRESSION DANS LA DIVINE COMÉDIE ET LE NOM DE LA ROSE

Les récits fictionnels ouvrent une large gamme d'approches d'études au chercheur, parmi lesquelles se trouve l'intersection entre littérature et philosophie. Ceci dit, cette thèse a pour objectif d'analyser les topiques écriture, littérature et intertextualité à partir, notamment, des notions de *phármakon* et d'anti-littérature. Dans ce but, cette thèse est divisée en trois chapitres. Premièrement, on y travaille le thème de l'écriture à partir du mythe de Theuth et Thamous employé par Platon dans *Phèdre* (2016) et, par conséquent, les critiques que ce type de discours reçoit. Ensuite, le deuxième chapitre est centré sur les accusations inventoriées contre la littérature à travers les temps, avec, en outre, le débat sur les formes de contrôle qui la règlementent. Finalement, on construit une étude comparative entre les espaces architecturaux créés dans les deux oeuvres dont le potentiel littéraire est inépuisable – dans *Le Nom de la Rose* (2022), de Umberto Eco, et la *Divine Comédie* (2019), de Dante Alighieri – à travers les concepts d'hétérotopie et de polarisation, en s'appuyant sur des concepts de Georges Bataille et des études de Michel Foucault. Ce chapitre inclut également une analyse intertextuelle, mettant en avant les manifestations de l'excès présentes dans les œuvres, notamment la curiosité. Pour ce faire, notre cadre théorique repose sur des concepts issus des études sur l'écriture, la littérature et l'intertextualité développés principalement par Platon, Jacques Derrida, Georges Bataille et William Marx, avec le soutien de Michel Foucault, Giorgio Agamben, Roger Caillois, Gérard Genette et Tiphaine Samoyault.

Mots-clés: Littérature comparée ; *Phármakon*; Anti-littérature; Intertextualité ;Espace; Curiosité.

Lista de Figuras

Figura 1	Os três reinos dos mortos em Dante	83
Figura 2	Divisão do Inferno.....	86
Figura 3	Planta da Abadia de <i>O Nome da Rosa</i>	93
Figura 4	Planta da biblioteca labiríntica	94

Sumário

Introdução.....	10
1 Reflexões acerca da escrita.....	14
1.1 A escrita é rígida	14
1.2 A escrita é órfã	23
1.3 A escrita é profana	32
1.4 A escrita é sedutora	38
2 Reflexões acerca da literatura	45
2.1 Definição por oposição.....	46
2.2 Recusa à profanação	58
3 Reflexões acerca da intertextualidade	68
3.1 O palimpsesto e a cebola.....	71
3.2 O absoluto e o múltiplo.....	76
3.3 O estranho caso de Ulisses	98
Considerações finais.....	102
Referências bibliográficas	105

Introdução

Entendendo que para tudo existe um início, começamos esta tese com a conhecida passagem “No início era o Verbo” (Bíblia Sagrada, João, 1). Porém, prefiro a versão em inglês que diz “In the beginning was the Word”, pelo simples fato de que o substantivo “Verbo” me remete a ação, enquanto “Word” a um substantivo. E é de substantivos que trataremos nesta tese: *escrita, literatura, dualidade, excesso e curiosidade*.

É certo que cada um desses substantivos se constitui como o impulso inicial que acarreta ações, mas a qualidade destas ações será interpretada tendo como base um outro substantivo: *phármakon*, este termo de origem grega que, muitos séculos mais tarde, foi retomado por Jacques Derrida¹ e que, assim como a própria literatura, escapa a uma definição precisa, pois é também uma essência passível de polarização, assim como a literatura explorada neste trabalho.

Em minha dissertação de mestrado, trabalhei com os temas arquivo e canais de transgressão no romance de Umberto Eco *O Nome da Rosa*, publicado em 1980 e categorias estruturais do romance através da análise de espaço, gênero e personagem. Contudo, a complexidade do romance de Eco permitia, e ainda permite, um estudo mais profundo, seja acerca desses temas ou de temas adjacentes.

Durante minha banca de qualificação do mestrado, um dos professores avaliadores apontou para a semelhança arquitetônica entre o Edifício da Abadia descrita em *O Nome da Rosa* e os três reinos dos mortos descritos por outro italiano, Dante Alighieri, em sua *A Divina Comédia*, obra escrita entre os anos de 1308 e 1320, me levando a considerar quais os aspectos de transgressão e de excesso estariam presentes no poema.

Depois de plantada a semente, não consegui imaginar nenhuma outra obra que me permitisse trabalhar, com prazer, com os temas escolhidos para esta tese. Ainda, por mais desafiador que fosse cotejar uma obra tão canônica como *Comédia dantesca* com um romance detetivesco, queria continuar, talvez por razões sentimentais, na companhia de Umberto Eco, de Guilherme de Baskerville, de Adso de Melk e de Jorge de Burgos pois mais algum tempo.

Mais ainda, trabalhar as duas obras lado a lado, sendo uma fonte

inesgotável de intertextualidade em relação a outra que é constantemente pontuada por inserções intertextuais certamente se mostrou um exercício intrigante, para não dizer hercúleo, usando um termo que acarreta uma série de conexões intertextuais, indo de Hércules às suas colunas - ou pilares -, à busca transgressora de Ulisses e seu consequente estado no Inferno, e à busca transgressora de Guilherme e a consequente queda da abadia, confirmando que as relações intertextuais são inescapáveis ao leitor.

Tanto no romance quanto no poema, o leitor é apresentado a personagens - narradores que durante sete dias são guiados em uma jornada de descobrimento. Ainda, ambas, pode-se afirmar, apresentam um exame da sociedade da época, seja através do uso de um cenário espiritual sobrenatural ou de um cenário espiritual terreno. Assim, acredito que a leitura de *O Nome da Rosa* pode ser enriquecida mediante o confronto com o poema dantesco, e vice-versa.

Apesar desta tese analisar elementos presentes nos três ambientes do pós-vida descritos por Dante, maior atenção será dada ao Inferno por dois motivos: primeiro, é ele o que mais instiga a minha imaginação, e possivelmente a imaginação da maioria dos leitores da *Divina Comédia*, pois é lá que fascínio e temor andam de mãos dadas e as sensações de desolação, horror e tragédia se misturam a sentimentos de compaixão e reconhecimento; já o segundo é de ordem diegética; acredito que dentre as personagens retratadas em *O Nome da Rosa* nenhuma alcançaria o Paraíso e, assim, seria impraticável seu cotejo com aqueles afortunados. Outro ponto levado em consideração é que no romance de Eco as personagens ainda estão no plano dos vivos, no qual não há uma separação definida, ou uma polarização, entre os condenados e os bem-aventurados.

Desta forma, inicialmente foi buscado evidenciar as semelhanças estruturais e temáticas entre as obras italianas, expandindo ou ramificando os estudos iniciados no mestrado. A concepção deste estudo se fundamenta nas práticas e teorias da literatura comparada, posto que, em suma, o que será buscado é uma comparação entre duas obras literárias italianas, ainda que de gêneros e períodos distintos.

Ainda, deve-se observar que, apesar do trabalho ser alicerçado no cotejo entre as obras, fica aparente, a partir do referencial teórico basilar que será

brevemente apresentado a seguir, que será buscada uma aproximação entre literatura e filosofia, o que inseriria este estudo também no campo interdiscursivo. Tanto *O Nome da Rosa* quanto a *Divina Comédia* são entendidos aqui como objetos plurideterminados, passíveis então de uma análise centrada não apenas na relação entre ambas, mas ainda em diferentes áreas do conhecimento, em especial a filosofia, sendo, portanto, exemplares oportunos para uma análise comparativa interdiscursiva.

A fundamentação teórica deste estudo baseia-se principalmente nas obras *Ódio à Literatura: uma história da antiliteratura* (2019), de William Marx, *A Farmácia de Platão* (2015), de Jacques Derrida, *Fedro* (2016), de Platão, *Profanações* (2006) de Giorgio Agamben e *O Erotismo* (2014), de Georges Bataille, assim como os estudos de Eric Auerbach e Jorge Luis Borges sobre o poema dantesco. Sobre a escolha das edições das obras abordadas, decidiu-se pela edição bilíngue da Editora 34, com tradução de Italo Eugenio Mauro, dividida em três volumes da *Divina Comédia* (2019) e pela edição mais recente de *O Nome da Rosa* (2022), disponibilizada pela editora Record com revisão de tradução Ivone Benedetti.

Assim, para abarcar os temas propostos, a pesquisa aqui elaborada encontra-se estruturada em três capítulos, pois foram três as inquietações que me levaram a escrever este trabalho. No primeiro capítulo, intitulado **Reflexões acerca da escrita**, debatemos o discurso escrito através do cotejo das noções de Platão e Jacques Derrida sobre as características específicas deste tipo de discurso, sendo uma delas o *phármakon*. Dividimos nosso capítulo em quatro partes: *A escrita é fixa*, *A escrita é órfã*, *A escrita é profana* e *A Escrita é sedutora*. Tal divisão foi feita pensando em abarcar as ressaltas feitas por Platão à escrita e ainda outros aspectos controversos. Além de Platão e Derrida, neste capítulo usamos como apoio teórico Georges Bataille, Roger Caillois, Michel Foucault e Giorgio Agamben.

Já o segundo capítulo, **Reflexões acerca da literatura**, aborda o antagonismo sofrido pelo discurso literário através dos tempos, considerando ainda as semelhanças e diferenças entre o discurso escrito e o discurso literário. Este capítulo é segmentado em dois subcapítulos: *Definição por oposição*, o qual trata sobre o o discurso antiliterário, e *Recusa à profanação*, subcapítulo que toca as questões da improdutividade literária do discurso literário.

e suas conseqüentes tentativas de controle. A base teórica para tal discussão se apoia em William Marx, Georges Bataille e Jacques Derrida.

Por fim, **Reflexões acerca da intertextualidade**, no qual é efetivamente feito um cotejo entre *O Nome da Rosa* (2022) e *A Divina Comédia* (2019), é também dividido em duas partes: *O palimpsesto e a cebola*, no qual examinamos o termo intertextualidade e ponderamos sobre a participação do leitor a partir dela, e *O absoluto e o múltiplo*, no qual é feita uma análise dos espaços criados pelos italianos Eco e Dante, tendo como perspectiva a implicação arquitetônica na diegese e, *O estranho caso de Ulisses*, no qual é feita uma análise sobre a curiosidade como vetor de transgressão.

1- Reflexões acerca da escrita

Dar, de fato, à escrita um estatuto originário não seria uma maneira de, por um lado, traduzir novamente em termos transcendentais a *afirmação teológica do seu caráter sagrado* e, por outro, a *afirmação crítica do seu caráter criador*? Admitir que a escrita está de qualquer maneira, pela própria história que ela tornou possível, submetida à prova do esquecimento e da repressão, isso não seria representar em termos transcendentais o princípio religioso do sentido oculto (com a necessidade de interpretar) e o princípio crítico das significações implícitas, das determinações silenciosas, dos conteúdos obscuros (com a necessidade de comentar)? (Foucault, 2009, p. 271, grifos nosso)

Iniciamos nossa discussão a partir da seguinte sentença presente em *A Farmácia de Platão*, de Jacques Derrida: “Ora, que fim levou esta acusada?” (Derrida, 2015, p. 119), porém através de uma questão adjacente: de que, exatamente, é acusada a escrita?

Buscaremos responder esta pergunta em quatro partes.

1.1 A escrita é rígida

É externa, é morta, é cópia

Poderíamos recontar a história da palavra escrita através de uma série de datas, fatos, informações históricas e outras fontes relativas a este invento, sem o qual a própria cultura e a sociedade em que vivemos não existiria, como bem alude a citação de Foucault no início deste capítulo. Porém, mais interessante é seguir os passos de Platão e Jacques Derrida, bases teóricas deste subcapítulo, e ir direto ao mito de Thamou e Theuth. Tal mito foi referido primeiramente por Platão, em cerca de 370 a.C. e, milênios mais tarde, retomado por Derrida em *A Farmácia de Platão*, publicado originalmente em 1985. Podemos depreender, a partir desse conto, algumas considerações.

No diálogo platônico *Fedro* (Platão, 2016), cujos temas principais giram em torno do amor, da retórica e da natureza da alma, Fedro convence Sócrates a caminhar fora dos muros de Atenas até um local tranquilo às margens de um rio, para, em paz, examinarem um discurso do famoso orador Lísias. O discurso havia recém sido feito e Fedro ainda não o havia decorado, por isso levava consigo, escondido sob seu manto, o discurso escrito pelo sofista.

Esse exame, inicialmente sobre o amor, leva a uma discussão sobre o uso adequado da retórica, sobre dialética e, conseqüentemente, sobre as virtudes da palavra escrita. É neste momento que Sócrates resolve contar para seu companheiro a história de Theuth¹ e de Thamous², rei do Egito e representante dos deuses, Amon. Assim se desenvolve a cena narrada por Sócrates:

Pois bem, ouvi dizer que em Náucratis no Egito viveu um dos velhos deuses de lá, cujo pássaro sagrado é o que chamam de íbis, e o nome do próprio deus era Theuth³. Foi ele que primeiro descobriu o número e o cálculo, a geometria e a astronomia, e ainda o gamão e os dados e, enfim, as letras. Ora, o rei era então de todo o Egito Thamous⁴, que habitava a grande cidade do alto Nilo que os gregos chamam Tebas do Egito, e Ámmon ao seu deus. A este tendo vindo, Theuth mostrou-lhe suas artes e disse que era preciso transmiti-las aos demais egípcios. O rei perguntou-lhe que utilidade poderia ter cada uma delas; e do que Theuth expunha, conforme ele julgasse bem ou mal fundamentado, ora fazia a censura, ora o elogio. Muitos então foram os pronunciamentos que sobre cada arte Thamous, dizem, fez a Theuth num e noutro sentido, e longo seria referi-los todos. Mas quando foi a vez das letras, disse Theuth: “Eis, ó rei, o conhecimento que tornará os egípcios mais sábios e mais lembrados; pois de memória e de sabedoria foi encontrado o *medicamento*”. E o rei falou: “Ó tecnicíssimo Theuth, um é o capaz de engendrar os elementos da arte, outro o de julgar a parte de dano e de utilidade que ela tem para os que vão usá-la. E assim é que agora tu, sendo o pai das letras, por afeição disseste o contrário do que elas podem. Pois isto, nos que aprenderam, esquecimento em suas almas produzirá com o não exercício da memória, porque, na escrita confiando, é de fora, por alheias impressões e não por eles mesmos, que se recordam; assim, não para a memória, mas para a recordação achaste um medicamento. E da sabedoria, aos teus aprendizes transmites uma aparência, não a verdade. Pois com a tua ajuda, muito informados sem ensino, muito avisados parecerão, quando na maioria dos casos são desavisados, e difíceis de conviver, tornando aparentes sábios em vez de sábios” (Platão, 2016, p. 191-193, grifo nosso).

Da cena descrita, podemos extrair duas ressalvas por parte de Platão em relação à palavra escrita: ela teria o poder de enfraquecer a memória e ela não proporcionaria o verdadeiro conhecimento. Mais ainda, a partir do relato acima, podemos concluir que, ao usar o mito de Theuth e Thamous para ilustrar o valor da escrita, Platão tem tanto apreço pela escritura quanto pela

¹ A nota do tradutor da edição de Fedro (Platão, 2016) usada nesta tese considera Theuth e Thot o mesmo deus egípcio.

² A nota do tradutor da mesma edição mencionada acima esclarece que Thamous é “identificado com o deus Ámmon” (Platão, 2016, p. 191).

poesia, como veremos ainda neste capítulo, e ainda que ele era consciente da potência latente da palavra escrita. Iniciemos nossa discussão a partir do primeiro argumento: a escrita enfraquece a memória.

O motivo dado por Thamous para sua rejeição à escrita ofertada por Teuth é esta ser um medicamento para a recordação e não para a memória, colocando em oposição *mnéme* e *hypomnesis*. Sobre *mnéme*, essa seria a memória verdadeira e autêntica, aquela cujo processo ativo e interno faz recordar conhecimentos ou experiências efetivamente registradas na alma ou na mente, e envolveria a lembrança direta de ideias ou conhecimentos internalizados. Seu oposto, a *hypomnesis*, ao contrário, seria uma recordação que necessitaria do uso de apoios externos. Estes auxiliariam a memória, desencadeando ou apoiando a recordação de informações, e, seria assim, artificial.

Ao contar o mito de Theuth e Thamous, Sócrates sugere que a criação da escrita representaria um perigo para a *mnéme*, pois essa acarretaria na redução da capacidade de internalizar e de recordar conhecimentos e experiências, pois confinaria a memória a instrumentos externos à mente e à alma. Desta forma, a escrita, então, oporia o saber como memória ao não saber como rememoração. Tendo esta diferenciação como argumento, o rei-deus Thamous menospreza a palavra escrita, não apenas por sua inutilidade para o povo egípcio, mas por seu potencial danoso. Através da escrita, julgada por Thamous negativamente por ser como um apoio, nada mais do que uma muleta para a memória, não seria mais necessário o exercício ativo da *mnéme*, o que levaria a um tipo de morte do traço vivo – da manutenção de uma lembrança da alma. Este traço seria, então, substituído por uma rígida reevocação da memória verdadeira, confinada a caracteres externos ao ser.

Passemos agora ao segundo argumento: a escrita não proporciona o conhecimento verdadeiro, entendido como dialética. Outra afirmação contra o registro escrito da linguagem seria o fato de a escritura ser um suplemento da fala. Esta é natural ao homem, cujo prazo de existência é limitado; ela é inerente a qualquer ser humano vivo. Já a escritura, exterior ao homem, seria algo não natural, estático, burlando o seu prazo de vida e existindo artificialmente na posteridade. A escrita se mantém imutável, diferentemente da

fala, que pode ser adaptada aomomento, ao ouvinte, à situação, deixando seus signos serem conduzidos pela necessidade.

Por serem estáticos e externos, os textos escritos carecem de uma essência dialética, não podendo dialogar, responder questionamentos, fornecer esclarecimentos e nem adaptar-se às necessidades, sendo impossível chegar até a verdade, ou a Formas³, através deles; ou seja, eles não levam à sabedoria, apenas conduzem a “uma aparência, não a verdade” (Platão, 2016, p. 193). Esta inflexibilidade contrasta com a natureza dinâmica da oralidade, na qual as ideias podem ser testadas, refinadas e melhor compreendidas através da interação, possibilidade ausente na linguagem escrita. Enquanto a *mnéme* está frequentemente ligada ao conhecimento eterno da alma e à aprendizagem, a *hypomnesis* pode levar a uma compreensão superficial do conhecimento, à obtenção de informações sem alcançar-se a verdadeira compreensão ou sabedoria. Ela fica, dessa forma, aquém de proporcionar ainvestigação filosófica verdadeira.

Essa ideia de que a escrita apenas favoreceria a rememoração, repetindo sempre sem saber, ou apenas levando a um decorar sem compreender, a acompanharia durante os anos. A escrita seria, assim, dotada de uma reputação negativa na qual sua principal característica seria debilitar a memória e aumentar a necessidade de um artefato externo a si, resistindo a um saber vivo e à dialética. A superioridade da fala em detrimento da escrita, já representada no mito platônico de Theuth e Thamous, representa, pode-se dizer, um reflexo da tradição filosófica e da concepção metafísica de linguagem no pensamento ocidental, baseadas em uma idealização binária do signo.

Exemplos desta perspectiva são elencados por Jacques Derrida em *Gramatologia* (2017⁴), obra na qual o filósofo francês faz uma crítica à tradição filosófica ocidental logocêntrica, ou fonocêntrica como Derrida explica, que prioriza a fala em detrimento da escrita e que sustenta ainda que a linguagem falada está mais próxima do pensamento puro e da verdade do que a linguagem escrita, refletindo o entendimento platônico.

³ Usamos aqui a palavra com letra maiúscula, pois referimo-nos ao conceito de Formas, ou Ideias, de acordo com Platão. Esse conceito expressa uma realidade fundamental e perfeita que transcende o mundo físico e imperfeito que percebemos com nossos sentidos.

⁴ Gramatologia foi publicado originalmente em 1967.

Derrida remete às ideias de Jean-Jacques Rousseau e Ferdinand de Saussure explicando que, para o primeiro, “a escritura não é senão a representação da fala” (Rousseau *apud* Derrida, 2017, p. 33), enquanto para o segundo, “Língua e escritura são dois sistemas distintos de signos; a única razão de ser do segundo é representar o primeiro” (Saussure *apud* Derrida, 2017, p. 45). Porém, para Derrida, tanto a memória quanto seu suplemento – *mnéme* e *hypomnesis*, respectivamente – são formas de repetição.

Elencamos acima os dois argumentos expostos por Platão contra o discurso escrito tendo como base a leitura do mito de Theuth e Thamous. Porém, é possível ainda deduzir outra razão adjacente: a escrita é uma cópia, uma imagem, ou melhor, uma *mímesis*, e, como tal, é uma representação que está distante da verdade.

Apesar de geralmente relacionarmos o termo *mímesis* com as artes imitativas – poesia, pintura, música, etc. –, a expressão compreende igualmente a relação entre língua e realidade, entre as Formas eternas e o mundo material. Para os filósofos, o conhecimento verdadeiro em seu último grau, ou seja, a apreensão das Ideias na sua forma plena e perfeita, não pode ser expresso por palavras, pois estas não revelam as essências, apenas se acercam das mesmas.

Desta forma, a escritura, imitação descendente da linguagem, cala o que há de vivo na fala e a grava no silêncio, sendo assim uma imagem petrificada da fala viva que se pretende imitar. Portanto, ela se distancia da verdade em mais um grau. Além disso, a escrita transgride ao distorcer seu meio emudecendo a voz, meio pelo qual o verdadeiro conhecimento é transmitido.

Ela não substitui nem mesmo uma imagem a seu modelo, ela inscreve no espaço do silêncio e no silêncio do espaço o tempo vivo da voz. Desloca seu modelo, não fornece dele nenhuma imagem, arranca violentamente ao seu elemento a interioridade animada da fala. Assim fazendo, a escritura distancia-se imensamente da verdade da coisa mesma, da verdade da fala e da verdade que se abre à fala. (Derrida, 2015, p. 105)

Nesta perspectiva, a escrita seria então um simulacro da fala, e, portanto, não possuiria caráter próprio. Por não ser algo vivo, ela seria estéril e capaz apenas de repetir e nunca criando; ao invés de ajudar o homem a lembrar, ensinaria a esquecer. Seria um meio apenas para criar sábios

aparentes e não verdadeiros; entre escrita e verdade, existe uma lacuna. Enfim, a escrita, além de ser danosa, artificial e ilusória, sendo também capaz de reduzir a sabedoria e a memória de um povo, levando-o para longe da verdade.

Essa é a inferência retirada do mito de Thamou, no qual temos um semideus orgulhoso de sua criação – um remédio para a memória e para a instrução. No entanto, essa mesma criação é sumariamente repudiada pelo rei, que não concorda com a utilidade do invento e ainda alude a uma dissimulação por parte do semideus: este promove a escrita como um remédio, enquanto para o rei ela seria um veneno. Para o rei, a deficiência do invento do semideus se encontrava na oposição entre a memória viva (*mnéme*) e uma escrita vinculada a, e voltada para, a simples recordação ou rememoração (*hypomnesis*), marcando a linguagem viva em caracteres mortos, ou seja, uma “oposição entre o vivo e o morto, a memória e a recordação, o modelo e a imagem, a presença e a ausência” (Nascimento, 2015, p. 119).

Assim como Theuth inverteu a visão de Thamou, compreendendo a propriedade maléfica da escrita como benéfica, Thamou fez o mesmo, invertendo o valor da oferenda de Theuth e entendendo-a não como um remédio para a memória, mas para a recordação. Para a memória, a escrita não seria benéfica; ela seria o oposto disso, um veneno: “sob o pretexto de suprir a memória, a escritura faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz. Ela não responde à necessidade da memória, aponta para o outro lado, não consolida a *mnéme*, somente a *hypómnésis*” (Derrida, 2015, p. 54).

Dissemos que tanto Theuth quanto Thamou inverteram a qualidade da escrita usando vocábulos diferentes, cada qual de acordo com sua perspectiva: um promovendo-a como medicamento; o outro, entendendo-a como veneno. São concepções aparentemente tão opostas para a descrição de uma mesma coisa, o que é algo intrigante. Portanto, vamos agora nos concentrar na questão da diferença de sentido desses termos, não apenas através da interpretação ou do posicionamento sobre a palavra escrita de Sócrates e de Thamou, mas também a partir do termo original grego usado por Platão na passagem citada: *phármakon*.

Se voltarmos algumas páginas para reler a citação da cena entre Theuth e Thamou e a argumentação sobre o registro escrito da linguagem,

perceberemos que em nenhum momento a palavra *phármakon* é mencionada, ela é perdida na tradução⁵. Porém, sua presença ambivalente está, mesmo que muda, evidente no discurso. Há suspeita: suspeita quanto à sua eficácia, quanto à sua propriedade, quanto ao seu engendro oculto. É este o vocábulo que permite que, neste caso, a escrita seja concebida tanto de uma forma quanto de outra – *remédio* e *veneno*.

Na cena narrada por Platão, a escrita é vista pelo rei como o exato inverso da palavra “medicamento”⁶. Em contrapartida, Theuth, independentemente da reação de Thamous, via a escrita como algo que traria benefícios ao povo egípcio; além disso, percebe-se que a escrita é oportuna, passível de abraçar termos benignos que a coloquem sob uma luz favorável. Em vista disso, é possível concluir que, num texto escrito, a fronteira entre os opostos se torna embaçada, questão exemplificada na discussão entre Thamous e Theuth.

Como mencionamos anteriormente, Derrida já havia se aventurado no debate sobre fala e escrita em *Gramatologia*, mas a questão da dualidade do signo toma nova forma em *A Farmácia de Platão*, uma das obras-chave do filósofo francês. Nela, retoma-se a cena do princípio da escrita ilustrada no diálogo de Platão, analisando-se a ambivalência da escrita, ou do *phármakon*.

Em *A Ficção e o Poema* (2012), Luiz Costa Lima entende que “Derrida soube extrair um filão considerável” (Costa Lima, 2012, p. 60) do fato de Fedro ainda não haver decorado o discurso de Lísias no diálogo platônico, concebendo a associação entre escrita e *phármakon* explicitada em *A Farmácia de Platão*. Mesmo discordando de alguns pontos da interpretação derridiana, Costa Lima reconhece que “É o *phármakon*, em suma, que provoca o estatuto que, para Derrida, fundamenta a linguagem: algo que, sempre deslizante, impede que, na linguagem, exista a diferença entre o próprio ou literal e o sentido figurado” (Costa Lima, 2012, p. 65).

O autor menciona a ambiguidade lexical do *phármakon* como justificativa do entendimento contrário que aparece no mito de Theuth e Thamous,

⁵ De acordo com Derrida (2015, p. 53): “Todas as traduções nas línguas herdeiras guardiãs da metafísica ocidental têm, pois, sobre o *phármakon* um efeito de análise que o destrói violentamente, o reduz a um dos seus elementos simples ao interpretá-lo, paradoxalmente, a partir do posterior que ele tornou possível.”

⁶ A tradução de Fedro usada por Derrida em *A Farmácia de Platão* traduz o *phármakon* mencionado por Theuth como *remédio*, enquanto a tradução brasileira, da Editora Iluminuras, usada nesta tese, usa a palavra *medicamento*.

indicando que “se Platão, ao introduzi-lo como modo de explicar a problemática da escrita em relação à palavra viva (logos), o tomara como veneno para o saber, com isso reservava ao mito a função oposta à desempenhada pelo esclarecimento” (Costa Lima, 2012, p. 61).

Em sua caracterização sobre a capacidade do *phármakon*, porém, Derrida é mais enfático e abandona a questão da ambiguidade substituindo-o por uma série de adjetivos. Assim é o termo definido por Derrida: “Astucioso, inapreensível, mascarado, conspirador, farsante, como Hermes, não é nem um rei nem um valete; uma espécie de *joker*, isso sim, um significante disponível, uma carta neutra, dando jogo ao jogo” (Derrida, 2015, p. 43). A série de adjetivos usada por Derrida não é uma definição absoluta do termo, mas sim aquilo que o caracteriza.

Contudo, essa carta neutra que não possui nenhuma neutralidade, pois pode tomar o lugar de qualquer signo ou significante, valendo para tudo e também para a sua oposição. É um encadeamento de substituições linguísticas feitas por substitutos mudos ou retumbantes de outros substitutos. Ou seja, uma operação feita como se fosse um jogo

de *rastros* e suplementos ou, se queremos ainda, na ordem do puro significante que nenhuma realidade, nenhuma referência absolutamente exterior, nenhum significado transcendente vem bordejar, limitar, controlar; esta substituição que se poderia julgar “louca”, uma vez que se dá ao infinito no elemento da permutação linguística de substitutos, e de substitutos de substitutos; este encadeamento desencadeado não é menos violento (Derrida, 2015, p. 40, grifo nosso).

Sobre o rastro ao qual Derrida se refere, ele seria nada menos do que a própria possibilidade de significação, gerador e germe de uma cadeia de sentidos e experiências. Ele não é um objeto – na verdade, ele ainda não é coisa alguma –, mas sim aquilo que “parte de uma origem mas que logo se separa da origem e resta como rastro na medida em que se separou do rastreamento, da origem rastreadora” (Derrida, 2015, p. 121), desafiando uma noção de origem e significado. Ainda, em *A Farmácia de Platão*, Derrida alude à *picada socrática*, pior do que qualquer outro veneno ou tóxico, “pois seu rastro invade a alma. O que há de comum, em todo caso, entre a fala socrática e a poção venenosa é que elas penetram para se apossar na interioridade

mais oculta da alma e do corpo” (Derrida, 2015, p. 80). Essa *picada socrática* seria a dialética, princípio de experiência, conhecimento e verdade e aquilo que o entendimento platônico presente em *Fedro* nega à palavra escrita.

Para o francês,

há rastro assim que há experiência [...]. Portanto, onde quer que haja experiência há rastro e não há experiência sem rastro. Portanto, tudo é rastro, não apenas o que escrevo no papel ou registro numa máquina [...]. Há vestígio, retenção, protensão, e portanto, relação com algo outro, com o outro, ou com outro momento, outro lugar, remissão ao outro, há rastro (Derrida, 2015, p. 129).

A escrita, sendo por sua natureza um *phármakon*, essa “substância [...] de profundidade críptica recusando sua ambivalência à análise” (Derrida, 2015, p. 6), é o espaço ideal para a diferença. Derrida usa, como exemplo desse diferencial, a morte de Sócrates, ocasião na qual Fedro se dispôs a romper suas regras e sair para além dos muros da cidade, com o intuito de escutar o discurso escrito por Lísias. Fedro o comparou a uma droga (não podemos esquecer que, no original grego, o termo usado é *phármakon*), não no sentido de possuir um mau valor, mas sim comparando-o a um tóxico danoso, como um entorpecente que o fizera transgredir. Porém, quando a cicuta, “essa poção que nunca teve outro nome no *Fédon* senão o de *phármakon*” (Derrida, 2015, p. 90), é oferecida a Sócrates, esse veneno que lhe causaria morte, deixa de ter um propósito maléfico e passa de veneno a medicamento, transformando-se em meio de soberania através do

efeito do logos socrático e pela demonstração filosófica do Fédon, em meio de libertação, possibilidade de salvação e virtude catártica. A cicuta tem um efeito ontológico: iniciar à contemplação do *eidos* e da imortalidade da alma. Sócrates *a toma como tal* (Derrida, 2015, p. 90, grifo nosso).

Ao tornarmo-nos cientes do sentido ambíguo ou até mesmo polissêmico do termo *phármakon* usado por Theuth, a cena narrada por Sócrates em *Fedro* toma outra dimensão. Sabemos que para Thamous a escrita seria um remédio para o esquecimento e não para a memória, mas a seguinte passagem reforça a contradição, indicando uma lacuna existente entre a escritura e a verdade percebida pelo rei: “Ó tecnicíssimo Theuth, [...] assim é que agora tu, sendo o pai das letras, por afeição disseste o contrário do que elas podem” (Platão, 2016, p.

191).

O mesmo termo, *phármakon*, assim como tantos outros vocábulos em tantos outros idiomas, possui um duplo significado. Neste caso, o duplo é seu oposto: droga/medicamento, remédio/veneno ou, simplesmente, *phármakon*: representante, máscara e repetição da fala que, por não possuir caráter próprio, não possui identidade ideal, é aneidético, um espaço preenchido por simulação de escritura e simulação de memória.

Como dissemos acima, o *phármakon* é ambivalente e/ou polissêmico por constituir o meio no qual se confrontam os opostos. Ele é o movimento do jogo e o próprio jogo; suas relações se dão mutuamente, causando reversão ou inversão, substituindo um termo por outro ou substituindo-o completamente. Alma/corpo, bem/mal, dentro/fora, memória/esquecimento, fala/escrita: todos esses pares podem ser vistos como peças no jogo do *phármakon*.

Pode-se compreender assim que, a partir da origem da palavra escrita, posta sempre em relação com a fala, nasce o *phármakon*, que reforça e ao mesmo tempo desafia essa origem. O reforço se deve ao fato de que *phármakon*, como unidade lexical, pode ser traduzido como duas palavras opostas; no entanto, o desafio é a potência da palavra em ser ambos ou nenhum.

1.2A escrita é órfã

Não tem pai nem família, ou é bastarda

Falamos na seção anterior de uma essência, que na verdade é uma não-essência, ou quem sabe uma antissubstância, e é essa essência que nos permite entender do que mais a escrita é acusada. Debateremos as acusações presentes no mito de Theuth e Thamous e incluímos a questão da *mímesis* como sendo uma das queixas de Platão contra a escrita. Contudo, a partir da primeira e da terceira proposições – o fato de a escrita ser uma cópia morta de um discurso vivo –, podemos chegar a outro tópico abordado por Derrida.

Pois bem: de acordo com Platão, entende-se que todas as coisas vivas possuem um pai e, assim, se a escritura, ou *phármakon*⁷, não é viva, conclui-

⁷ A partir daqui, seguiremos a postura de Derrida: em algumas passagens de *A Farmácia*

se, logicamente, que ela não o possui. O que ela tem é um criador, indicado na cena narrada por Sócrates em *Fedro* (Platão, 2016) como sendo Theuth. A partir do diálogo com o rei Thamous, podemos inferir no mínimo duas coisas. A primeira é que Theuth está numa posição inferior ao rei. Ele é um subalterno tecnocrata – conforme se observa no vocativo “Ó tecnicíssimo Theuth” (Platão, 2016, p. 191) – que precisa da aprovação de Thamous para que seus inventos sejam reconhecidos e postos em uso. A segunda é que Thamous sabe da natureza ardilosa de seu subordinado; caso contrário, não teria retornado usando como recusa as próprias palavras do semideus.

Apesar de Sócrates usar o nome de Theuth, em *A Farmácia de Platão*, Derrida (2015) faz uma extensa análise comparando os diversos deuses que poderiam ter influenciado a decisão do filósofo grego em nomear seu deus da escrita, concluindo que a comparação mais adequada seria com o deus Thot⁸, aquele que serve como porta-voz e transmite os signos de seu pai – o grande deus-sol. Thot também é quem executa o projeto criador de Hórus através da linguagem e quem, ainda, criou os hieróglifos, permitindo aos homens que marcassem seus pensamentos.

Dessa forma, Thot tem um papel de mensageiro – o mesmo papel, aliás, de Hermes, mencionado por Derrida na sua definição de *phármakon*, aquele “intermediário astuto, engenhoso e sutil que furta e se furta sempre” (Derrida, 2015, p. 38) e que reporta uma fala secundária. Além disso, o nome de Thot está geralmente associado a tramas e conspirações voltadas para destituir o poder de seu pai e tomá-lo parasi. Qual dos poderes Thot gostaria de usurpar é algo que podemos apenas imaginar, mas certamente entre eles estaria a linguagem.

Entendamos bem: Thot, apesar de ser reconhecido como o criador da

de Platão (Derrida, 2015), ele usa sempre os dois termos, *escrita* e *phármakon*, amarrados. Alguns exemplos dessa postura podem ser encontrados nas seguintes passagens: “O valor da escritura – ou do *phármakon*” (Derrida, 2015, p. 24), “o *phármakon*, ou se assim se preferir, a escritura” (*ibid.*, p. 57), “como o *phármakon* – ou a escritura” (*ibid.*, p. 59) e “alguma coisa tal como a escritura – ou o *phármakon*” (*ibid.*, p. 59).

⁸ Jacques Derrida analisa o porquê da escolha de Platão de definir Theuth como o deus da escrita, concluindo que a paridade fundamental de Theuth está em Thot. Para Derrida, “com outros deuses da escritura, e antes de tudo com o Thot egípcio, não pode ser o efeito de um empréstimo parcial ou total, nem do acaso nem da imaginação de Platão. Sua inserção simultânea, tão rigorosa e estreita, na sistemática dos filosofemas de Platão, esta junção do mitológico e do filosófico remete a uma necessidade mais subterrânea” (Derrida, 2015, p. 36-37).

escrita, não é o gerador da linguagem. Esta honra pertence a seu pai – o deus, ou o divino, ou o absoluto –, que já pensou a mensagem da qual Thot, ou qualquer outro deus ou semideus mensageiro, é apenas o portador, o depositário. Ou seja, não só “A mensagem *não é, representa apenas o momento absolutamente criador*” (Derrida, 2015, p. 39, grifo nosso), como também o emissário é apenas um meio, um veículo indefinido da ação. Isso nos leva de volta ao *phármakon*, esse meio, essa essência instável que não possui nada de seu, nenhuma identidade própria, a não ser a de produzir diferença.

Suplente capaz de dublar o rei, o pai, o sol, a fala, distinguindo-se apenas como seu representante, sua máscara, sua repetição, *Thot podia também, naturalmente, suplantá-lo por completo e apropriar-se de todos os seus atributos*. Ele se liga como atributo essencial daquilo que a que se liga e do que não se distingue por quase nada. Ele é diferente da fala ou da luz divina apenas como o revelador do revelado. Apenas. (Derrida, 2015, p. 41, grifo nosso)

A questão de Theuth, ou Thot, e o empenho que Derrida coloca em caracterizá-los nos leva a afirmar que o *phármakon*, ou a escrita, emula em tudo o seu criador: é secundário mas pretende ser autônomo, é ardiloso e portanto perigoso, é meio mas quer ser fundamento. Além disso, como fica claro na citação acima, busca tomar o lugar de seu pai, ou seja, de um sujeito falante real, uma presença viva, cuja proximidade com a fala – esta, sim, compatível com a geração de conhecimento – lhe conferiria uma origem.

Derrida explica que um dos maiores obstáculos da escritura é a sua incapacidade de se defender e de se sustentar por si só, já que sempre será uma fala enfraquecida. Enquanto no discurso oral o sujeito falante e a mensagem falada são inseparáveis, o mesmo não acontece no discurso escrito, pois este não possui um pai, um responsável. A escrita, ou o *phármakon*, ao contrário da linguagem oral, é simplesmente seu signo e representante, aquela que obedece e, quando necessário, substitui a fala viva.

Esse significante escasso, esse discurso sem grande responsável é como todos os espectros: errante. Ele vaga aqui e ali como alguém que não sabe onde vai, tendo perdido a via reta, a boa direção, a regra de retidão, a norma; mas também como alguém que perdeu seus direitos, como um fora-da-lei, um desviado, *um mau rapaz, um*

vagabundo ou um aventureiro. Correndo as ruas ele não sabe nem mesmo quem ele é, qual é a sua identidade, se é que tem uma, e um nome, aquele de seu pai. Ele repete a mesma coisa quando é interrogado em todos os cantos de rua, mas não sabe repetir a sua origem [...] Ele próprio desenraizado, anônimo, sem laços com seu país e sua casa, esse significante quase insignificante está à disposição de todo o mundo, igualmente dos competentes quanto dos incompetentes, daqueles que entendem e nele se entendem e daqueles que não têm nenhum interesse nisso, e que, não conhecendo nada dele, podem afligi-lo com todas as impertinências. (Derrida, 2015, p. 114, grifo nosso)

Esse discurso errante da escrita foi rejeitado, adquirindo um *status* de filho bastardo ou de órfão, que, para superar sua condição, busca a emancipação, ou o reconhecimento de sua origem e do pai que o abandonou, ganhando assim um *status* de filho legítimo. A partir dessas considerações, acreditamos ser possível fazer duas afirmações. A primeira delas é que a escrita tem, sim, ou pode ter, um pai.

Platão, que foi um notável filósofo grego, estudante de Sócrates e professor de Aristóteles, viveu entre aproximadamente 428 a.C. e 348 a.C. Talvez ele não tivesse ideia do impacto que seus pensamentos teriam nos séculos, ou milênios seguintes, mas a verdade é que quando encontramos um texto de sua *autoria*, nós o dotamos de uma credibilidade que excede seu conteúdo, atributo esse dado apenas por causa do nome de seu autor. O mesmo acontece com outros incontáveis poetas, filósofos, cientistas, etc. A mera menção de seus nomes outorga autoridade ao texto escrito. Michel Foucault afirma que “Quando se diz ‘Aristóteles’, emprega-se uma palavra que é equivalente a uma descrição ou a uma série de descrições definidas, do gênero de: ‘o autor das Analíticas’ ou: ‘o fundador da ontologia’, etc.” (Foucault, 2009, p. 272). O mesmo pode ser aplicado à Platão.

Acreditamos que um dos exemplos literários mais claros desse entendimento se encontra na parte final de *O Nome da Rosa* (Eco, 2022), durante o confronto entre o detetive Guilherme de Ockham e o antigo bibliotecário Jorge de Burgos. Quando Guilherme pergunta por que o segundo tomo da Poética de Aristóteles deveria ser mais fortemente guardado do que outros, o ex-bibliotecário responde:

— Porque era do Filósofo. Cada livro desse homem destruiu uma parte da sapiência que a cristandade acumulara

durante séculos. Os padres haviam dito o que era preciso saber sobre a potência do Verbo, e bastou que Boécio comentasse o Filósofo para que o mistério divino do Verbo se transformasse na paródia humana das categorias e do silogismo. O livro do Gênesis diz o que é preciso saber sobre a formação do cosmos, mas bastou que se redescobrissem os livros físicos do Filósofo, para que o universo fosse repensado em termos de matéria surda e viscosa [...]. Primeiro olhávamos para o céu, achando que a lama da matéria merecia um olhar de desgosto; agora olhamos para a terra, e acreditamos no céu com base no testemunho da terra. Cada uma das palavras do Filósofo, sobre as quais agora até os santos e os pontífices juram, viraram de cabeça para baixo a imagem do mundo (Eco, 2022, p. 511).

A fala enfraquecida que “do pai sempre ele precisa como assistente; pois ele próprio não é capaz nem de se defender nem de se assistir por si mesmo” (Platão, 2016, p. 195) deixa de ser um problema em nosso tempo graças àquilo que Giorgio Agamben e Michel Foucault entendem como “uma função transdiscursiva” (Agamben, 2007, p. 50). O italiano examina a questão da autoria através da noção de *assinatura*, ou seja, aquilo que se refere à marca ou *traço*⁹ que um autor deixa em sua obra. A interpretação do italiano tem, como ponto de partida, dois textos escritos por Foucault – *O que é um autor* (Foucault, 2009) e *A vida dos homens infames* (Foucault, 2006). Antes de debatermos a questão do ponto de vista de Agamben, entendemos ser útil repassar brevemente as ideias de Foucault nessas obras.

No início de *O que é um autor*, Foucault (2009) afirma querer evocar “problemas suscitados pelo uso do nome do autor. O que é o nome do autor? E como ele funciona?” (Foucault, 2009, p. 271-272). Ele passa, então, a explorar o conceito de autoria e seu papel na produção textual¹⁰, entendendo que a função “autor” possui impacto na categorização e classificação de textos, assegurando ainda uma coerência dentro de um corpo de trabalho. Para ele, a função “autor” se associa a um modo de criação de textos, influenciando a sua recepção e interpretação. Para ele,

⁹ O uso desse termo remete diretamente à ideia de traço ou rastro, de acordo com o entendimento de Jacques Derrida. Ou seja, ele denota a marca de uma ausência dentro da presença, a indicação de que, mesmo na presença, há uma ausência fundamental; ou, ainda, uma marca do que foi, mas não é mais, ou de algo que está ausente mas deixou uma marca. Derrida explica que “Isso parte de mim, quer dizer, isso procede de mim e, procedendo de mim, isso se separa de mim. É por isso que deixa um rastro. Quanto a mim, posso morrer a cada instante, o rastro fica aí” (Derrida, 2012, p. 120).

¹⁰ Foucault admite, ainda, que a questão da função-autor não se limita ao texto escrito, e abrange também a pintura, a música, as técnicas, etc.

um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...] ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; Hermes Trismegisto não existia, Hipócrates, tampouco – no sentido em que se poderia dizer que Balzac existe –, mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (Foucault, 2009, p. 274).

Já em *A vida dos homens infames*, Foucault (2006) coloca seu foco naquilo que ele define como *uma antologia de existências*, seguindo regras – arbitrárias de acordo com o próprio autor¹¹. Algumas dessas regras seriam que se comprovasse a existência dos personagens cujas vidas houvessem sido obscuras e desventuradas e contadas com o máximo de brevidade possível, que seus relatos “tivessem feito parte realmente da história minúscula dessas existências, de sua desgraça, de sua raiva ou de sua incerta loucura” (Foucault, 2006, p. 206) e que cada uma dessas histórias produzisse um “efeito misto de beleza e de terror” (Foucault, 2006, p. 206) no leitor. Em suma, Foucault se empenha em fazer uma seleção de

textos que desempenharam um papel nesse real do qual falam, e que se encontram, em contrapartida, não importa qual seja sua exatidão, sua ênfase ou sua hipocrisia, atravessados por ela: fragmentos de discurso carregando os fragmentos de uma realidade da qual fazem parte (Foucault, 2006, p. 206).

Esclarecidos seus parâmetros, Foucault aborda essas narrativas, todas

¹¹ Foucault já avisa o leitor sobre a base adotada para as escolhas feitas no texto: “A escolha que nele se encontrará não seguiu outra regra mais importante do que meu gosto, meu prazer, uma emoção, o riso, a surpresa, um certo assombro ou qualquer outro sentimento, do qual teria dificuldades, talvez, em justificar a intensidade, agora que o primeiro momento da descoberta passou” (Foucault, 2006, p. 203).

dissociadas da imaginação e da literatura, e que se passam entre 1660 e 1760. Ele as coloca em oposição a outros homens infames, mas cuja infâmia seria na verdade uma “modalidade da universal fama” (Foucault, 2003, p. 210). Exemplos citados no texto foucaultiano são Gilles de Rais, Guillery, Cartouche, Sade e Lacenaire. Desta forma, percebe-se que o filósofo francês argumenta a favor de uma vertente que dê importância à compreensão histórica a partir da perspectiva daqueles que são frequentemente excluídos dos relatos convencionais, geralmente devido aos mecanismos de poder que, de uma forma ou outra, negam às vidas desses relatos a qualidade de *sujeito*. Tal vertente poderia proporcionar uma compreensão mais abrangente e matizada do passado.

O insignificante cessa de pertencer ao silêncio, ao rumor que passa ou à confissão fugidia. Todas essas coisas que compõem o comum, o detalhe sem importância, a obscuridade, os dias sem glória, a vida comum, podem e devem ser ditas, ou melhor, escritas. Elas se tornaram descritíveis e passíveis de transcrição, na própria medida em que foram atravessadas pelos mecanismos de um poder político. Durante muito tempo, só os gestos dos grandes mereceram ser ditos sem escárnio (Foucault, 2006, p. 216).

Acreditamos que os excertos acima dos dois textos foucaultianos nos ajudam a compreender melhor as questões discutidas por Agamben (2007) em *O autor como gesto*. No texto, o italiano argumenta que “O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irredutível necessidade” (Agamben, 2007, p. 49). Isso porque, até para se dizer que não existe um autor, é necessário que alguém se aproprie da palavra.

Agamben entende *autor* não como uma *função*, como Foucault, mas como um “processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de um certo *corpus* de textos” (Agamben, 2007, p. 57). Porém, tanto o italiano quanto o francês concordam em uma diferenciação entre autor real – produtor de um discurso que se move entre seu interior e o exterior – e um outro autor, cujo limite é o texto. Para Agamben, o mérito do autor está em seu gesto, que pode ser entendido a partir não de um fim específico, mas do próprio processo de criação textual, levando o autor a exceder sua obra, independente do resultado final. Esse processo resiste à instrumentalização e ao uso comum da arte, seja ela em sua forma escrita ou

qualquer outra.

Contudo, podemos conjecturar ainda que esse *autor* não será necessariamente o pai do texto. É claro que é necessário que alguém se aventure – se *jogue*, como diz Agamben – na ação de compor o discurso e ponha-o no mundo, por assim dizer, mas esse gesto autoral é apenas o princípio. Para que o texto ganhe vida, é preciso alguém que o leia, que o experencie, tomando, de certa forma, o lugar vazio deixado pelo autor como sujeito.

A inclusão de *A vida dos homens infames* (Foucault, 2006) na análise de Agamben serve como exemplo desse entendimento. Aquelas histórias foram registradas apenas como uma nota de rodapé pelos dispositivos de controle e poder. O apagamento do autor é completo, posto que não existe nem um sujeito-autor, nem uma função-autor que as reivindique para si. As histórias também não possuem um pai adotivo que dê vida aos textos, pois não foram lidos, masesquecidos.

No *Posfácio ao Nome da Rosa*, Eco (2022) afirma que “O autor deveria morrer depois de escrever. Para não atrapalhar o caminho do texto” (Eco, 2022, p. 543). Isso porque, durante a composição, o diálogo é entre o texto e outros textos; no entanto, após a publicação, o único diálogo que deve ser produzido é entre o texto e seu leitor. Desta forma, seja por uma qualidade transdiscursiva ou por uma adoção por parte do leitor, diferentemente dos discursos escritos mencionados por Platão, o discurso escrito tem, sim, um *pai*. Talvez não seja um pai genético que lhe tenha dado a existência, mas certamente é umque lhe deu vida e significado a partir do ato de leitura.

Convém, entretanto, ressaltar que essa interpretação não seria do agrado de Platão, acredita-se. Essa possibilidade não diminuiria o perigo da escrita; ao contrário, o amplificaria, pois as ideias em forma escrita, sepostas à disposição de quem as buscasse, poderiam ser interpretadas por *competentes* ou *incompetentes* sem a necessidade de permissão ou de anuência de um pai, tirando delas conclusões que não mais poderiam ser refutadas devido ao caráter *errante* do discurso escrito.

Ademais, a questão da paternidade da escritura, explica Derrida, leva Platão a considerá-la um irmão, não bastardo como a escritura *mal nascida*, mas um irmão legítimo, bom, reconhecido e amado pelo pai. Seria, portanto,

uma escrita clara e coerente que funcionasse como um reflexo do pensamento, a boa escrita em relação àquela deficiente e mal nascida, o bom rapaz em oposição ao mau rapaz. Esse irmão é a representação de um outro tipo de escritura: são os discursos escritos “realmente inscritos na alma sobre o justo e o belo eo bom” (Platão, 2016, p. 205). Esses discursos “são os únicos em que há clareza e perfeição e que valem nosso esforço; e que se deve dizer de tais discursos que dele mesmo são filhos legítimos” (Platão, 2016, p. 205).

Entendemos então, a partir dessa possibilidade, que as acusações de Platão não eram contra todo discurso escrito, mas apenas aquele que não refletia nem conduzia à verdade e à virtude, ou seja, aquele que não estava sob o serviço da filosofia, da ordem e do poder. Derrida explica que o “*Fedro* é menos uma condenação da escritura em nome da fala presente que a preferência de uma escritura a outra, de um rastro fecundo a um rastro estéril” (Derrida, 2015, p. 121).

A esterilidade mencionada na citação acima é ligada por Derrida à ideia de *boa escrita* de Platão, que, procurando o que há de útil e de positivo na escritura, subtrai-lhe a potência dialética que lhe é inerente através de seu caráter *dephármakon*. Essa qualidade permite que a *verdadeira escrita* não só possibilite múltiplos entendimentos, mas também se torne viva através de um jogo de artifícios que lhe confere ainda autonomia em relação à fala, meio infértil para dualidade.

O filho legítimo obedeceria às regras, serviria em prol da utilidade. No entanto, ao priorizar esse tipo de escrita, ignorando, ou melhor, arrancando as características “negativas”, Platão acaba por destituir dela o que a escritura tem de autêntico, ao jogo de possibilidade e de substituições que permite sua independência, que é a capacidade de transgredir a linguagem. Para Platão, o único discurso escrito, seja em “verso ou em prosa, jamais vale um grande esforço para o escrever ou recitar, como os rapsodos recitam os seus, sem prévio exame nem intenção didática e em vista de persuadir” (Platão, 2016, p. 205).

Como explica Foucault,

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado

menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora [...] trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (Foucault, 2009, p. 268).

1.3A escrita é profana

É contaminação, é mistura

Outro ponto derivado da noção de orfandade da escrita que pode ser discutido tem sua base na busca de Derrida por identificar Theuth com outras figuras cujas características pudessem ser compartilhadas com ele. Como vimos, Derrida identifica Theuth com Thot – aquela divindade egípcia ardilosa que servia como escriba e gravava as decisões dos deuses, sendo o porta-voz e o transmissor dos signos de seu pai, considerado o pai de todos os deuses do Egito. No entanto, pode-se fazer uma outra ligação, desta vez entre Thot e um personagem mítico da cultura grega.

O mito de Prometeu¹², filho do titã Jápeto e da oceânida Climene, é bem conhecido na cultura ocidental: por roubar o fogo dos deuses do Olimpo, ele foi condenado a ser amarrado a uma rocha e ter seu fígado devorado por uma águia todos os dias num tormento eterno, pois seu fígado se regenerava a cada noite. A punição era condizente à fúria de Zeus, que foi enganado não uma, mas duas vezes pelo titã.

Assim como a imagem de Thot é associada à sua tendência a tramas e conspirações contra seu pai, o mito de Prometeu o retrata não só como um benfeitor da humanidade, mas também como aquele que enganou Zeus em

¹² Raymond Trousson explica que a ideia que hoje temos de Prometeu como “o símbolo por excelência da revolta na ordem metafísica e religiosa, como se encarnasse a recusa do absurdo da condição humana” (Trousson, 2005, p. 784), levou mais de dois milênios para se formar. De acordo com o autor, os relatos sobre o titã foram inicialmente transmitidos oralmente, até que, no século VIII, Hesíodo os colocou em forma de poema em duas versões: a *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*. Após Hesíodo, a versão antiga mais conhecida é a tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*, primeira tragédia inspirada no mito, a qual mostra como “Prometeu – culpado por ter dado o fogo aos homens quando Zeus, que pouco depois se transformaria na principal das divindades, pretendeu, por capricho, exterminá-los – foi acorrentado e pregado num dos picos mais elevados do Cáucaso” (Trousson, 2005, p. 785-786).

uma refeição sacrificial¹³. Isso estabeleceu o precedente para, nas oferendas de sacrifício, os humanos manterem a carne e oferecerem aos deuses apenas os ossos. Mais ainda, a ambos é creditada, de acordo com algumas versões, inventos fundamentais: Prometeu teria sido o responsável pela criação da humanidade e Thot, pela criação do mundo¹⁴, sendo ainda os dois associados ao conhecimento e seu desenvolvimento.

É certo que as histórias de Theuth, ou Thot, e agora de Prometeu, apesar de compartilharem certas características, não são absolutamente paralelas. Thot, ou o Theuth platônico, não roubou dos deuses do Egito o dom da linguagem, apenas tentou ludibriar aquele que possuía o poder de disseminá-la. No entanto, em ambos os casos, percebe-se uma tentativa, por roubo ou oferenda, de conferir à humanidade um dom inerente apenas aos deuses, ou seja, trazer para o mundo profano algo pertencente ao sagrado.

A questão da relação entre sagrado e profano – que também é parte indissociável da questão literária, como veremos mais tarde – pode ser alicerçada no entendimento de dois pensadores franceses: Georges Bataille¹⁷ e Roger Caillois¹⁸. Para o primeiro, o mundo útil e racional, voltado para o trabalho e para o projeto, é chamado de homogêneo e está vinculado à existência profana do homem, bem como à sua tentativa de regular o mundo e sua posição nele. Seu oposto seria o mundo heterogêneo, ou sagrado, no qual as forças, ou melhor, prazeres improdutivos, seriam priorizados em relação às forças produtivas da coletividade. Nesse último, o instante, o prazer imediato, o descontrole, ou, como Bataille qualifica, o excesso, afronta e coloca em perigo a ordem social.

Ao analisar o pensamento de Bataille em sua tese, Luis Augusto Contador Borges (2011) explica que

o mundo homogêneo quer banir as atividades improdutivas que se colocam na via de excesso sob o princípio da perda, confinando-as em espaços de exceção, como a igreja, a prisão, o hospício, já que não há modo de erradicá-las. A razão do mundo homogêneo quer controlar o gasto desenfreado, tornando o erotismo (excesso do corpo), a loucura (excesso de razão), a poesia (excesso de sentido), a violência e a morte, eventos ordinários e anódinos. *A razão homogênea interessa o seguinte: mais trabalho e*

¹³ Cena presente na *Teogonia*, de Hesíodo.

¹⁴ Prometeu teria moldado os humanos a partir do barro e, então, Atena lhes teria dado vida. Quanto a Thot, existe a narrativa de ele ter criado o cosmos através do seu discurso.

*menos jogo; menos poesia e mais discurso; mais lógica e menos paixão*²⁷. Disso decorre uma série de implicações: tempo organizado é tempo ganho; tempo inoperante é tempo perdido; o futuro é garantia para o presente (Contador Borges, 2011, p. 71, grifo nosso).

Já para Caillois (1996), em *El Hombre y lo Sagrado*¹⁵, o campo do sagrado seria aquele de energias em oposição ao campo profano de substâncias, ou seja, um mundo de coisas contra um de forças. Esta definição reitera a visão de Bataille sobre a edificação do mundo profano, baseada no projeto e na regularidade; já o sagrado encontra significado na potência do excesso, termo usado por Bataille para se referir ao que não encontra utilidade no mundo homogêneo ou profano, como o erotismo, a loucura, a poesia, a violência e a morte, mencionados por Contador Borges (2011) na citação acima. Estas são forças inevitáveis e dispendiosas que não geram retorno à coletividade.

Entretanto, a aparente incompatibilidade entre sagrado e profano não significa que esses mundos busquem se excluir. Muito pelo contrário, para ambos os pensadores, o vínculo entre esses mundos é indissociável, e um mundo só pode ser definido quando em relação ao outro. Para Caillois, “Ambos se excluem e se assumem reciprocamente”¹⁶ (Caillois, 1996, p. 12), ao passo que, para Bataille, o “limite do mundo do trabalho [...] determinou o mundo sagrado como o seu contrário (Bataille, 2014, p. 138).

Percebe-se assim que esses dois mundos tão distintos são essenciais para a vida humana: o profano – como o meio no qual são desenvolvidas as atividades coletivas pelo homem – e o sagrado – como uma fonte geradora que se coloca além da razão, apelando à sensibilidade e não à utilidade, e na qual é buscada a imediata satisfação dos desejos, contrariando, dessa forma, o projeto social baseado no futuro.

Esse mundo heterogêneo de forças e energias possui características ímpares, como a potência de causar, simultaneamente, devoção e pavor, tornando, assim, o campo do profano um espaço ordinário.

¹⁵ Publicado em português como “O Homem e o Sagrado”, em 1988. Usamos a edição em espanhol pois, apesar de muito tentarmos, não conseguimos uma edição em português à venda

¹⁶ Todas as traduções foram feitas pela doutoranda. No original: “Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro. Entrambos se excluyen y se suponen reciprocamente”.

Tudo o que ele julga pode ser seu receptáculo, parece sagrado, temível e precioso. E tudo o que não é, parece-lhe, ao contrário, inofensivo, mas também impotente e desprovido de atração. O profano só pode ser desprezado, enquanto o sagrado tem que atrair uma espécie de fascínio. Constitui a suprema tentação e o maior perigo. Terrível, impõe prudência; desejável, convida ao mesmo tempo a audácia (Caillois, 1996, p. 15¹⁷).

Essa qualidade extraordinária do mundo sagrado exige cautela por parte do sujeito, que não deve encará-lo levemente sem que seja marcado por ele. Tanto para Bataille quanto para Caillois, o que separa e ao mesmo tempo mantém esses dois mundos pode ser definido por um termo: interdito. É o interdito, imposto pela própria sociedade, que a afasta da desordem, do excesso e do desvio do homem ao projeto e ao futuro, salvaguardando-o assim do perigo do sagrado. Mais ainda, além de resguardar o homem desse mundo supérfluo e ocioso, o interdito possui ainda a função de proteger o sagrado da contaminação pelo profano. As transgressões autorizadas dos interditos pelas sociedades, às vezes até mesmo impostas, funcionam como uma abertura para o mundo sagrado que, por estar fora do plano regular, se manifesta através de proibições.

Assim, explica-se que as únicas manifestações do sagrado são proibições, proteções contra tudo o que poderia ameaçar a regularidade cósmica, ou expiações, reparos de tudo que foi perturbado [...] cada inovação põe em perigo a estabilidade do universo cujo curso deveria ser interrompido para destruir as chances de morte (Caillois, 1996, p. 115¹⁸).

De forma mais direta, o que ambos os autores deixam entrever é que a quebra ou a transgressão de um interdito permite transformar em sagrado aquilo que um dia foi profano, pois uma coisa tanto Bataille quanto Caillois deixam bem clara: o atributo sagrado não é algo inerente, mas sim outorgado pela coletividade. Percebe-se, portanto, que não há nada profano que não possa

¹⁷ No original: “Todo lo que él juzga puede ser su receptáculo, le parece sagrado, temible y precioso. Y todo lo que no lo es, se le antoja, por el contrario, inofensivo, pero también impotente y desprovisto de atracción. Sólo se puede desdeñar lo profano, mientras que lo sagrado dispone para atraer de una especie de fascinación. Constituye a la vez la tentación suprema y el más grande de los peligros. Terrible, impone la prudencia; deseable, invita al mismo tiempo a la audacia”.

¹⁸ No original: “Así se explica que las únicas manifestaciones de lo sagrado sean prohibiciones, protecciones contra todo lo que podría amenazar la regularidad cósmica, o expiaciones, reparaciones de todo lo que ha podido turbarla [...] toda innovación pone en peligro la estabilidad del universo cuyo curso se quería detener para destruir las posibilidades de muerte”.

ser tornado sagrado, e vice-versa, tópico já abordado por nós (Ribeiro e Souza, 2022)¹⁹.

Agora apliquemos o entendimento de Bataille e Caillois à questão da origem da escrita de acordo com o mito de Theuth e Thamous, contado por Platão a Fedro. Tenhamos ainda em mente o mito de Prometeu, aquele defensor da humanidade que “libertou os homens da obsessão da morte e os fez saber o que é a esperança, além de dar-lhes o fogo *que os levará a aprender um sem-número de artes*” (Trousson, 2005, p. 786, grifo do autor).

Notamos que Theuth, depois de mostrar as suas artes, argumenta que “era preciso transmiti-las aos demais egípcios” (Platão, 2016, p. 191), mas Thamous julgou a escrita nociva, como já discutimos, por ela favorecer o esquecimento, menosprezando também qualquer benefício possível advindo da nova arte para o povo egípcio. Para ele, a escrita realmente de nada serviria, posto que sua fala já era suprema e absoluta. Ao rejeitar a escrita, Thamous rejeitava também a possibilidade de prover de autonomia de discurso aqueles que, diferentemente dele, não possuíam o poder da linguagem.

Deus, o rei, não sabe escrever, mas esta ignorância ou esta incapacidade dão testemunho de sua soberana independência. Ele não tem necessidade de escrever. Ele fala, ele diz, ele dita, e *sua fala é suficiente*. Que um escriba de seu secretariado acrescente a isso ou não o suplemento de uma transcrição, essa consignação é por essência secundária” (Derrida, 2015, p. 24, grifo nosso).

O fogo, de origem divina, foi roubado por Prometeu e entregue à humanidade para que essa saísse do estado primitivo em que se encontrava, desenvolvendo assim o conhecimento e as habilidades necessárias para a sua sobrevivência; a escritura pleiteada por Theuth/Thot também provocaria o desenvolvimento e o conhecimento, atribuindo à humanidade o mesmo poder de linguagem dos deuses. Ao colocarmos lado a lado essas ações, tanto a de Theuth/Thot quanto a de Prometeu, podemos entendê-las como uma espécie de profanação, ação oposta à mencionada por Bataille e Caillois de quando um

¹⁹ Este tópico foi abordado por nós em artigo publicado pela revista *Veritas*, em 2022: RIBEIRO, H.; SOUZA, L. S. e. **O profano transformado em sagrado pelo interdito: Uma análise de *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco.** Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/42024>. Acesso em: 17 set. 2024.

interdito é transgredido.

Como argumentamos em nosso artigo *O profano transformado em sagrado pelo interdito: Uma análise de O Nome da Rosa, de Umberto Eco* (Ribeiro e Souza, 2022), a transgressão de um interdito social pode dotar o objeto ou espaço interditado, ou a pessoa transgressora, de uma qualidade sagrada, mas seu oposto também é possível. Como vimos acima, não existe nada pertencente ao mundo homogêneo ou profano que não possa, mediante o interdito e sua consequente transgressão, ser transformado em sagrado. Portanto, não existe nada sagrado que, mediante o uso comum, não possa ser transformado em profano. Assim, entende-se como profanação as ações desencadeadas por Theuth/Thot e Prometeu.

Esse entendimento de Georges Bataille e Roger Caillois encontra apoio em Giorgio Agamben, o qual explica que

Sagradas ou religiosas eram as coisas que de algum modo pertenciam aos deuses. Como tais, elas eram subtraídas ao livre uso e ao comércio dos homens [...] Sacrílego era todo ato que violasse ou transgredisse esta sua especial indisponibilidade, que as reservava exclusivamente aos deuses celestes (nesse caso eram denominadas propriamente "sagradas") ou infernais (nesse caso eram simplesmente chamadas "religiosas"). E se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, *profanar, por sua vez, significava restitui-las ao livre uso dos homens*. "Profano" — podia escrever o grande jurista Trebácio — "em sentido próprio denomina-se àquilo que, de sagrado ou religioso que era, é devolvido ao uso e à propriedade dos homens" (Agamben, 2007, p. 58, grifo nosso).

De acordo com Agamben, uma das formas mais simples de profanação ocorre através de contato, "um tocar que desencanta e devolve ao uso aquilo que o sagrado havia separado e petrificado" (Agamben, 2007, p. 59). Duas coisas chamam a atenção nesta curta citação: o verbo *tocar* e o adjetivo *petrificado*. Começemos pelo adjetivo.

Uma das críticas de Platão à escrita é o fato de ela ser *inalterável*, termo que poderia muito bem aparecer como sinônimo de *petrificado*. Platão entende a escrita dessa forma por ela trabalhar em favor da rememoração, funcionando como um apoio, uma ajuda externa, e não em favor da memória, qualidade interna que leva ao verdadeiro conhecimento e não apenas a um simulacro desse conhecimento. Agamben, por sua vez, usa o termo *petrificado* por ser o

sagrado algo imutável, e por seu uso ser proibido aos sujeitos comuns, reservado apenas para alguns e em ocasiões especiais, mas sempre à parte, externo a eles. Assim, o uso profano da escrita para Platão e o espaço reservado ao sagrado de Agamben compartilham, até certo ponto, duas características: ambos são imutáveis e externos.

Quanto ao verbo, é esse *tocar*, desnecessário à fala, mas indissociável da escrita, que faz a ponte entre o interno e o externo, o dentro e o fora, ou melhor, o puro e o impuro; é ele o agente de contágio entre esses polos opostos. Essa oposição parece cercar a escritura por todos os lados, mas é desfeita por aquela essência, ou não-substância, sobre a qual discutimos na seção anterior, o *phármakon*. Esse suplemento de signo “é exterior, fora da positividade à qual se ajunta, estranho ao que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele” (Derrida, 2017, p. 178). Porém, ele

entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, ao mesmo tempo, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece (Derrida, 2015, p. 68).

Desta forma, o *phármakon* embaça os limites do binarismo que funda o entendimento de fala e escrita, modificando a relação entre elas: “O suplemento acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo outra plenitude, a culminação da presença” (Derrida, 2017, p. 177). A escrita estaria assim em dois planos: no plano da utilidade, do uso comum do profano, mas mantendo a potência do sagrado por causa da sua essência de *phármakon*, potência de inverter essa utilidade em transgressão.

1.4A escrita é sedutora

É perigosa, é fascinante

Mencionamos anteriormente três características da escrita que, digamos, dariam respaldo às ressalvas de Platão sobre ela. A escrita é fixa e externa, é órfã e é uma profanação. Adicionaremos agora um último argumento que reforçaria o receio de Platão: a escritura seduz. Para mostrar a potência sedutora da escrita, vamos ilustrar com exemplos quemostam o perigo desse

tipo de texto. E, com eles, chegamos finalmente aos nossos objetos de estudo que, junto a Platão, elencam personagens que sentiram em primeira mão o encanto que a palavra escrita possui.

No discurso falado, natural, a assimilação é imediata. Pode-se ponderar depois sobre o que foi dito, reinterpretar, mas o texto oral é entregue em sua totalidade e depende da memória, daquela *mnéme* cuja manutenção era tão priorizada por Platão. Já o texto escrito, pode-se dizer, é uma incógnita. Não possui nem o tom, nem o ritmo da fala para guiar o leitor; esses elementos podem, apenas, ser sinalizados. Mas mesmo essa sinalização pode ser ambígua:

essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda a sua ambivalência. Esse encanto, *essa virtude de fascinação*, essa potência de feitiço podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas. (Derrida, 2015, p. 16)

Se lembrarmos da questão transdiscursiva levantada por Foucault e por Agamben, podemos dizer que é possível que o leitor faça algumas inferências, como os tópicos mais passíveis de serem abordados, a direção ideológica do discurso, o gênero da obra. Não esperamos de Homero um poema de amor, pois reconhecemos seu papel na poesia épica, assim como não esperamos que Agatha Christie escreva um romance histórico, pois seu nicho é o mistério. Da mesma forma, é inconcebível alguém se voltar a Karl Marx buscando um elogio à burguesia, ou a Bataille, esperando um tratado sobre o comedimento. Porém, até a completude da leitura, da qual *competentes* ou *incompetentes* podem tirar conclusões, a palavra escrita segue sendo um mistério, algo que incita o sujeito à revelação daquele enigma. E nossas inferências sempre podem ser enganosas.

Como antecipamos no início desta tese, o enredo de *O Nome da Rosa* (Eco, 2022) envolve um livro proibido. O personagem Guilherme de Baskerville não sabe que livro é este – ele suspeita que seja um livro perdido de Aristóteles a partir de fragmentos de conversas e de um pedaço de papel encontrado, mas apenas suspeita. E essa suposição é suficiente para que ele não meça esforços para encontrar o exemplar, para experimentar a leitura de páginas que talvez tenham sido escritas por um autor que ele admirava. Assim como ele, outros

personagens transgrediram os interditos impostos pela abadia para ter em mãos o livro tabu e encontraram nele a morte em forma de veneno.

Do termo *phármakon*, Derrida desenvolve a noção de *pharmakós*, sinônimo do *pharmakeús* platônico – o mágico, o feiticeiro, o envenenador –, que

nenhuma “lógica” pode reter numa definição não contraditória, indivíduo de espécie demoníaca, nem deus nem homem, nem imortal nem mortal, nem vivo nem morto, ele tem por virtude “dar livre curso, tanto à adivinhação completa quanto às artes dos sacerdotes, no que concerne aos sacrifícios e iniciações, assim como às encantações, vaticinação em geral e magia. (Derrida, 2015, p.79)

Ainda, o autor explica que,

Origem da diferença e da partilha, o *pharmakós* representa o mal introjetado e projetado. Benéfico enquanto cura – e por isso venerado, cercado de cuidados –, maléfico enquanto encarna as potências do mal – e por isso temido, cercado de precauções. Angustiante e apaziguador. Sagrado e maldito (Derrida, 2015, p. 97).

No romance de Eco, Jorge de Burgos é o antigo bibliotecário que decidiu esconder o exemplar de Aristóteles. Para ele, o discurso que aquele livro continha era um tóxico perverso capaz de corromper aqueles que o lessem, não só por seu conteúdo, mas pela autoridade advinda do respeitado nome de seu autor. Burgos considerava Aristóteles um encantador, cuja palavra escrita, e maldita, caso lida, seria capaz de seduzir e levar ao desvio. Enquanto isso, para Guilherme, a palavra de Aristóteles seria uma poção benéfica que fomentaria o esclarecimento.

A razão para a transgressão dos monges no romance de Umberto Eco se encontrava nessa *virtude de fascinação* do discurso escrito e na qualidade transdiscursiva do autor de tal discurso. A fascinação pelo proibido os impelia a burlar o interdito, mas era a palavra escrita por Aristóteles a raiz desse desejo, como reflete o narrador Adso sobre um comentário feito pelo monge Bêncio: “aquilo que para os laicos é a tentação do adultério e para os eclesiásticos seculares é a avidez de riquezas, para os monges é a sedução do conhecimento” (Eco, 2022, p. 220).

Se usamos a questão do autor e da fascinação advinda dela como uma

das razões de sedução da escrita tendo como exemplo *O Nome da Rosa* (Eco, 2022), vamos agora ao segundo motivo que nos leva a concordar com Derrida, quando ele afirma que “é esta vida da memória que o *phármakon* da escritura virá hipnotizar; fascinando-a, fazendo-a sair, então, de si e adormecendo-a” (Derrida, 2015, p. 52). Acreditamos que é o resquício do sagrado que ainda reside na escritura, mesmo após sua profanação, que a imbui de sedução.

Já havíamos discutido como Bataille e Caillois advertem o incauto a tomar cuidado com o contato com o sagrado, mas também como esse se mostra extraordinário quando em relação ao cotidiano profano. Isto, conseqüentemente, impele o sujeito a buscar a “festa perdida, um retorno ao sagrado e aos seus ritos” (Agamben, 2007, p. 60), ou seja, um encontro com o sagrado no mundo homogêneo, mesmo que esse retorno seja impossível em sua totalidade e sua consequência seja a morte.

A história de Paolo Malatesta e Francesca da Rimini, apresentada no Canto V do *Inferno*, é uma das passagens mais conhecidas da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, tanto pela beleza de seus versos em contraste à desolação do espaço no qual se encontram quanto pelo papel que o romance entre eles desempenha. Dante encontra as almas dos amantes no segundo círculo do Inferno, aquele dos luxuriosos que foram dominados pela paixão carnal e cujas almas são eternamente sopradas por uma tempestade violenta, representando a natureza descontrolada de suas paixões em vida. Entre essas almas, estão Francesca e Paolo, mortos pelo marido de Francesca, também irmão de Paolo, ao serem pegos em adultério.

Assim descreve Dante seu encontro com o casal:

E comecei: “Poeta, a meu contento
a esses dois falaria que unidos vão,
e tão leves parecem ser ao vento”

Respondeu ele: “Espera, já estarão
mais próximo de nós, então lhe pede,
pelo amor que os conduz, e eles virão”

Numa hora então em que a tormenta cede,
a voz movi: “ó almas combalidas,
falai conosco, se outrem não o impede”

Tal como pombas quando amor convida-as,
asas firmes abrindo, ao compartilhado,
ninho revoam, pelo querer trazidas,

[...]

Depois voltei-me novamente ao par,
e perguntei: “Francesca, o teu tormento
até às lágrimas move o meu pesar;

mas dize: dos suspiros no momento,
com que e como concedeu-te amor,
do secreto desejo o entendimento?”

[...]

Mas, se de conhecer desde a raiz
o nosso amor demonstra tal anseio,
eu contarei, como quem chora e diz.

Líamos um dia nós dois, para recreio,
de Lancelot e do amor que o prendeu;
éramos sós, e sem qualquer receio.

Vezes essa leitura nos ergueu
olhar a olhar, no rosto desmaiado,
mas um só ponto nos venceu.

Ao lermos o sorriso desejado
ser beijado por tão perfeito amante,
este, que nunca seja-me apartado,

tremendo, a boca me beijou no instante.
Foi Galeoto o livro, e seu autor;
nesse dia não o lemos mais adiante (Alighieri, 2019, p. 52-54).

Confinada às penas do Inferno junto com Paolo, a justificativa de Francesca para sua transgressão é que, ao ler um livro, ela se descobriu apaixonada. Sem buscar o amor, sem *receio*, apenas através da leitura, foi pega desprevenida, e seu destino, traçado. Contudo, esse *recreio* mencionado por Francesca, esta forma de ler o texto, principalmente o literário – como veremos na seção seguinte – nunca é livre de riscos, pois a escrita, como já avisava Derrida, é sedutora, fascinante, e capaz de *hipnotizar* aqueles que não a abordam com cuidado, fazendo-os sair de si em busca de uma condição sagrada que não mais encontravam no mundo profano de hábitos.

Assim, percebemos que, mesmo quando considerado inofensivo, o discurso escrito não é livre de riscos, pois é artificial. Ele é, portanto, um simulacro, uma “*sedução fatal da reduplicação: suplemento de suplemento, significante de um significante, representante de um representante*” (Derrida, 2015, p. 67, grifo nosso). O uso da palavra *sedução* ao lado de outros elementos como *reduplicação*, *suplemento* e *representante* nos leva a considerar qual característica esses termos possuem em comum. Lembremos

que *feiticeiro*, *encantador*, *ardiloso*, *enganador* e *perversor* são alguns dos sinônimos encontrados para *sedutor*.

Bem, esses foram alguns termos usados por Derrida, e por Platão, através da boca de Thamous, para descrever a escrita. Assim, sugerimos que um dos motivos dessa sedução inerente vem do fato de a escrita ser imbuída dessa essência, ou substância, ou antissubstância, que permita com que ela não seja, mas *possa vir a ser*.

No *Fedro* (Platão, 2016), Sócrates compara os textos escritos a uma droga, enfatizando seu caráter nocivo e permitindo a inferência de que estava ciente de que a ação do personagem Fedro estava voltada para levá-lo a uma transgressão. Dito isso, trazemos Sócrates novamente que, assim como outros muitos personagens, não resistiu ao apelo da escritura. Vimos que, nesse diálogo de Platão, Fedro convence Sócrates a sair dos muros da cidade e passear pelo campo, para que pudessem debater sem pressa o discurso escrito do sofista Lísias. Vimos também que Sócrates, ao narrar o mito de Thamous e Theuth, traz o termo *phármakon* para a discussão, dotando a escritura dessa “qualidade”, isto é, algo que possui ao mesmo tempo a potência de ser bom ou/e mal, bem ou/e ruim, benéfico ou/e maléfico, remédio ou/e veneno.

Derrida indica que é “esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço” (Derrida, 2015, p. 14) que é encontrada na escritura. Ela está, dessa forma, presente nos textos escritos e folhas carregadas por Fedro sob seu manto, sendo o motivo que fez com que Sócrates quebrasse seus hábitos e saísse da cidade.

Perdoa-me, boníssimo. Sou amigo de aprender; os campos então e as árvores nada me querem ensinar, mas sim os na cidade. Tu, entretanto pareces ter encontrado a *droga* que me fazer sair; pois como os que levam as criações famintas agitando diante delas um ramo ou um fruto, assim tu, estendendo-me discurso em folhetos, visivelmente me farás percorrer toda Ática e onde mais quiseses. Agora portanto, já que chegado aqui, eu me decido a deitar-me no chão: e tu a posição que achares mais cômoda para ler toma e lê (Platão, 2016, p. 33).

Sócrates, que se recusaria a sair da cidade para escapar de uma sentença de morte, não resistiu à potência *phármakon* e foi compelido, por pura sedução, pela chance de debater o discurso escrito de um orador e logógrafo a quem

criticava pela falta de originalidade, pela superficialidade e pela repetição em seus discursos²⁰. Ademais, percebe-se que Sócrates é bem ciente do poder que o discurso escrito possui, sendo que compara as folhas que Fedro traz para incitá-lo aos frutos e ramos utilizados na condução dos animais. Consequentemente, Sócrates compara Fedro a uma besta, isto é, a um ser desprovido de razão e orientado por pleno desejo.

Assim, sugerimos que a terceira das razões para Derrida ligar escritura e sedução é o fato de que a escrita é imbuída, e indissociável, de seu caráter *phármakon*. A escritura, o discurso escrito, não é naturalmente ruim – na verdade, ela não é *naturalmente* nada –, mas, devido ao seu aspecto *phármakon*, ela *pode* ser. Ela é representante, máscara e repetição da fala; e, por não possuir caráter próprio, não possui identidade ideal, é aneidético.

²⁰ Quando convidado por Fedro, Sócrates responde: “Quando tiveres mostrado primeiro, ó amizade, que é que tens em tua mão esquerda, sob o manto; pois estou suspeitando que tens aí o próprio discurso. E se é assim, põe isso em tua mente a meu respeito: gosto muito de ti, mas desde que também Lísias está presente, absolutamente não estou decidido a me prestar ao teu exercício. Mas vamos, mostra” (Platão, 2016, p. 23-25).

2. Reflexões acerca da literatura

As obras literárias falam do mundo, dos homens, dos deuses, da política, do coração e dos sentimentos, das lembranças e do futuro, do que nunca existiu e jamais existirá, do que ainda pode acontecer. Elas invocam os deuses, os fazem aparecer e se transportar no tempo, no espaço e no espírito, tratam os doentes, curam os possessos, envenenam os saudáveis, exibem os ricos de mãos vazias e os enriquecem, derrubam os poderosos de seu trono e assim os mantêm, elevam os humildes ou então os rebaixam. Elas criam numerosos universos, novas cidades, renomeiam a realidade, a transformam, a abolem, a idealizam, a deixam intacta. Elas me fazem existir, me introduzem na intimidade de meu leitor em mil lugares e mil anos daqui, fundam e destroem comunidades invisíveis a amizades reais. Elas imortalizam esta árvore nua diante de minha janela, esse canto de pássaro que ouço no coração do inverno, o azul frio do céu, o clique deste teclado sobre o qual eu digito com frenesi o que se torna o fim deste livro. Elas dizem sobre o cansaço e a energia, o preto e o branco, o claro e o escuro, o bem e o mal, o macio e o duro, o alto e o baixo, o amor e o ódio, o tudo e o nada. Resumindo, elas continuam a fazer tudo o que lhe foi proibido e recusado durante séculos, no curso de infinitos litígios; e fazem ainda mais, que não temos a menor ideia, e que se descobrirá muito mais tarde – ou jamais (Marx, 2019, p. 202).

As tradições voltadas à cultura e à memória cuja base é a linguagem, tais como os mitos, as fábulas, a poesia e os épicos, eram inicialmente baseadas na língua falada, e por isso ganhavam vida apenas em uma comunidade viva. Essas tradições eram passadas ao público oralmente, de intérprete para intérprete; mais tarde, passaram a ser transmitidas através de textos escritos. Essas tradições já existiam no Ocidente há milhares de anos, mas não possuíam uma nomenclatura única. Elas foram os embriões daquelas que, mais tarde, viriam a se tornar as letras ou belas-letras, ou ainda apenas poesia. Somente por volta do século XVIII chegamos à nomenclatura hoje utilizada para denominar um conjunto de escritos tão heterogêneo.

Na graduação em Letras, aprendemos que literatura é aquilo que contém literariedade, mas o que literariedade quer dizer exatamente já é outra questão. Ou nos ensinam que literatura é ficção, ou um evento ficcionado. De novo, o que seria ficção ou um ato ficcionado não está claro. Até mesmo para

os estudiosos desse tema há dificuldade em definir-se “Literatura”.

Hoje, tende-se a buscar uma definição mais inclusiva e aberta, capaz de refletir as diversas formas e gêneros existentes, entendendo-se a literatura como qualquer expressão escrita ou oral que se envolva com a linguagem de maneira criativa ou artística, transmitindo significado, emoção ou percepção ao seu público. No geral, uma definição contemporânea de literatura reconhece a sua natureza dinâmica e evolutiva, abrangendo uma ampla gama de formas, gêneros e propósitos, ao mesmo tempo que reconhece a sua capacidade duradoura de provocar o pensamento, despertar emoções e promover a ligação entre as pessoas através do tempo e do espaço.

Toda a explicação acima, porém, por mais educativa que seja, deixa de lado a complexidade do tema. Quando saímos dessa definição prática, encontramos algumas mais complexas, concernentes não só à forma, mas também à experiência do leitor. No entanto, de modo geral, três aspectos importantes são deixados de lado: a questão antiliterária, a potência literária e o controle, tópicos que serão abordados nas páginas a seguir.

2.1 Definição por oposição

A literatura é aquilo que não é

Em *Ódio à Literatura*, William Marx (2019) faz a seguinte pergunta: o que nos “permite subsumir sob esse nome de três mil anos de poesia, de ficção, de teatro, Homero e Beckett, Ésquilo e Bolaño, Dante e Mishima?” (Marx, 2019, p. 10). Para ele, o que unifica esses exemplos randômicos é o fato de que cada um desses discursos, e todos os outros que compartilham algo de *literário*, são constantemente perseguidos por outros tipos de discurso: “adversário permanente, inimigo público número um, aquele em quem se tem o maior prazer de desprezar, atacar, desvalorizar” (Marx, 2019, p. 10). O que seria esse *literário* para Marx não é explicado, mas certamente não há dúvidas de que esse *quê literário*, ou a literariedade, nos ajude a perceber claramente quando nos deparamos com literatura.

Quanto à outra parte da definição de Marx, aquela que fala sobre a perseguição e o ataque feito ao discurso literário, podemos assumir que ela seja

verdadeira. Não porque essa oposição, mesmo nos dias de hoje, ainda exista, mas sim porque tudo que detém poder gera oposição, e o poder detido pela literatura através dos tempos pode ser acompanhado pelo papel desempenhado por ela e pela controvérsia que a cerca. A linha do tempo desses ataques pode ter lacunas – isso acontece quando a literatura e o poder vigente estão de acordo –, mas elas são explicitamente registradas na história.

O início desse desacordo histórico teve começo com os gregos, com a já batida expulsão dos poetas por Platão. No entanto, assim como Marx verbalizou seu assombro sobre o que poderia unificar coisas tão heterogêneas, nós, que vivemos num mundo no qual, em geral, a literatura é tida como passatempo, ou lazer, podemos nos perguntar que tanto mal causariam os poetas para sofrerem punição de desterro e serem considerados tão nocivos para a república platônica para receberem tamanha pena.

Para chegarmos à uma possível resposta para essa questão, e a um entendimento, mesmo que contingente, sobre o termo “literatura”, precisamos voltar no tempo e esquecer que vivemos em um mundo no qual qualquer informação está ao toque de uma tela. Precisamos voltar à Grécia antiga, o chamado berço da civilização ocidental, local no qual surgiram as primeiras noções da democracia, das artes cênicas, da historiografia e da literatura. Se estivéssemos no Oriente, a história seria outra.

Como relata Marx (2019), a Grécia antiga foi um período no qual confiava-se em dois discursos: os das leis e os das Musas, aquelas filhas de Zeus e de Memória, que não só inspiravam os poetas, mas falavam por suas bocas – como um instrumento – a verdade e o divino. Elas conferiam a esses termos “toda legitimidade de seu saber e de sua autoridade” (Marx, 2019, p. 25), viabilizando o “divino se fazer presente aqui embaixo” (Marx, 2019, p. 28).

Não só o divino, mas as informações históricas – a origem do povo grego, suas guerras, vitórias, derrotas, etc. – eram passadas através de poetas que criavam suas próprias versões, mesclando fatos e mitos; história e filosofia eram reveladas em versos, ou seja, eram criadas através da poesia. A poesia na Grécia Antiga ainda não se chamava literatura, mas já o era.

Porém, a nascente filosofia grega passou então a separar mitos de acontecimentos e de histórias reais para poder, então, trabalhar com a verdade

enquanto *verdade* e com as narrativas mitológicas enquanto *mitos*²¹. A ascensão da filosofia e a nova era instaurada por Platão, na qual a verdade passava a ser exclusivamente do domínio filosófico, e terrena, marcam uma mudança no regime político grego e no estudo sobre a verdade. Passa-se, também, a refletir sobre a relevância dos discursos quanto à sua função e, também, sua origem. A poesia tem aí um papel peculiar: por um lado, seria a palavra das musas, logo, algo ligado ao sagrado, a um plano superior; mas, por outro, ela não teria um objetivo prático e definido. Isso porque

todo texto poético estava apto a dizer não à verdade, enquanto expressavam *uma* verdade sobre os deuses. [...] como os outros, eles faziam obra teológica; como os outros eles explicavam o mundo, diziam aquilo que se passava na terra e no céu e propunham as primeiras teorias sobre o homem e a divindade; admirados mais que todos os outros, seus cantos quase faziam o ofício bíblico – sem ter de qualquer forma a autoridade e pretender a coerência (Marx, 2019, p. 50).

É entre uma das reprovações platônicas que encontramos a literatura como poder. O conflito latente sobre o controle de quem deveria deter a autoridade e a verdade – poesia ou filosofia – não era nada além de uma disputa pelo controle, ou pela influência sobre o poder. Essa disputa ocorria entre os governantes, os Reis-filósofos – aqueles homens que, por serem absolutamente racionais, *moderados* e orientados pela sabedoria, seriam os mais capazes de tomar decisões pela comunidade – e os poetas – aqueles que, na Grécia arcaica, “tinham poderes próprios, onde eles despontavam como servidores de uma transcendência, portadores de um discurso prodigioso, que se impunha: discurso de autoridade e de verdade [...]. Palavra vinda de outro mundo, mágica sagrada” (Marx, 2019, p. 14).

Portanto, é possível compreender que, com a ascensão do pensamento racional, que restringiu a linguagem e o discurso a limites bem definidos, a poesia foi destituída de seu apelo transcendental, passando a ser *aquilo que não é filosofia*; ela é aquilo que sobra quando os outros discursos já se apossaram de seus lugares na sociedade.

A filosofia grega não negava à poesia a magia e o poder que lhe eram

²¹ Aqui acreditamos que cabe a citação de Pierre Brunel: “A dificuldade que temos em definir o mito é a mesma que esperar encontrar definição na literatura. Portanto, na falta de coisa melhor, é através das funções de um e de outro que tentamos estabelecer uma relação (Brunel, 2005, p. 186).

característicos, mas sim qualquer validade de caracterizar esse poder como soberano; a poesia só poderia ser admitida quando em conformidade aos critérios filosóficos e metafísicos do verdadeiro, só tendo lugar no Estado perfeito de Platão quando submetida à filosofia, o único saber capaz de alcançar a verdade. Temos aqui, de certa forma, uma retomada platônica da questão da escrita como filho bastardo e filho legítimo, debatida na seção 1.2.

Contudo, a poesia nesse período não desapareceu simplesmente; ela passou a ser vista como usurpadora de autoridade, pois “todo texto poético estava apto a dizer não à verdade, enquanto expressavam uma verdade sobre os deuses” (Marx, 2019, p. 50). Para desautorizar o discurso poético, a filosofia passou a contestar sua capacidade de autoridade e verdade. Entra a razão e saem as musas.

Apolo foi o deus da poesia e da verdade. Depois de Heráclito, ele é apenas da poesia. Assim, caem os ídolos e rompe-se o elo entre poesia e verdade. A crítica da literatura se exerce habitualmente em nome de outra autoridade: religiosa, política, filosófica. Não se derruba o poder a não ser para pôr outra coisa no lugar (Marx, 2019, p. 41).

Ou seja, se foi necessário derrubar um poder para que outro fosse instalado, isso significa que a poesia detinha poder, era soberana, era respaldo e era potência, mesmo que não estivesse consciente desse poder. Dizer que a poesia era ingênua seria um pouco demais, mas Marx (2019) apresenta a literatura, desde seu início com a poesia grega, como algo inconsciente, que não contestava sua posição nem sua função – apenas *era* –, e só tomou conhecimento de sua própria natureza quando se viu alvo da filosofia: “Antes ódio de alguma coisa que ainda não fora nomeada. Buscando sua própria definição e sua posição no campo do discurso, a filosofia definiu seu oposto” (Marx, 2019, p. 41). Assim, pode-se dizer que a filosofia, em sua força total, despontou de um confronto com um discurso de poder preexistente, aquele das Musas e da poesia. Esta foi a primeira investida contra a literatura. Certamente não seria a única.

Apesar de quase sempre acusarmos Platão pelos ataques à literatura, Marx menciona o também filósofo Xenófanes de Cólofon, que viveu entre 570 a.C. e 475 a.C, e que não é tão lembrado nos dias de hoje quanto Platão. Marx (2019) esclarece que Xenófanes foi “o primeiro a desembainhar a espada

contra os poetas” (Marx, 2019, p. 36). Contudo, não vamos deixar de outorgar o mérito para aquele reconhecido pela história como o filósofo que baniou poetas para fora dos muros da cidade; até mesmo porque, na maioria das vezes, são os argumentos elencados por Platão em seus diálogos que são repetidos ou reformulados ainda hoje por aqueles que se opõem à literatura.

Além da questão da autoridade, as críticas de Platão contra a poesia e o épico, ou melhor, contra toda a experiência poética, englobavam desde sua forma – harmonia, ritmo e verso – até a essência imagética do discurso poético. No entanto, podemos inferir que, acima de tudo, sua reprovação está enraizada na sua concepção de verdade: uma verdade absoluta, universal, impermeável a mudanças e ao tempo, condizente com uma autoridade e com um discurso unificador, coerente e confiável. E, infelizmente para os poetas, Platão não os considerava nem aptos nem confiáveis para serem veículos de tão importante tarefa. Dois tópicos se destacam entre seus argumentos.

Primeiro temos a questão da função da poesia, questão que, como já vimos, apareceu também em relação à palavra escrita e que se perpetuou quanto à literatura. Isso porque, na Grécia clássica, passam a ser questionados os papéis dos diferentes discursos na sociedade. Platão indaga se a poesia e o épico têm a capacidade, e talvez até mesmo a intenção, de tornar o homem melhor, se neles existe um caráter educativo ou não. Sua conclusão é que não: a poesia não só desvirtua o homem, porque é enganosa, mas também o brutaliza por se dirigir às suas faculdades irracionais, ao invés da útil e apropriada racionalidade. Ainda, no segundo livro da *República* (Platão, 2014), é apontado que a poesia mimética seria, num sentido ético e moral, prejudicial à educação dos jovens. Estes seriam influenciados por valores e comportamentos falsos, tendendo a imitar os vícios retratados nos épicos em particular – outro ponto que seria repetido incessantemente através dos tempos.

Para o estado idealizado por Platão, no qual a justiça seria a mais alta das virtudes, o excesso – ligado à irracionalidade – que a poesia provocava era algo a ser repudiado, pois exultava as paixões – amor, cólera, riso e todas as outras paixões da alma. Essas paixões deveriam ser reprimidas, pois elas se estabelecem “como nossos governantes quando deviam murchar e ser governados, com o que seríamos melhores e mais felizes, em lugar de piores e

mais infelizes” (Platão, 2014, p. 413). Isso significa dizer que o apropriado era manter a calma, mesmo na infelicidade, pois o *destempero* impediria a edificação dos nossos intuitos amparados pela razão.

Se a poesia apelava às paixões irracionais, as tragédias tocavam as más paixões, fragilizando a nação combatente ao sujeitar os cidadãos, que “tinham vocação para mostrar sua bravura no campo de batalha” (Marx, 2019, p. 51), a sessões de teatro, as quais geravam “transes coletivos de terror e de compaixão” (Marx, 2019, p. 51). Esse argumento será mais tarde reformulado através da noção de catarse de Aristóteles.

O problema da tragédia para Platão, pode-se dizer, não era a exposição do cidadão a uma representação dramática da vida, mas sim quem possuía a autoridade de fazê-lo. Algo tão delicado não poderia ser deixado a cargo de pessoas não autorizadas; ou seja, tais espetáculos, conduzidos e construídos por poetas, desqualificados para apresentar o conhecimento sobre como as coisas são realmente, eram nada menos do que um verdadeiro perigo público, introjetando, ou talvez melhor, infectando a nação de dentro dela, não de fora.

O exemplo de poeta usado por Platão é Homero, por este ter sido o mais famoso dos poetas do épico grego, responsável pela autoria, ou compilação, da *Ilíada* e da *Odisseia*. Platão aponta que o poeta não possui nenhum conhecimento daquilo ou de quem imita; apenas cria fantasmas, e não seres reais. Homero não foi general ou membro do exército para entender de guerras, nem foi governante ou político para entender de administração do Estado. Portanto, sem possuir autoridade sobre as coisas, os poetas “imitam imagens da virtude e de tudo o mais que *criam* e que não apreendem a verdade” (Platão, 2014, p. 405). O poeta expõe, articula, ocupa-se de inúmeras e variadas coisas: do mundo, do divino, do mundo dos homens e heróis. No entanto, ele o faz sem evidência, sem ciência, sem probidade e, portanto, não é capaz de educar, apenas de enganar.

Outro tópico argumentado por Platão contra a poesia, e consequentemente contra o épico, é o confronto do valor de *verdade*: o filósofo analisa como a poesia e a filosofia se aproximam do verdadeiro. Esse tópico aparece no livro *A República* (Platão, 2014), no qual Sócrates e Glauco discutem a poesia e os épicos homéricos tendo como base a questão da *mímesis*, ou seja, uma imitação das coisas e fatos captados através dos sentidos. Mais tarde, com Aristóteles, a concepção de *mímesis* seria vista de

uma forma positiva, mas até chegarmos a esse momento, a *mímesis* era tida como uma imitação falsa e enganosa.

Tendo em vista a metafísica platônica, todas as coisas que pertencem ao âmbito do sensível, ou seja, o mundo da nossa realidade, são imagens. Portanto, estas já são uma reprodução do eterno *eidos*, ou, em outras palavras, das Ideias – formas eternas, imutáveis e perfeitas que pertencem ao âmbito do inteligível. Isso faria das outras artes uma imitação de algo já imitado. O poeta, desta forma, estaria afastado em uma medida de três graus da verdade, e a poesia, de acordo com o pensamento platônico, não seria nada mais do que a cópia de uma reprodução, nunca do original verdadeiro, sendo assim apenas uma sombra muito afastada da verdade.

A mesma noção platônica é aplicada a todos os outros imitadores e a todas as outras expressões artísticas, tal como a pintura. Contudo, diferentemente de uma acusação à pintura, a acusação do filósofo à poesia vai além de ela ser uma cópia, uma aparência, uma sombra, uma fantasia, o oposto da verdade; para ele, *o mais grave dos seus malefícios* é a capacidade que ela tem de corromper. A poesia, por não possuir o poder de conhecimento, o mascara, o oculta, já que não manifesta e não se aproxima do verdadeiro. Logo, como já abordado, ela não educa nem melhora o homem, mas o corrompe porque é ardilosa, voltada às faculdades irracionais da alma, e não à racionalidade.

— [...] suas criações são inferiores sob o referencial da verdade e recorrem a uma parte da alma que é, analogamente, inferior e não a melhor. [...] visto que ele desperta, alimenta e fortalece esse elemento da alma, destruindo o racional, do mesmo modo que alguém destrói a melhor espécie de cidadãos quando fortifica os piores e entrega o Estado a esses. Analogamente, diremos que um poeta imitativo insere uma má constituição na alma de cada indivíduo, moldando imagens extremamente distanciadas da verdade e gratificando o elemento irracional, o qual é incapaz de distinguir o grande do pequeno, crendo que as mesmas coisas são grandes numa ocasião e pequenas numa outra.

— Está certo.

— Contudo, ainda não levantamos a mais grave acusação contra a imitação, qual seja, que, salvo algumas esporádicas exceções, ela é capaz de corromper mesmo indivíduos honestos, e que é, decerto, algo completamente terrível (Platão, 2014, p. 411-412).

E é aqui que finalmente retornamos à famosa reação antipoética que leva

ao infame banimento dos poetas do Estado ideal. Porém, deve ser lembrado – afinal, às vezes esquecemos – que foram os poetas os expulsos e os condenados por não possuírem autoridade, e não a poesia em geral.

Apesar das duríssimas críticas feitas pelo filósofo, a poesia manteve seu lugar no Estado perfeito de Platão, submetida à filosofia, único saber capaz de alcançar a verdade. Isso significa que sua validação era vinculada ao serviço do Estado e voltada para a formação cívica e militar. Para Platão, seria conveniente

um poeta e um narrador de histórias mais austero e menos aprazível, tendo em conta a sua utilidade, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem e se exprima segundo aqueles modelos que de início regulamos, quando tentávamos educar militares” (Platão *apud* Marx, 2019, p. 43).

Assim, vemos que, ao mesmo tempo que Platão investia contra os poetas, ele mantinha para si uma poesia institucional, que servisse aos interesses da República.

Ainda, além de manter a poesia dentro de sua república para desempenhar o importante papel de educar cívica e militarmente seus habitantes – banindo apenas seus agentes, os poetas, e não a atividade em si –, Platão não aspirava apenas a livrar seu estado de seres inúteis, mas também a purificá-lo, arrancando toda a potência nociva, infecciosa, da poesia não habilitada pelo estado. Mais ainda, Platão via nos poetas, agora vagantes ou estabelecendo-se em outras cidades, uma arma contra seus inimigos.

Marx (2019), em uma de suas tentativas de definição do termo literatura – a terceira, para sermos mais exatos –, apresenta-a como *perigo*, *sedução*, *arma* – termos tão diferentes entre si, mas que correspondem à sua potência destruidora e como ela pode ser usada para o controle social.

Platão procede com mais cortesia do que Heráclito, com sua sugestão de açoitá-los os poetas. Mas apesar da elegância na forma expositiva platônica, subtraindo-se a dor física, o resultado é o mesmo: o poeta não tem direito à cidadania na cidade perfeita, e se ele é enviado a um Estado vizinho, é como um agente pernicioso, susceptível de enfraquecer o inimigo. Eis uma utilidade da poesia com a qual seus adversários de tempos atuais estão longe de sonhar: como arma de sedução massiva (Marx, 2019, p. 42).

Esse conflito, da filosofia com a poesia e os poetas, no qual a primeira parte negava qualquer direito de autoridade e de verdade à segunda, é o primeiro litígio apontado por Marx em *Ódio à Literatura* (Marx, 2019). O autor elenca seus litígios da seguinte forma: a autoridade – “para investir contra outros campos do conhecimento” (Marx, 2019, p. 13); a verdade – “a literatura não tem qualquer intenção quando confrontada com a ciência” (Marx, 2019, p. 13); a moralidade – “a literatura rompe com todas as normas” (Marx, 2019, p. 13); e a sociedade – “interdita-se aos escritores se servir de porta-vozes ou de ter um lugar definido” (Marx, 2019, p. 13). No entanto, o autor deixa claro que entre esses litígios existe uma ligação, já que uma questão se lança sobre a outra.

Poder-se-ia pensar que a primeira contenda apresentada seria em relação à verdade, já que um dos problemas apontados pelo autor como argumentos acusadores da poesia seria seu caráter de imitação, de não realidade – chamado de ficcional a mentiroso, passando por ornamento inútil a utensílio ou, ainda, muleta. Esses termos têm uma semelhança com os usados em relação à reescrita, e essa semelhança não é perdida. No entanto, através da leitura, percebe-se que a pendência não estava no conteúdo poético ou literário dos textos, mas de quem possuía a autoridade para usá-los. Mesmo assim, a relação entre verdade e autoridade em Marx é indivisível, até mesmo porque quem determina a verdade é aquele que possui autoridade, exemplo evidenciado pelo feito da literatura no estado ideal de Platão.

De acordo com Marx (2019), toda contestação da arte literária implica um embate de cunho político, ou seja, o reconhecimento de um poder e o desejo de suplantá-lo. Esse embate se inicia com a filosofia, gerando aquilo que Marx (2019) denomina *antiliteratura*: a filosofia se faz *antiliteratura* porque coloca a poesia como incompatível com a verdade; o Estado é *antiliterário* porque exila o poeta. Daí em diante, a cena se repetiu em diversos momentos da história, sempre a partir da defesa de ideais que se opõem a qualquer pretensão de autoridade por parte do discurso literário.

Da filosofia à ciência, passando pela religião, pela sociologia e pelos estudos culturais, Marx (2019) afirma que todos esses discursos têm uma identidade positiva e reivindicada: “a filosofia busca a sabedoria, a ciência a

verdade na natureza, a teologia o conhecimento de Deus, etc.” (Marx, 2019, p. 11). Já a literatura, ao perder sua autoridade divina na Grécia antiga, perdeu também seu objeto, a verdade, que foi usurpado pela filosofia. Tornou-se, assim, o alvo ideal de ataque por ser “sempre demasiado frágil, suspeito, sempre a caminho de se tornar obsoleto ou ultrapassado” (Marx, 2019, p. 10), ideal para servir como bode expiatório.

Já mencionamos nesta seção que os argumentos elencados por Platão contra a poesia são repetidos ainda hoje por aqueles que se opõem à literatura, com pouca ou nenhuma alteração. Assim, os poetas e a literatura são acusados de falsidade e de imoralidade; mesmo que os argumentos platônicos sejam incongruentes com as outras épocas nas quais eles foram evocados, eles continuam os mesmos: “a repetição faz parte dos puros prazeres da *antiliteratura*. Não obstante a literatura estar mudando constantemente, os argumentos permanecem surpreendentemente estáveis” (Marx, 2019, p. 109). O objetivo é sempre mostrar que “os poetas são inimigos da razão e dos costumes” (Marx, 2019, p. 142).

Assim, quando a filosofia deu lugar à religião, e a religião à ciência, esta passou a contestar a verdade contida na literatura – de um lado, o conhecimento científico, e do outro, o prazer poético –, enquanto a filosofia focalizou a forma poética em comparação com a verdade simples do Divino. Desprezando a questão da *mimesis* de Platão – a principal razão de a poesia ser considerada um simulacro enganoso –, a ciência se vestiu com todas as virtudes e manteve a noção platônica de literatura como sendo o inverso da verdade, ou seja, artificial e mentirosa. Cai a *mimesis*, mas a literatura ganha mais uma característica: o *status* de hipócrita e esnobe em oposição à franqueza e eficácia da ciência, portadora de uma verdade da qual a literatura é carente.

Outra das mais severas críticas platônicas, como também já foi abordado nesta seção, era o fato de a poesia suscitar as más paixões e não ser adequada para o ensino, pois mostrava os deuses como seres cruéis e imorais que cometiam atrocidades. Esse argumento da inadequação da literatura como meio de formação também foi repetidamente reciclado ao longo dos tempos, sendo usado como justificativa para banir livros arbitrariamente considerados inadequados. A literatura seria inadequada por ser imoral e capaz de provocar o desregramento e a perversão, especialmente no que se refere aos jovens, às

crianças e às mulheres, seres indefesos, incapazes de discernimento e de autonomia de julgamento.

Já discutimos as acusações feitas à escrita; agora, vejamos o que ela e a poesia, esses termos reprovados por Platão, possuem em comum. Iniciaremos pelo mais evidente: ambas são ou foram alvo de ataques. Assim como Derrida se referiu à escrita como “acusada” (Derrida, 2015, p. 119), Marx (2019) começa a recontar os ataques sofridos pela literatura ao longo dos tempos escrevendo “Façamos entrar acusado” (Marx, 2019, p. 14).

A questão da *mimesis* é certamente ponto comum entre escrita e literatura, submetidas a apenas movimentar-se e intervir no terceiro nível de realidade, longe tanto do verdadeiro *eidos* quanto do mundo sensível. Assim, não passam de imitações de uma imitação do real, uma simples diversão frívola e potencialmente prejudicial. Porém, enquanto a poesia, a pintura e a escultura possuem circunstâncias atenuantes, como entende Derrida (2015), o caso da escrita é mais sério, pois

Uma imitação perfeita não é mais uma imitação. Suprimindo a pequena diferença que, separando-a do imitado, a ele remete exatamente por isso, tornamos o imitante absolutamente diferente: um outro ente que não se refere mais ao imitado. A imitação não responde a sua essência, só é o que ela é – imitação – estando em algum ponto falha ou antes em falta. Ela é má por essência. Ela só é boa sendo má. A falência estando aí inscrita, ela não tem natureza, não tem nada de próprio. Ambivalente, jogando consigo mesma, escapando de si mesma, só se realizando tornando-se oca, bem e mal ao mesmo tempo, indecidivelmente a *mimesis* se aparenta ao *phármakon*. (Derrida, 2015, p. 107)

A escultura e a pintura são imitações silenciosas, ou formas de arte do silêncio; são representações de um modelo vivo que apenas tentam captar a semelhança de um ente animado, mas que não dotam suas cópias com uma qualidade que não possuem – no caso, a voz de seu modelo vivo, já que são apenas um simulacro, como já dissemos, silencioso. Já a *mimesis* poética se associa à ideia de imagem enquanto semelhança, à dimensão da irrealidade, daquilo que parece ser, mas não é. Ela é enganosa não só por estar afastada do mundo perfeito das Ideias, gerando a cópia de uma representação do mundo sensível, mas também por seu meio poético, a linguagem, ser também, em si, um simulacro das formas do *eidos*, sendo a linguagem nada mais do que uma

imitação vocal deficiente daquilo que é imitado.

Assim, aqueles que performam a poesia, e também a tragédia e a comédia – artes estabelecidas no plano da linguagem –, são imitadores de uma perfeição que desconhecem, na qual o poeta se comunica na voz de um de seus personagens. O poeta engana, finge ser alguém ou algo, ou faz crer que ele seja alguém ou algo que não é, gerando ilusões ao usar toda uma estrutura verbal, rítmica e alegórica; assim, atribui-se à ação poética a dimensão deliberada de engodo. Porém, essa *mimesis* se mantém no plano da linguagem, constituindo-se por meio de uma voz viva, de uma fala de um sujeito vivo. Assim, ela não se desvirtua silenciando, dotando sua reprodução de um silêncio não natural, ficando relacionada somente à representação ou imitação da voz humana.

Desde o início desta tese, percorremos questões filosóficas e literárias que, se não falam diretamente sobre a literatura, giram em torno dela. Portanto, estamos aptos a fazer algumas deduções como a seguinte: a poesia – cuja própria base é a *mimesis* – é por si só também um *phármakon*, uma imitação que pode ser usada tanto para remediar quanto para perverter. Seguindo esse raciocínio, a literatura – na qual *mimesis* e escrita se tornam unidade – pode ser vista não apenas como um *phármakon*, mas como um *phármakon* que, por incorporar a potência dos dois termos que a formam, é intensificado. Ao invés de ser menos por ser um duplo simulacro – da fala e da verdade –, ela é mais. Assim, é maior também o seu perigo, bem como as sensações de desconfiança, apreensão e até medo que ela causa.

Só para termos certeza se nossa conclusão é sã, retomemos algumas das características da poesia de acordo com Platão: ela é um simulacro em terceiro grau do *eidos* e, portanto, está longe da verdade, certamente não sendo um meio para chegar-se a ela; por ser *mimesis*, a poesia nada mais é que a reprodução de cópia, uma sombra; ao invés de educar o homem, desencaminha-o e brutaliza-o por apelar às suas paixões más e irracionais; sua existência tem o poder de fragilizar o estado, pois pode aterrorizar o homem grego, que deve manter sua bravura; e, por meio da poesia, o poeta se pronuncia sobre inúmeros assuntos, sem neles ter competência ou experiência. Em suma, a poesia engana, corrompe, ilude e é o oposto da verdade.

Pois bem, a escrita não tem um pai, ou ao menos não um pai presente, e a literatura não tem objeto, pois o que possuía lhe foi despojado. Note-se que deixamos de usar o termo *poesia*, já que, como visto anteriormente, a própria

filosofia opositora lhe deu nova denominação. A literatura é o sono da razão (Marx, 2019, p. 40), e a escrita é a morte da memória. Que dupla! Porém, o que ambos têm é o poder latente da linguagem. Esse poder não é o da linguagem morta, aquela aludida por Platão tanto sobre a poesia e o épico – que apenas representam sem conhecer – quanto sobre a escrita – que apenas repete a mesma coisa sem transformação. Esse poder é de uma linguagem dialética e geradora.

Ao se distanciarem, ou, como se diria num contexto familiar, “cortarem relações com suas origens”, tanto escritura quanto literatura atingiram um *status* soberano, fincado não no mundo divino ou das Ideias, mas no mundo real. Nesse mundo, ambas se ligam ao cotidiano, se tornam mais terrenas e, por afrontarem ou transfigurarem significados graças à sua natureza *phármakon*, superam os limites impostos pela realidade social, fazendo

surgir uma realidade ausente, poder modificar sua própria pessoa, isto é um privilégio não menos que um perigo: disso para a incompreensão, ver o escândalo, o passo é fácil. A poesia e a ficção tiveram um bom caminho para cruzar” (Marx, 2019, p. 22).

2.2 Recusa à profanação

A literatura preserva sua improdutividade

A maioria das acusações antiliterárias, como vimos acima, tem origem na relação entre escrita e literatura. Essas acusações surgiram na Grécia antiga e são recicladas constantemente, mas, de tempos em tempos, algo novo surge. Da crítica moral – aquela que asseverava que a literatura rompia com todas as normas – saiu um raciocínio ausente no arsenal platônico: a relação custo- benefício. Para que ler os poetas se “esses divinos mestres da moralidade, cujos escritos inflamam a juventude para o melhor que seja, a saber, a vingança, o estupro, a arrogância e todos os vícios” (Tanneguy *apud* Marx, 2019, p. 129), levam apenas à devassidão e ao mal? Melhor e mais seguro é não lhes dedicar tempo, o qual poderia ser usado para uma atividade mais útil e edificante.

Parte-se do pressuposto de que a literatura não apenas leva o ser à corrupção; de acordo com essa nova perspectiva econômica, sua leitura seria

prejudicial, posto que é uma atividade frívola, e “não é moral consagrar o tempo a uma atividade tão fútil e tão inutilmente sofisticada como a da poesia” (Marx, 2019, p. 131). A leitura literária seria assim uma atividade dos ociosos, e, como diz o provérbio, o ócio é o pai de todos os vícios.

Desta forma, não é de se espantar que a literatura tenha sofrido tantas acusações desde o início de sua divergência com a filosofia: ela corrompe, ela engana, ela dá mau exemplo e, agora, mais essa, é desperdício. As atividades improdutivas na sociedade utilitária passam a ter quase o valor de uma perfumaria, no sentido de tornarem-se parte de um mecanismo da superfluidade. Nuccio Ordine, em *A utilidade do inútil: um manifesto*, explica que

O que não produz lucro é realmente considerado como um luxo supérfluo, como um obstáculo perigoso. “Tudo o que não é útil é desprezado”, observa Diderot, porque “o uso do tempo é precioso demais para perdê-lo com especulações ociosas [...] a utilidade dos saberes inúteis contrapõe-se radicalmente à utilidade dominante que, em nome de um interesse exclusivamente econômico, está progressivamente matando a memória do passado, as disciplinas humanísticas, as línguas clássicas, a educação, a livre pesquisa, a fantasia, a arte, o pensamento crítico e o horizonte civil que deveria inspirar toda atividade humana. No universo do utilitarismo, um martelo vale mais que uma sinfonia, uma faca mais que um poema, uma chave de fenda mais que um quadro: porque é fácil compreender a eficácia de um utensílio, enquanto é sempre mais difícil compreender para que podem servir a música, a literatura ou a arte.” (Ordine, 2016, p. 9).

Porém, antes de mais nada, coloquemos as coisas em ordem: por “utilidade” entende-se geralmente a produção de algum bem ou serviço que tenha usufruto. Essa é a concepção mais trivial e que se refere diretamente a um bem (i)material, enquanto que o “improdutivo” seria aquilo que não possui função alguma no mundo produtivo. Este último é um conceito essencial para os estudos de Bataille; porém, sua particularidade não se encontra na questão de ser ou não aproveitável ao mundo do trabalho, mas sim em se estabelecer como um excedente de energia desse trabalho, atualizando a potência do excesso, recusando todo saber produtivo – na verdade, recusando todo o saber – e viabilizando, assim, uma experiência-limite e soberana formada pelo excesso.

Em *A Noção do Dispendio*, Bataille (2016) já inicia sua discussão explicando que

Toda vez que o sentido de um debate depende do valor fundamental da palavra útil, ou seja, toda vez que uma questão essencial referente à vida das sociedades humanas é abordada, quaisquer que sejam as pessoas que intervêm e quaisquer que sejam as opiniões representadas, é possível afirmar que o debate é necessariamente falseado e que a questão fundamental é eludida. Não existe, com efeito, qualquer meio correto, tendo em vista o conjunto mais ou menos divergente das concepções atuais, que permita definir o que é útil aos homens [...] O prazer [...] quer se trate da arte, de desregramento admitido ou de uma concessão, ou seja, um descanso cujo papel seria subsidiário. A prática mais apreciável da vida é dada como condição – às vezes mesmo condição lamentável – da atividade social produtiva (Bataille, 2016, p.19-20).

Bataille faz essa afirmação calcando-se no entendimento de que o mundo homogêneo, ou do trabalho, por mais que ocupe as nossas vidas e paute nossas ações sociais, não pode se perpetuar indefinidamente sem uma válvula de escape, por assim dizer, para o excedente produzido por esse trabalho. Assim, abre-se espaço para a manifestação de atividades consideradas improdutivas, como a festa, a arte, a poesia, etc. Contudo, essa válvula de escape deve, assim como o trabalho, estar disposta de acordo com as regras sociais que regulam e permitem, ou não, os meios pelos quais esse excesso é extravasado.

Essa oposição entre produção e gasto, economia e excedente, apesar de já ser perceptível na Grécia platônica, é muito mais antiga, sendo encontrada já nos tempos remotos do homem de Neandertal, de acordo com Georges Bataille. Para ele, o homem primitivo, mesmo não sendo dominado inteiramente pela razão, separou-se de sua animalidade, na qual a violência era dominante, através da operação do trabalho. Isso criava uma ilusão de continuidade frente àquilo que os desviava de um projeto de futuro, ou seja, da morte e do erotismo, manifestações de desordem. Isso não quer dizer que o ser humano deixe de lado toda sua natureza violenta: ele apenas a suprime a favor da coletividade, opondo, e favorecendo, forças produtivas aos prazeres improdutivos. Dessa forma, o tempo organizado é associado ao rendimento, e o tempo vazio, à perda.

O mundo do trabalho e da razão é a base da vida humana, mas o trabalho não nos absorve inteiramente; e, se a razão ordena, nossa obediência tem limites. Por meio de sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas nele sempre subsiste um fundo de violência. A própria natureza é violenta e, por mais razoáveis que tenhamos nos tornado, uma violência que não é mais a natural pode nos dominar novamente: a violência de um ser racional, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele próprio não pode se reduzir à razão (Bataille, 2014, p. 66).

Para Bataille (2014), é através da organização do trabalho que se funda a ideia de homem em oposição à violência que excede a razão. Por consequência, fundam-se, também, as noções de mundo homogêneo e mundo heterogêneo, termos que já vimos na primeira seção desta tese, mas que aprofundaremos um pouco mais agora. O mundo racional e organizado do trabalho, ou seja, o mundo homogêneo, está vinculado a um projeto e é, desta forma, útil ao homem que vive na perspectiva de um futuro ideal, de contentamento, salvo de riscos e esperançoso de uma continuidade; nesse futuro, porém, perde-se a ligação imediata com a vida, pois a experiência humana se submete a um porvir de longo prazo.

No mundo homogêneo, o trabalho é a consciência por meio da qual o homem abandona a animalidade. Em oposição a ele, está o mundo heterogêneo, no qual o prazer é imediato e onde reina o descontrole e a desrazão, sendo o seu tempo o do instante, próprio da consumação, ao contrário da perspectiva do futuro e da ideia de projeto exigidas para o conhecimento e para a cultura.

Bataille estrutura sua teoria sobre a relação entre o mundo homogêneo e heterogêneo através de um viés econômico, no qual a utilidade e a produção derivada dela são as bases da sociedade homogênea, pautada pela relação mensurável do homem com o objeto, com o trabalho produtivo e com o tempo organizado. Porém, a vida humana não se circunscreve apenas à produção e manutenção do que é produzido; há também o consumo necessário para a conservação da vida e a continuidade da atividade produtiva. Do mesmo modo, existe um excedente, pois nem toda a energia pode ser aproveitada para o crescimento.

Esse excedente deve ser então despendido dos mais diferentes modos, contrapondo uma produção positiva com uma improdutividade negativa que se

constitui como uma força heterogênea. Essa força se caracteriza pela ênfase na perda que leva o sujeito a uma experiência soberana, na qual ele consome a si mesmo pelo excesso. Essas experiências, ou condutas soberanas, como Bataille as chama, são aquelas atividades caracterizadas por um grande gasto de energia que não contribuem em nada para a manutenção do mundo homogêneo e, por isso, são consideradas “improdutivas”.

Pela ótica homogênea, o excesso e o gasto desenfreado representam o mal e o perigo, pois são capazes de levar ao colapso as estruturas estabelecidas, além de perturbar a estabilidade e a ordem das quais dependem as sociedades e os indivíduos para que o projeto não seja arruinado e levado potencialmente ao caos ou à desintegração. Entretanto, o mundo homogêneo não neutraliza totalmente as forças heterogêneas, dada não só a sua necessidade para a manutenção social como válvula de escape do acúmulo da produção, como também a natureza soberana delas. O mundo homogêneo diminui o impacto dessas forças, posto que esse mundo puro e ordenado tenta se defender do contágio dos elementos perigosos da violência e recusa a abundância desvinculada da produção.

Por esse motivo, a sociedade racional, alicerçada na coletividade, rechaça essas condutas de excesso. Ela as isola como fenômenos exteriores, como acontecimentos marginais, ou seja, como formas de exceção restringidas a um campo próprio, excluídas da esfera da utilidade e que só são, ou podem ser, vividas em momentos de exceção: a festa, o sacrifício, o erotismo, o riso, o ócio, a experiência de si, o ímpeto poético, o êxtase, isto é, tudo aquilo que não possui utilidade para o projeto e que é consumado em um instante. Com essa divisão, separam-se, assim, as atividades produtivas daquelas improdutivas, priorizando o trabalho ao jogo, a lógica à paixão, a continuidade ao gozo e o discurso à poesia.

Sobre o fazer poético, e aqui incluímos a literatura como um todo, Bataille explica que ele seria uma despesa simbólica, pois “pode ser considerado como sinônimo de despesa: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portanto, é vizinho do de sacrifício” (Bataille, 2016, p. 23), sendo na verdade uma instância representativa da desgraça e da morte, já que literatura e teatro “provocam a angústia e o horror através de representações simbólicas da perda trágica”

(Bataille, 2016, p. 23). Mais ainda, tanto seu agente, o poeta, quanto sua ação, o discurso, são improdutivos, pois são colocados em crise: crise do sujeito e crise da linguagem, ambos não produzindo nenhum saber ou comunicação concreta.

Como explica Contador Borges (2011),

Para Bataille, a poesia é, por isso mesmo, uma “língua à parte”, considerada maldita pelo mundo homogêneo. *A atividade poética é, por excelência, a via simbólica da heterogeneidade.* Nesse sentido, a efusão poética é uma consumação no campo simbólico, na linguagem, compossível com a vontade de excesso e com a exigência de gasto que caracterizam a economia geral e a soberania como tal. A poesia não se constitui apenas como um campo de exceção no qual as forças heterogêneas se afirmam no excesso da linguagem contra o saber instituído, mas também como uma operação soberana. *Com isso, a atividade improdutiva da poesia se revela como um modus operandi da economia geral, tornando o campo simbólico da linguagem uma via de consumação do sujeito e do saber instituído.* O que nós seríamos sem a linguagem? Ela nos fez o que somos. Só ela revela, no limite, o momento soberano em que não há mais curso. (Contador Borges, 2011, p. 45, grifos nossos)

Essa característica da poesia, e da literatura – a de ser regida apenas pelo excesso soberano, que a dota de um estatuto sagrado da heterogeneidade – encoraja a conduta transgressora em relação às leis, a saber, às condutas homogêneas. Tanto é que Bataille diz que a literatura é “culpada”, pois revela um impulso infantil de provocação, afrontamento e até mesmo teimosia frente à autoridade, em movimentos excessivos que só são ultrapassados por um excesso maior em um jogo de superação de limites. E, assim, nesse movimento de excessos, ela não se presta ao uso comum sem possuir a potência de risco; ela não aceita a profanação.

Iniciamos a seção 2 desta tese sobre reflexões acerca da literatura com a poesia sendo alvo de acusação por ser um simulacro na visão platônica das coisas, acusação que a escrita também sofreu pelo mesmo motivo; depois, colocamos poesia e escrita lado a lado para evidenciarmos que ambas compartilham traços em comum, entre eles, e quiçá o principal, seu caráter *phármakon*, aquilo que possibilita a transformação de enunciados e o desdém aos limites impostos pela própria linguagem. Existe ainda um outro ponto em

comum: ambas teriam uma origem sagrada se mantivermos em mente a própria concepção grega desses termos. Platão recorre ao mito de Theuth e Thamous, no qual a palavra é advinda dos deuses, assim como na poesia, ou na literatura, a palavra é guiada pelo deus Apolo, por meio das musas.

Sobre a profanação da escrita, já a discutimos no primeiro capítulo, porém não faremos o mesmo quanto à literatura, pois ela se recusa a esse tipo de uso comum utilitário. Contudo, diremos que, enquanto a escrita foi assimilada ao nosso uso cotidiano, o texto literário, com o passar dos tempos, continuou sofrendo acusações e sendo questionado por diferentes discursos. As denúncias antiliterárias pouco variaram seus argumentos, e concluímos que o que permite a aceitação ou rejeição de artes tão semelhantes é a utilidade.

A escrita, retirada do mundo sagrado e colocada à disposição do profano, ao contrário, se tornou o meio característico de exposição de conhecimento. Quantos livros, tratados e ensaios não foram escritos por filósofos que buscavam transmitir a verdade, ou por cientistas que, a cada nova descoberta, precisavam validar seus achados através da publicação de textos escritos? E o que dizer da própria crítica que usa a linguagem escrita para analisar a linguagem? Porém, diferentemente da escrita, a literatura segue sendo constringida por mecanismos de poder, e um deles é o arquivo. Este certamente não é aquele arquivo físico, onde guardamos papéis e documentos, mas sim o arquivo político que organiza e hierarquiza o que *pode ou não* ser lido, o que *deve ou não* ser lido.

Em *Queima de Arquivo*²², Derrida (2001) constrói sua teoria sobre o arquivo e o define a partir do termo grego *arkheîon*, “a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam” (Derrida, 2001, p. 12); ou seja, o arquivo seria o local no qual os *arcontes* guardavam documentos. O uso do termo *arkhé*, do qual a palavra *arkheîon*, é formada e cujo significado é duplo – *começo* e *comando* –, leva o francês a problematizar a seguinte questão: quem comanda o arquivo e qual a sua origem?²³ Isso porque, se

²² Para a escritura de seu texto, Jacques Derrida usou como base os textos “Moisés e o monoteísmo”, de Freud, e “Moisés de Freud: Judaísmo terminável e interminável”, de Yerushalmi.

²³ Derrida explica que “Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou história, *ali onde* as coisas *começam* – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei *ali onde* os homens e deuses *comandam*, *ali onde* se exerce a autoridade, a ordem social, *nesse lugar* a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (Derrida, 2001, p. 11).

existe uma instituição, existem “pessoas que são apontadas e que têm reconhecida competência para controlar o arquivo, isto é, para escolher o que se guarda e o que não se guarda, aquilo a que se dá acesso a quem se dá acesso, quando e como e etc.” (Derrida, 2012, p. 130), um espaço “feito para organizar a sobrevivência relativa, pelo maior tempo possível em condições políticas ou jurídicas dadas, de certos rastros *deliberadamente escolhidos*” (Derrida, 2012, p. 131, grifo nosso).

Em *Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud*, Joel Birman (2008) faz uma análise do texto derridiano e conclui que a ligação entre arquivo e *arconte* – aquele que guarda e seleciona o arquivo – causaria no primeiro a perda de uma “fixidez e suposta estabilidade documental, isto é, a sua pretensa dimensão de fato e de verdade material, para se transformar pela consignação, realizada pelo intérprete, em verdade histórica” (Birman, 2008, p. 116).

A interpretação de Birman reflete a de Derrida quanto à questão da integridade do arquivo, gerando o entendimento de que o processo de arquivamento não apenas registra, mas produz fenômenos, acontecimentos. Isso porque os métodos, ou tecnologias de arquivamento, possuem o poder de definir e limitar o que pode ser arquivado, sendo, portanto, um processo político. Para Derrida, não existe poder político sem o controle do arquivo, posto que “a democratização efetiva se mede sempre por esse critério essencial: a participação e o acesso ao arquivo, à sua constituição e à sua interpretação” (Derrida, 2001, p. 16). O autor insinua que o arquivo não apenas medeia o poder da informação produzindo-o, mas que sustenta ainda o poder político e o exercício desse poder.

Entendimento semelhante é o de Foucault (2015), que, em *A arqueologia do saber*, delinea o arquivo em relação às práticas discursivas. O autor expõe que arquivos são “todos esses sistemas de enunciados – acontecimentos de um lado, coisas do outro” (Foucault, 2015, p. 157) e conclui que o arquivo “é o que, na própria raiz do enunciado – acontecimento e no corpo em que se dá –, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade” (Foucault, 2015, p. 158). Para ele, o arquivo governa o que é dito ou não dito, gravado ou não gravado, discernindo uma estrutura subjacente que rege os

sistemas de pensamento e os valores de qualquer sociedade em relação aos seus próprios povos e outros. Desta forma, entende-se que o arquivo é produzido subjetivamente por ser objeto de discurso e, assim como o discurso, seria parcial, nunca neutro. Seu controle, portanto, seria uma forma de poder político.

O autor afirma que as instituições tentam controlar o discurso através da ação de dar-lhe um lugar, fortalecendo o discurso cultural, social e político hegemônico e excluindo o que o ameaça, sendo as práticas de seleção uma maneira de marginalização de determinados textos e de preservação do discurso dominante:

em todas as sociedades a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (Foucault, 1996, p. 8-9).

Assim, percebe-se que estão intimamente ligados: o conceito de antiliteratura de Marx; a recusa à profanação, argumentada por Bataille, do mundo homogêneo em aceitar as experiências soberanas, entre as quais está a literatura; e o entendimento de arquivo proposto por Derrida e Foucault. Após as considerações feitas, podemos chegar à hipótese de que a antiliteratura é na verdade uma forma de controle do discurso escrito – e, portanto, literário – que pode se manifestar de três formas: proibição, banalização e cânone.

Por um lado, temos um extenso registro de obras proibidas que, por haverem sido banidas, despertam desejo e ficam assim sendo conhecidas por um caráter de infâmia, no sentido de uma fama maldita. Por outro lado, muitas obras foram perdidas ou esquecidas no tempo, pois não alcançaram relevância nem ao apoiar os meios de poder, nem ao contestá-los. De todo modo, certamente conhecemos, mesmo que não as tenhamos lido, aquelas obras que sobrevivem na cultura por séculos, milênios, e seguem sendo “recomendadas”, posto que algo nelas ainda se mostra relevante.

São essas obras que compõem o cânone, o qual representa, de certa maneira, uma contradição: por um lado, a literatura é tida como inútil, uma atividade improdutiva, um tempo precioso que é desperdiçado com o supérfluo quando poderia ser usado em atividades mais proveitosas; por outro, a

instituição social mantém um cânone literário que nos direciona à leitura de clássicos, os quais se posicionam dentro de uma tradição literária muitas vezes voltada a um senso de continuidade e coesão, indo de encontro à concepção de experiência de dispêndio de Bataille. Ainda, mesmo sendo constantemente reavaliado, o cânone tende a refletir os valores sociais, políticos e estéticos de uma sociedade.

Novamente, evidencia-se a questão de dois pesos e duas medidas que foi debatida em relação à escritura. A literatura é positiva quando útil e reta, e negativa quando apresenta uma ambivalência, ou aquilo a que Marx se refere como “uma torção que se impõe à linguagem, uma violência feita à enunciação ordinária” (Marx, 2019, p. 23). E, já que mencionamos uma contradição referente ao cânone, vejamos agora um paradoxo da antiliteratura.

No geral, as razões elencadas contra a literatura se dividem em dois discursos que coexistem ao longo de todas as épocas: um que afirma que a literatura é apenas uma fantasia, uma ficção inútil, e outro que aponta para os “riscos” que o contato com ela representa, contrapondo-se diretamente à acusação anterior. Ou a literatura não tem valor – e, portanto, não se deve perdertempo com ela – ou ela é uma ameaça que deve ser combatida.

Ao ir de um polo ao outro, não se decidindo sobre qual dos males é o pior, a antiliteratura não faz mais do que o oposto que se propõe a fazer, dotando o discurso literário de um poder, de uma autoridade e, mais ainda, de uma fascinação, os quais devem ser repetidamente negados para que a lógica da antiliteratura possa prevalecer. Os discursos veiculadores daquilo que é “aceitável” ou “virtuoso” variam ao longo do tempo, e as noções de verdade são atualizadas, mas a literatura se mantém, de certa maneira, anacrônica – atemporal e capaz de abrir portas entre temporalidades. Isso porque, mesmo com os ataques contra ela sendo constantemente renovados, ela sobrevive.

Cada ataque da antiliteratura gera uma contra-ataque por parte de seus defensores. Estes valorizam o potencial de ambiguidade e de imprecisão da obra literária, que não se deixa dominar totalmente e não se converte em ferramenta de validação de nenhum discurso, resistindo enquanto força independente. Marx esclarece que esses contra-ataques, assim como os ataques antiliterários, raramente têm o resultado esperado, “mas a estúpida e medíocre antiliteratura tem às vezes esse efeito de suscitar aqui ou lá um valoroso defensor da causa literária – a qual não tem salvação e se defende muito bem sozinha: basta ler os livros” (Marx, 2019, p. 141).

3. Reflexões acerca da intertextualidade

um livro é mais que uma estrutura verbal, ou que uma série de estruturas verbais; é o diálogo que trava com seu leitor, e a entonação que impõe a sua voz, e as mutáveis e duradouras imagens que ele deixa na memória. Esse diálogo é infinito; as palavras *amica silentia lunae* significam agora a lua íntima, silenciosa e resplandecente, enquanto na Eneida significaram o interlúdio, a escuridão que permitiu aos gregos entrar na cidadela de Tróia. A literatura não é esgotável, pela suficiente e simples razão de que um único livro não o é. O livro não é um ente incomunicado: é uma relação, é um eixo de inumeráveis relações. Uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida (Borges, 2000, p. 114).

Dante não era o autor favorito de Umberto Eco; essa honra cabia a Jorge Luiz Borges, este sim ardente devoto de Dante. Alberto Manguel admite sua paixão por Dante, mas também o faz em relação a Borges. Pasolini era outro admirador de Dante, mas sabemos que também de Sade, em cuja obra percebe-se a presença de Dante. Sade, por sua vez, é figura presente nos escritos de Bataille. Dante, obviamente, nunca ouviu falar de nenhum desses autores, nascidos séculos após a sua morte, mas conhecia Virgílio, que por sua vez conhecia Homero.

Então, se Homero está presente em Virgílio, Virgílio em Dante, e Dante está presente em Sade – então também em Bataille, em Pasolini, em Borges – e, conseqüentemente, em Eco e em Manguel, isso significa dizer que, ao se fazer um estudo comparativo entre *O Nome da Rosa* (Eco, 2022) e *A Divina Comédia* (Alighieri, 2019), colocamos o romance italiano em relação a todos esses que vieram antes dele? Acreditamos que sim.

Poderíamos adicionar ainda uma extensa lista de escritores, conhecidos ou desconhecidos, que fariam parte desta rede de troca, de empréstimos, de ecos, de diálogos entre textos através do tempo e do espaço, nos quais personagens, temas e tons se repetem na literatura de forma incontestável e natural, intencionalmente ou não. A originalidade literária é, talvez, impossível. E sua liga é a *intertextualidade*.

Cunhado por Julia Kristeva, esse termo se refere ao conceito que lida com as formas pelas quais os textos conversam, se referenciam, se influenciam e refletem uns aos outros, reconhecendo que nenhum texto é uma ilha, existindo

isoladamente e à parte daqueles que vieram antes e dos que virão depois. A intertextualidade proporciona o enriquecimento de um texto, adicionando camadas de significado que permitem ao leitor tecer sua própria rede de conexões, levando a novos significados, e ela pode aparecer de diversas formas dentro de um texto.

Apesar de Kristeva ter cunhado o termo apenas na década de 60, desde a origem da literatura a incorporação de um texto em outro e a questão da originalidade e da cópia foram discutidas por autores, teóricos e críticos. Foi um linguista que forjou o primeiro protótipo do que viria a ser intertextualidade, essa expressão tão intrinsecamente literária. A noção do dialogismo entre signos de Mikhail Bakhtin foi o pilar usado por Kristeva para elaborar sua teoria.

Bakhtin desenvolveu seus estudos numa perspectiva diacrônica em que se percebe a construção polifônica do discurso, ou seja, uma construção que se destaca pela diversidade de vozes dentro do discurso e, conseqüentemente, pelo diálogo entre essas vozes. Para o autor, esse dialogismo seria então como um mecanismo de interação textual presente na polifonia e seria característico de toda comunicação, pois

Um membro de um grupo falante nunca encontra previamente a palavra como uma palavra neutra da língua, isenta das aspirações e avaliações de outros ou despovoada das vozes dos outros. Absolutamente. A palavra ele a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (Bakhtin, 2010, p. 232).

Kristeva (2012), a partir das análises bakhtinianas, concentrou seus estudos no texto e formalizou esse diálogo entre textos chamando-o de intertextualidade. Enquanto ela, Bakhtin e outros autores trabalharam a intertextualidade através de uma vertente teórica, foi apenas em 1982 que a intertextualidade saiu do âmbito da linguística para o da poética, com a publicação de *Palimpsestos - A Literatura de Segunda Mão*, do teórico literário Gérard Genette. Nessa obra, o autor fez da ideia de intertextualidade uma tipologia aplicável, sistematizando e esmiuçando os possíveis tipos de *transtextualidade*, sistema amplo no qual a intertextualidade está inserida e no qual os textos são vistos como interconectados, constantemente referindo-se

uns aos outros.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação (Genette, 2010, p. 14).

Nesse livro, Genette expande o entendimento de *palimpsesto* – aquele de manuscrito ou pedaço de material no qual o texto original foi apagado ou raspado para dar lugar a um novo texto a ser escrito sobre ele, prática comum na Antiguidade e na Idade Média – para descrever um fenômeno literário e cultural mais amplo. Usando o termo grego como uma metáfora, Genette reflete como novos textos são escritos sobre os mais antigos, mas como esses continuam visíveis ou influentes abaixo da superfície. Este processo de múltiplas camadas de escrita e de significado reflete a natureza dialógica da literatura, na qual os textos estão sistematicamente em contato uns com os outros, transformando e reinterpretando obras passadas.

Para Genette, o texto não deve ser considerado na sua singularidade, mas sim na sua *transtextualidade*, ou seja, na capacidade de colocá-lo em relação – furtiva ou explícita – com outros textos. O teórico literário elenca cinco tipos de relações transtextuais²⁴, mas é na quarta dessas relações, a *hipertextualidade*, que está o foco de *Palimpsestos*. Genette a define como a “relação de copresença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em outro” (Genette, 2010, p. 14).

Na *hipertextualidade*, a relação acontece quando um texto B, chamado de *hipertexto*, transforma, imita ou deriva de um texto anterior, ou texto A, chamado de *hipotexto*. Sua diferença em relação à intertextualidade é que, enquanto essa última abarca todas as formas de referências entre textos, a hipertextualidade aborda estritamente a transfiguração direta de um texto em outro.

Foi com Tiphaine Samoyault que o reservatório, ou a cultura literária do leitor, passou a fazer parte da equação de forma mais patente. Em A

²⁴ Os cinco tipos de relações descritos por Genette são: *intertextualidade*, *paratexto*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e *arquitectualidade*.

Intertextualidade, Samoyault (2008) revisou seus precursores e os termos já discutidos, mas também criou categorias que abarcassem os novos rumos da literatura. A autora também enfatizou a capacidade intertextual do leitor, posto que as relações intertextuais exigem dele “sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico” (Samoyault, 2008, p. 43), para que ele possa encontrar os diferentes níveis do texto em palimpsesto.

Por esse prisma, pode-se inferir que uma obra literária não se estabelece a partir do momento em que foi escrita, mas tem início a partir do tempo indefinível e vago da leitura pelo sujeito e pela sua memória, os quais impactam significativamente a compreensão textual e dotam tanto a obra quanto a literatura de uma visão mais ampla e inclusiva.

Entende-se, portanto, que a intertextualidade se concretiza pelo arcabouço literário do leitor, construído através do contato com outros textos. Voltando um pouco, vimos que Genette define que é o texto A, ou o texto “original”, que transforma o texto B, ou texto decorrente, mas aqui encontramos um problema. Essa proposição é significativa para aquele que escreve e que usa o seu repositório literário para a composição do texto; porém, para o leitor – que, no geral, não está interessado na ordem cronológica dos livros que lê – o texto A, ou texto anterior, não é aquele que foi publicado antes, mas sim aquele no qual ele primeiro colocou suas mãos. E aqui peço perdão pelo abandono do preconizado uso da primeira pessoa do plural nos próximos parágrafos.

3.1 O palimpsesto e a cebola

Durante o curso de mestrado, um estimado professor decidiu que devíamos assistir ao filme *Salò ou os 120 Dias de Sodoma*, de Pier Paolo Pasolini (1976). Após o choque inicial, meu único pensamento presente era como aquele filme nauseante me remetia diretamente a *Jogos Vorazes*, distopia YA²⁵ de Suzanne Collins (2008) que havia lido quando foi lançada. Devo admitir

²⁵ Aqui usamos o termo YA (*young adult literature*), pois os termos em português para este gênero – *ficção infanto-juvenil* ou *ficção juvenil* – não se adequam à série de livros de Collins tão bem quanto a designação em inglês.

que foi difícil convencer meu professor de que seria possível fazer um cotejo entre as obras. Caso semelhante aconteceu com *...E o Vento Levou*, de Margaret Mitchell, e *Absalão, Absalão!*, de William Faulkner, ambos de 1936. Costumava assistir ao clássico de Mitchell quando era criança, com a minha avó, e depois de anos resolvi ler o livro. Também no mestrado foi-me sugerida a leitura da obra de Faulkner e, após lê-la, só conseguia pensar que essa triste história era uma versão mais trágica do romance de Mitchell. Qual deles foi o texto primeiro? Para mim, como leitora, foi a história de Scarlett O'Hara. Cronologicamente? Não importa.

Se uma avó me fazia assistir a filmes antigos, a outra me incentivava a ler, principalmente narrativas detetivescas. Foi assim que se tornou minha meta na adolescência ler todos os livros de Agatha Christie, o que me levou a *O Nome da Rosa* (Eco, 2022) antes de completar 18 anos. A primeira tentativa com Umberto Eco foi fracassada – qual adolescente supera aquelas 100 ou mais páginas iniciais que o próprio Eco chama de *penitência* ou *iniciação*²⁶? No entanto, segui com Miss Marple, Poirot, Tommy and Tuppence e os outros protagonistas de Christie, revezando-os até tomar coragem de encarar *O Nome da Rosa* novamente.

E foi assim que, para mim, as relações naturais entre os protagonistas de Eco e Christie eram de Guilherme de Baskerville com Hercule Poirot, e de Adso de Melk com o Capitão Hastings, não com os personagens de Arthur Conan Doyle, inspiração admitida por Eco para a construção de seus protagonistas. Anos mais tarde, quando li Conan Doyle, a cada *meu caro Watson* proferido por Sherlock Holmes, a sensação de familiaridade e carinho evocada vinha do análogo *meu caro Adso* usado por Guilherme. A relação entre texto A e texto B é aqui completamente invertida com o proposto por Genette.

Por fim, tenho um último exemplo, que me veio como revelação, talvez um pouco tardiamente, é verdade, mas que jogou luz em uma personagem importante da *Divina Comédia* (Alighieri, 2019). A mesma avó que gostava de filmes de romance antigos gostava também de música brasileira e, portanto, às

²⁶ Em seu *Posfácio*, Umberto Eco explica que se recusou a diminuir as primeiras páginas, pois, para ele, “quem quisesse entrar na abadia e viver lá sete dias tinha de aceitar o ritmo dela. Caso não conseguisse, jamais conseguiria ler o livro inteiro. Logo, era função penitencial, iniciatória, das primeiras cem páginas, e quem não gostasse, azar, ficaria nas encostas da colina” (Eco, 2022, p. 555).

vezes, antes de dormir, cantava MPB ao invés do *Boi da Cara Preta* ou de *Ciranda Cirandinha* – lembremos que canções também são textos. Foi dessa forma que se deu o meu primeiro contato com a música *Beatriz*, de Chico Buarque e Edu Lobo. Eu a escutei e cantei por anos, imaginando quem poderia ser a inspiração para aquela possível atriz que dançava no sétimo céu, que um dia, quem sabe, dele despencaria e em cuja vida o cantor queria entrar. Foi apenas durante a leitura de Dante que fiz a ligação entre as amadas do florentino e a do carioca.

Essa epifania não só mudou a minha percepção da canção como também a minha leitura da *Beatriz* de Dante, e minha interpretação acabou não sendo uma leitura “limpa”, mas sim permeada pela *Beatriz* de Chico Buarque. Acho a *Beatriz* de Dante morta, sem vida, não no sentido literal – o que, ironicamente, ela também é –, mas no sentido de que ela não transpira emoção. Isso quando forço uma leitura isolada da *Divina Comédia*. Mas a canção me traz um *será*, uma incerteza, uma sensação mais de mistério do que de frieza.

Mais ainda, pensar em *Beatriz* – seja música ou personagem – me remetia à única personagem feminina de *O Nome da Rosa*, a pobre camponesa que nem nome possui, e ao contraste entre a fama da primeira e o anonimato da segunda. Isso ainda me fez pensar em como, mesmo em seus destinos opostos, suas relações com seus amantes foi a mesma: a separação.

Que a presença do poema de Dante existe no romance de Eco, isso não há dúvida, a questão é como essa presença é apreendida pelo leitor. Até muito pouco tempo atrás, havia encontrado apenas duas alusões de Eco a Dante: uma feita por Adso, ao recordar o momento no qual conheceu Ubertino de Casale²⁷, na qual o noviço ainda alega que a obra do florentino seria uma paráfrase de escritos de Ubertino; e outra feita pelo personagem Guilherme, que, referindo-se à Itália, diz que

Neste país, o maior filósofo de nosso século não foi um monge, mas um herborista. Refiro-me àquele florentino de cujo poema deves ter ouvido falar, que nunca li porque não

²⁷ “Alguém até me dissera que o maior poeta daqueles tempos, Dante Alighieri de Florença, morto havia poucos anos, tinha composto um poema (que eu não pude ler porque estava escrito no vulgar toscano) para o qual contribuíram o céu e a terra, e no qual muitos versos não passavam de paráfrase de trechos escritos por Ubertino em seu *Arbor vitae crucifixae*” (Eco, 2022, p. 82).

entendo o seu vulgar e, pelo que sei, me agradaria muito pouco, porque devaneia sobre coisas muito distantes de nossa experiência (Eco, 2022, p. 242).

Porém, quando fazia uma revisão das citações presentes nesta tese e acabava me estendendo um pouco numa leitura hedonista²⁸, deparava-me com passagens como *visão da qual ainda hoje a custo a minha língua consegue dizer*, usada por Adso para descrever a imagem que o marcou de forma tão indelével, e que está ligada ao sentimento de Dante quando de sua chegada ao Paraíso, além de vários outros exemplos que preencheriam páginas e mais páginas do que, à primeira vista, seriam ou conexões óbvias ou absurdas. Todavia, nossa pesquisa não pretende examinar por quais formas a intertextualidade ou *hipertextualidade* está presente nas obras trabalhadas – se por alusão, referência, citação, etc. – pelos seguintes motivos: primeiro, muitos já tentaram; segundo, muitos falharam; terceiro, o trabalho seria inconcluso; e, quarto, acreditamos ser impossível.

O que buscamos é mostrar as relações existentes entre as obras e como a metáfora do *palimpsesto* nos leva diretamente àquela da cebola, bem menos imponente, é verdade, mas que representa o descobrimento de – folha por folha, camada por camada – novos níveis de interpretação e reconhecimento quemodificam a leitura dos textos.

Abandonando novamente a impessoalidade, digo que acredito que alguém que tenha lido a *Divina Comédia* (Alighieri, 2019) antes de *O Nome da Rosa* (Eco, 2022) tenha criado redes de compreensão intertextuais diferentes das que aparecerão neste trabalho, mas redes intertextuais certamente terão sidotecidas:

toda literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros! É por isso que trabalhamos com citações visíveis, modelos reconhecidos ou uma biblioteca dissimulada, [...] a fim de analisar não só as modificações do enunciado emprestado como também, mais ainda, as transformações que este enunciado opera na forma e no conteúdo do texto de acolhida (Samoyault, 2008, p. 125).

²⁸ Borges assim se assume, afirmando que “Quanto a mim, posso dizer que sou um leitor hedonista; nunca li um livro pelo fato de ele ser antigo. Li livros pela emoção estética que eles me oferecem e posterguei os comentários e as críticas” (Borges, 2011, p. 83).

Acima, Samoyault (2008) afirma que toda a literatura é intertextual, mas algumas obras são mais do que outras e, no caso em questão, pode-se dizer que tanto o poema quanto o romance são formados a partir de relações intertextuais, o que permite ao leitor a experiência da riqueza textual e criativa da literatura. Pode-se dizer também que Umberto Eco percebia a inviabilidade de se criar um texto absolutamente original e talvez, ainda, se alegrasse com isso; caso contrário, suas obras de ficção não seriam tão vigorosamente palimpsésticas.

A leitura ingênua de *O Nome da Rosa* (Eco, 2022), por exemplo, apenas como um simulacro detetivesco ambientado na Idade Média, não deve ser desmerecida – ela certamente será prazerosa –, mas o sentido completo das narrativas de Eco só pode ser atingido se o leitor for atento e curioso o suficiente para perceber que a chave do seu texto se encontra na própria literatura.

Para nós, o ponto inicial, ou quem sabe a ponta do *iceberg*, é a própria construção das narrativas. Na *Divina Comédia* (Alighieri, 2019), encontramos Dante adormecido e confuso em uma selva escura, até Virgílio ir a seu socorro e contar-lhe sobre a tarefa que lhe foi dada: guiar Dante durante parte de sua jornada em busca da redenção de sua alma. A personagem Dante, ciente de ter se desviado do caminho reto, aceita a extraordinária oferta do poeta latino de percorrer com ele o Inferno e o Purgatório para que, pelo exemplo dos pecadores e de suas penas, ele possa encontrar o caminho da sua salvação chegando enfim ao Paraíso, no qual seu guia passará a ser a alma de Beatriz, paixão da juventude do poeta.

Mesmo aterrorizado, Dante sabe que, após o caminho árduo que terá que trilhar nos sete dias da sua jornada, iniciados na noite anterior à Sexta-Feira Santa até a quarta-feira após a Páscoa, na primavera de 1300, encontrará seu antigo amor no Paraíso, e lá será agraciado pela presença de Deus. Mesmo possuído de anseios e medos, o poeta se agarra à ideia de ver Beatriz novamente e não vacila muito em sua jornada.

Anos mais tarde, o relato de outra jornada excepcional será contado também como em Dante, em primeira pessoa, desta vez não por um homem no meio de sua vida, mas por um monge idoso que está “à espera de perder-me no abismo sem fundo da divindade silenciosa e deserta, participando da luz

inconvertível das inteligências angélicas” (Eco, 2022, p. 43). Esse relato, ou testemunho, como ele chama, é o de Adso de Melk, que, 27 anos após a viagem de Dante pelos três reinos dos mortos, peregrinou também na companhia de um sábio durante sete dias e por diferentes domínios, desta vez dos vivos; mas, ao invés de seguir o caminho íngreme, porém linear de Dante, que foi da *selva escura* ao *Amor que move o sol e as outras estrelas*, viu-se frente a um caminho instável, mutável e às vezes, mesmo, labiríntico. Digo que a história de Adso foi contada 27 anos após a de Dante; porém, ela foi escrita mais de seis séculos depois. Essas jornadas, que são ao mesmo tempo paralelas e distintas, podem ser vistas dessa forma por certos ângulos que serão analisados a seguir, sendo um deles o espaço.

3.2O absoluto e o múltiplo

Quando falamos de narrativas, podemos elencar entre seus elementos estruturantes o enredo, os personagens e o espaço; existem outros que poderiam ser listados, mas sem enredo, sem personagens e sem um espaço, não existia narrativa. Entre os elementos citados, talvez o que menos chame a atenção do leitor é o espaço. Não que ele seja esquecido, mas nosso envolvimento com o enredo e com as ações e destinos dos personagens muitas vezes se sobressaem ao que está ao seu redor, e não nos fixamos nas descrições feitas pelo autor. Dizemos que não nos fixamos, não que não percebemos.

Apesar de geralmente apenas pensarmos no espaço como um cenário no qual a ação se desenvolve, sua construção é tão complexa quanto aquelas dos personagens e do enredo, pois não só ela ajuda na sensação de realidade e verossimilhança, facilitando a imersão do leitor na história, como também estabelece a atmosfera e o tom da obra. Ainda, como nas obras discutidas nesta tese, o espaço pode dotar a narrativa de uma simbologia que aumente o impacto do enredo e dos personagens; ou pode, também, ser visto como um signo cuja função está no próprio sentido do texto, mais uma vez, como na *Divina Comédia* (Alighieri, 2019) e em *O Nome da Rosa* (Eco, 2022).

Ademais, há a noção de que podem-se conceber novos espaços,

totalmente imaginários, mas não por isso menos tangíveis do que os que podemos encontrar ao nosso redor, erguidos inteiramente através da linguagem e com base em um espaço ou uma arquitetura real. Essa noção nos permite considerar que esse componente narrativo é muito mais do que apenas um quadro no qual o enredo se desenvolve: ele é um mecanismo que possibilita ao autor fornecer pistas para que o leitor não apenas se situe na narrativa, mas faça inferências usando o conhecimento de espaços já visitados ou vistos. Assim, por meio do espaço, a obra carrega a experiência singular do leitor.

Em seu *Dicionário de Lugares Imaginários*, Alberto Manguel (2013) elenca “A Abadia”, posteriormente designada também de “A Abadia da Rosa”²⁹, como o primeiro verbete do dicionário, o qual possui cerca de 1000 páginas. Nele, aqueles locais existentes apenas na literatura são tratados como lugares reais, os quais, se não podem ser encontrados em um mapa, podem ser localizados na cartografia da imaginação. Nessa obra, Manguel (2013) não inclui os três reinos dos mortos descritos por Dante Alighieri na *Divina Comédia* (Alighieri, 2019), pois, como ele próprio explicou durante uma entrevista,

Dissemos sempre a que nunca incluiríamos os céus e infernos, e uma vez que começássemos a abrir exceções entraríamos em questões teológicas e em todas as espécies de potenciais localizações. Onde ficavam estes céus e infernos? Houve uma questão prática para termos decidido deixar de fora esses mundos: saber exactamente ou especular? Sobre o Inferno de Dante só daria para especular. Mas eliminámos também por outra razão: o Inferno de Dante, como o Paraíso de Dante, como o Purgatório, pertencem a concepções muito específicas do mundo, no qual Dante pega em toda a tradição católica e românica e constrói o seu teatro a partir daí. Não é uma geografia como a de Tolkien ou da Alice no País das Maravilhas. [...]. Não me atreveria a incluí-lo entre os outros³⁰.

Já Umberto Eco, em *Histórias das Terras e Lugares Lendários* (Eco, 2013), não se concentra especificamente na construção arquitetônica de Dante e muito menos na de sua Abadia; no entanto, ao falar do paraíso terrestre, o

²⁹ O verbete aparece da seguinte forma: “Os viajantes interessados na história da abadia são encaminhados para Le Manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d’après l’édition de Dom J. Mabillon, de um certo Abbe Vallet (Aux Presses de l’Abbaye de la Source, Paris, 1842). Há referências adicionais ao original de Adso em Milo Temesvar, On the Use of Mirrors in the Game of Chess, Tbilisi, 1934” (Manguel, 2013, p. 4).

³⁰ Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/12/20/culturaipsilon/noticia/num-atlas-imaginario-podese-tudo-e-sedentario-e-nomada-alberto-manguel-o-seu-lugar-e-uma-ilha-deserta-cheia-de-livros-numa-aldeia-de-franca-328875>. Acesso em: 19 set. 2024.

autor usa um dos espaços concebidos por Dante Alighieri como referência para designar um dos possíveis locais de tal espaço e inclui, ainda, o canto XXXI do *Paraíso* e a famosa pintura de Domenico di Michelino³¹ que mostra Dante e a arquitetura dos reinos dos mortos. A diferença entre os compêndios de Eco e Manguel é que, enquanto o último enfatiza que os locais descritos existem apenas na imaginação, os lugares elencados pelo primeiro são locais que, se não reais, são compreendidos como se houvessem realmente existido. Contudo, tanto a Abadia de *O Nome da Rosa* (Eco, 2022) quanto o mundo dos mortos da *Divina Comédia* (Alighieri, 2019) são capazes de serem vistos tanto como lugares imaginários quanto lugares lendários.

Os reinos da *Divina Comédia* (Alighieri, 2019) são a representação do pós-vida para os cristãos. Isso significa que eles não são apenas imaginação, mas sim um lugar, o qual, se não é *efetivo*, é *afetivo*, mesmo não seguindo a descrição dantesca; e qual ardoroso leitor de *O Nome da Rosa* (Eco, 2022) não tentou encontrar nas abadias ou escombros de construções italianas a Abadia de Eco, ou ao menos a sua inspiração? Além disso, tanto para Eco quanto para Manguel, os espaços tratados nesses compêndios sobre lugares imaginários e lendários são mais abrangentes que a nossa realidade. Para Manguel, “os lugares imaginários da mente não carecem de materialidade para existir na consciência” (Manguel, 2013, xii), “são lugares que visitamos em pensamento, mas não na realidade, embora sejam necessários para aquilo a que chamamos a condição humana” (Manguel, 2013, xiv). Enquanto isso, Eco (2013), abordando especificamente um dos locais tratados nesta tese, explica que

mesmo quem não crê na existência do Paraíso, seja terrestre, seja celeste, quando olha a imagem da ‘cândida rosa’ de Doré e lê o texto dantesco que ela ilustra, entende que esta visão é parte verdadeira da realidade do nosso imaginário (Eco, 2013, p. 441).

Nesse trecho, Eco também se refere ao contrato narrativo, no qual, mesmo sabendo que tais espaços não existem, o leitor se torna cúmplice no

³¹ O pintor italiano renascentista Domenico di Michelino (1417–1491) é conhecido por sua obra- prima *Dante e a Divina Comédia*, localizada em Florença. A pintura mural de di Michelino apresenta Dante segurando uma cópia de sua *Divina Comédia*, em um cenário que inclui o Inferno, o Purgatório e o Paraíso tendo como fundo a cidade de Florença. A pintura funciona, ainda, como uma representação visual dos temas e da estrutura do poema dantesco.

jogo da ficção e se propõe a acreditar. Esses espaços passam a ser, de certa forma, um paradoxo: verdadeiros por serem objetos de ficção. E é de ficção que tratamos aqui, pois tanto o romance de Eco quanto o poema de Dante são relatos. Se existe dúvida sobre esta concepção do poema dantesco, Borges (2011) atribui o êxito duradouro da *Divina Comédia* ao seu caráter narrativo³², e, perdão, mas se não podemos confiar em Borges, o que nos sobra?

As obras ficcionais tratadas nesta tese³³ dependem da construção de um espaço arquitetônico para se firmar, ainda que essa arquitetura possa não ter nenhuma coerência com a realidade. Da mesma forma como a narrativa é construída no imaginário do autor, a arquitetura do espaço no qual o enredo será desenvolvido tem origem no mesmo lugar e, portanto, é também um processo imaginário, cuja precisão e detalhamento impacta não só no enredo, mas ainda na credibilidade e na autenticidade da construção narrativa.

Aqueles que leram tanto a *Divina Comédia* (Alighieri, 2019) quanto *O Nome da Rosa* (Eco, 2022) devem ter percebido o esmero com o qual os autores constroem e descrevem em detalhes os espaços nos quais as ações se desenvolvem, bem como o impacto que cada um desses espaços tem durante a leitura, não só nos personagens, mas também no leitor. Num dos capítulos – aptamente intitulado “Em que Adso admira o portal da igreja e Guilherme reencontra Ubertino de Casale”³⁴ –, Eco (2022) escreve seis páginas descrevendo o primeiro encontro de Adso com a igreja da Abadia, que, inicialmente, não o tinha impressionado. Exagero? Talvez, mas necessário para que o leitor compreenda o efeito que aquele encontro causou no jovem monge, “visão da qual ainda hoje a custo a minha língua consegue dizer” (Eco, 2022, p. 74), e que mais tarde será retomada quando o fogo iniciado na biblioteca consumir o local.

³² Sobre o poema de Dante, Borges diz: “Mas o que a sustenta é o fato de ser uma narrativa. Quando eu era jovem havia um desprezo pelo texto narrativo, chamavam-no “anedota” e esqueciam que a poesia começou sendo narrativa, que nas raízes da poesia está a épica, e que a épica é o gênero poético primordial, narrativo. Na épica está o tempo, na épica existe um antes, um enquanto e um depois; tudo isso está na poesia” (Borges, 2011, p. 88).

³³ Todas as obras precisam de um espaço, mas esse espaço não será necessariamente arquitetônico. Por exemplo, enquanto procurava artigos sobre esse tema, encontrei um que argumentava que a fumaça do cigarro que rodeava o narrador, fumante convicto, seria o espaço daquela narrativa. Infelizmente, o artigo não ia ao encontro do meu propósito, mas mesmo assim foi um dos textos mais interessantes que li durante o período do doutorado, talvez pelo simples prazer de ler algo desnecessário para mim naquele momento.

³⁴ Terceira parte do Primeiro dia (Eco, 2022, p. 73-79).

Sobre o espaço na *Divina Comédia* (Alighieri, 2019), Eric Auerbach (2007) elucida que

As imagens de Dante nunca o levam além do que ele se propôs a dizer, nem a paixão jamais torna sua expressão túrgida ou imprecisa. Sua intenção e sua genialidade o levam a buscar uma concordância exata: entre a expressão e seu objeto, entre as imagens sensíveis e o significado racional, entre uma parte e outra, entre o todo e a pessoa do futuro leitor” (Auerbach, 2007, p. 74).

Borges (2017), o qual afirmou que, na obra prima de Dante, nenhuma das palavras usadas é injustificada³⁵, também comenta sobre a importância da descrição do espaço feita pelo florentino e sobre o efeito que ela causa no leitor: ela torna palpável a jornada insólita do personagem Dante e conduz o leitor junto a ele, fazendo-o sentir opressão, júbilo, compaixão, de acordo com o sentimento experienciado pelo poeta. Ele explica que “Vemos Dante aterrorizado pelo Inferno; ele precisa estar aterrorizado não por ser covarde, mas porque é necessário que esteja aterrorizado para que acreditemos no Inferno” (Borges, 2011, p. 90).

espírito buscar: é o mais escuro
e distante do Céu que nos encerra. Sei o caminho, estejas
pois seguro.

Este paul, que grão fedor descerra, circunda toda a cidade
dolente
que não vamos galgar sem muita guerra (Alighieri, 2019, p. 74)

Quanto ao espaço da Abadia, em seu *Posfácio ao Nome da Rosa*, Eco (2022) explica sua decisão de situar sua narrativa em um mosteiro medieval pelo fato de sua imaginação ser mais medieval do que contemporânea. Mesmo assim, para que seu enredo funcionasse, foi preciso construir um mundo o mais detalhado possível no qual sua história fizesse sentido. Por essa razão, o autor fez “Longas pesquisas arquitetônicas em fotos e projetos da enciclopédia da arquitetura, para estabelecer a planta da abadia, as distâncias, até o número de

³⁵ De acordo com Borges, “Dante proíbe esse erro: em seu livro não existe palavra injustificada. A precisão que acabo de apontar não é um artifício retórico; é a afirmação da probidade, da plenitude com que cada incidente do poema foi imaginado” (Borges, 2017, p. 10).

degraus que há numa escada em caracol” (Eco, 2022, p. 548), chegando a escrever os diálogos com a planta do espaço à sua frente.

O empenho de Eco coaduna com o de Manguel, quando esse afirma que

Embora não houvesse uma estrada conhecida até o Jardim do Éden, o autor do Gênesis achou necessário especificar que os querubins que o guardavam estavam situados a leste, e que a leste ficava a Terra de Nod, para onde Caim seria mais tarde expulso” (Manguel, 2013, xiv).

Desta forma, mais do que localização, cenário ou caracterização, entendemos que esses espaços, através das escolhas arquitetônicas feitas pelos autores Dante Alighieri e Umberto Eco, são portadores de significados decisivos para a compreensão das obras. Eles estão entrelaçados com o teor de seus textos e também com a experiência dos personagens. Acreditamos também que, além dos papéis que mencionamos acima, o espaço ainda tem um outro: é ele que dita a estrutura da narrativa, funcionando como um dispositivo que organiza a trama e os eventos e governando a jornada de cada um dos narradores. É possível afirmar que, nas obras aqui trabalhadas, espaço, personagem e enredo se completam, ou seja, a ação de um personagem só é possível em relação ao espaço no qual ele se encontra. Vejamos agora como foram estruturados os espaços em Dante e Eco.

Dante, diferentemente de Eco, não se ateve ao número de degraus ou à necessidade de aberturas para correr o ar em seus espaços, mas sua composição foi tão detalhada e carregada de tanta importância quanto à de seu contrterrâneo. Em sua tese na área de Artes Visuais, Viana de Souza (2023)³⁶ faz uma análise minuciosa acerca dos elementos arquitetônicos presentes no poema dantesco, como pontes, ruínas, torres, valas, etc. O autor inclui as menções das passagens de um ciclo do Inferno ao outro e conclui que, no geral, essas passagens nem sempre são claras: muitas vezes, o leitor deve se agarrar àquele pacto de suspensão aludido por Eco anteriormente neste capítulo, bem como superar questões óbvias de como uma passagem teria acontecido quando não existem menções de escadas ou rampas em um espaço

³⁶ O autor faz um estudo das características da arquitetura imaginária do Inferno dantesco através de diferentes vertentes do conhecimento, sejam elas arte, arquitetura ou neuroestética, analisando os comentários ou ilustrações de alguns artistas que se aventuraram a recriar a obra de Dante em imagens, em especial Antonio Manetti e Sandro Botticelli.

constituído como um cone invertido.

Dante, o personagem, passa de um círculo ao outro sem necessariamente explicar como essa passagem é feita. Essa é eventualmente uma questão menor para grande parte dos leitores. Para a arquitetura é uma questão crucial. É como se o arquiteto ou arquiteta apresentasse o projeto de um edifício e não explicasse como se chega aos andares superiores. Essas são peças fundamentais para uma arquitetura, mesmo que imaginária (Viana de Souza, 2023, p. 150).

Dante narra sua jornada contando que “desceu” de um círculo ao outro, “caminhou” de um lugar até outro, “seguiu” até tal espaço, etc. No entanto, as passagens não são claras, ou porque o narrador está desacordado, ou porque sua passagem é feita com a ajuda de seres que povoam o local, como o monstro Gerion, que leva Dante e Virgílio do sétimo para o oitavo círculo em suas costas.

Contudo, o espaço criado por Dante precisava ser, se não familiar, compreensível ao leitor. Portanto, a inserção de elementos arquitetônicos ou naturais em seus três reinos dos mortos ajudava no posicionamento do leitor na narrativa, mesmo que o objetivo de Dante não fosse o de “estabelecer a topografia verdadeira ou verossímil do outro mundo” (Borges, 2018, p.13), mas sim mostrar alegoricamente “as três maneiras de ser da humanidade” (Borges, 2018, p.15).

Dessa forma, o florentino se ateu à astronomia ptolomaica e à teologia cristã para descrever seu universo e “idealizou sua topografia da morte como um artifício exigido pela escolástica e pela forma de seu poema (Borges, 2018, p. 11). Como pode ser visto na Figura 1 e na descrição feita por Eric Auerbach (2022), Dante escolheu Jerusalém para ser o ponto de entrada para seu mundo dos mortos, onde, de acordo com a construção do poeta, haveria uma abertura em forma de cone localizada exatamente abaixo da Terra Santa. Essa abertura teria sido criada pela queda de Lúcifer, cuja ação também foi a responsável pela criação da montanha do Purgatório, também em forma de cone, formado a partir das terras que irromperam durante a queda do anjo.

O globo terrestre está no centro do universo; ao seu redor, circulam nove esferas celestes encaixadas uma na outra, ao passo que uma décima, que envolve as demais o Empíreo,

medievais. Todavia, quando comparamos a autonomia dos autores quanto à criação do espaço, pode-se inferir que Eco usufruiu de uma liberdade criativa infinitamente maior que a de Dante, pois teve o benefício de construir do zero seu espaço narrativo, tendo como única chancela a sua própria.

Enquanto isso, o escopo no qual Dante trabalhou de certa maneira o limitava. Em sua idealização do mundo dos mortos, o autor considera a “primeira parte [...] o vício, chamando-o de Inferno; na segunda, a passagem do vício à virtude, chamando-a de Purgatório; na terceira, a condição dos homens perfeitos, chamando-a Paraíso” (Borges, 2018, p. 15), e essa idealização estava atrelada a uma doutrina. Pode-se dizer até que foi graças apenas à genialidade de Dante que a *Divina Comédia* (Alighieri, 2019) saiu do âmbito da religião para se tornar uma “obra mágica, uma estampa de âmbito universal” (Borges, 2018, p. 9), cuja “composição artística e meticulosa dos poemas é provavelmente inigualável em toda a literatura (Auerbach, 2007, p. 74).

Assim, espelhando a ideia de que o caminho ao pecado é muito mais fácil do que o guiado pela virtude, Dante, autor do magnífico poema, fez o Inferno muito mais acessível do que o Paraíso, o qual só pode ser alcançado pelos poucos que merecem passar a eternidade na glória divina depois de uma vida de retidão. O autor aderiu a um imaginário já existente e a um preceito religioso-filosófico no qual os justos recebem a bem-aventurança, sendo recebidos no Paraíso, enquanto aqueles que se desviam do caminho indicado pela fé e pela justiça são condenados às penas infernais. Com isso, Dante tinha dois claros objetivos: mostrar todo o esplendor do seu talento e consolidar os ideais de bem e mal propagados pela Igreja. Para isso, ele necessitava testemunhar os dois extremos: ou a jornada dele iria do Paraíso ao Inferno, ou do Inferno ao Paraíso, sem possibilidade de ficar no meio do caminho. Ao iniciar sua obra com o Inferno, o autor Dante já prenunciava qual caminho o personagem Dante deveria percorrer.

Para atingir este nobre, mas audacioso fim, Dante se posicionou como um personagem que precisa compreender que suas ações no mundo dos vivos acarretam consequências duras no pós-vida, sendo necessário *observar*, mas não *vivenciar*, o caminho para a sua salvação. Dizemos apenas *observar*, pois, mesmo que aterrorizado – lembremos do que escreveu Borges sobre isso: ele deve estar com medo para que seus leitores também sintam medo –, Dante

nunca sofre os tormentos infernais ou as penitências do Purgatório; ele se sabe salvo, pois Virgílio já lhe contou que seu caminho será até o Paraíso. Ele se compadece, sente terror, testemunha o sofrimento das almas, mas, por estar vivo, não vivencia a experiência plena do mundo dos mortos de Alighieri (2019).

O caminho de Dante era árduo, mas era marcado pela consistência de uma clara separação entre o que era certo ou errado, cabendo a ele apenas refletir sobre a sua condição e testemunhar o pós-vida. Essa divisão entre certo e errado, bem e mal, é atribuída por Bataille (2014) ao cristianismo, doutrina dominante e estruturante no poema de Dante. De acordo com o francês, “a atitude da Igreja tinha uma lógica. O que ela própria tinha por sagrado, limites precisos, limites formais, tornados tradicionais” (Bataille, 2014, p. 147). O autor explica que

O cristianismo [...] definiu, à sua maneira, os limites do mundo sagrado [...] O sagrado impuro foi desde então relegado ao mundo profano. Nada pôde subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que denunciasses claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão. O diabo — o anjo ou o deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) — foi cassado do mundo divino. Ele era de origem divina, mas na ordem das coisas cristãs (que prolongava a mitologia judaica) a transgressão não era mais o fundamento de sua divindade, e sim o de sua queda. O diabo estava destituído do privilégio divino, que não tinha possuído senão para o perder. A bem verdade, ele não se tornara profano: guardava do mundo sagrado, de que surgira, um caráter sobrenatural (Bataille, 2014, p. 146).

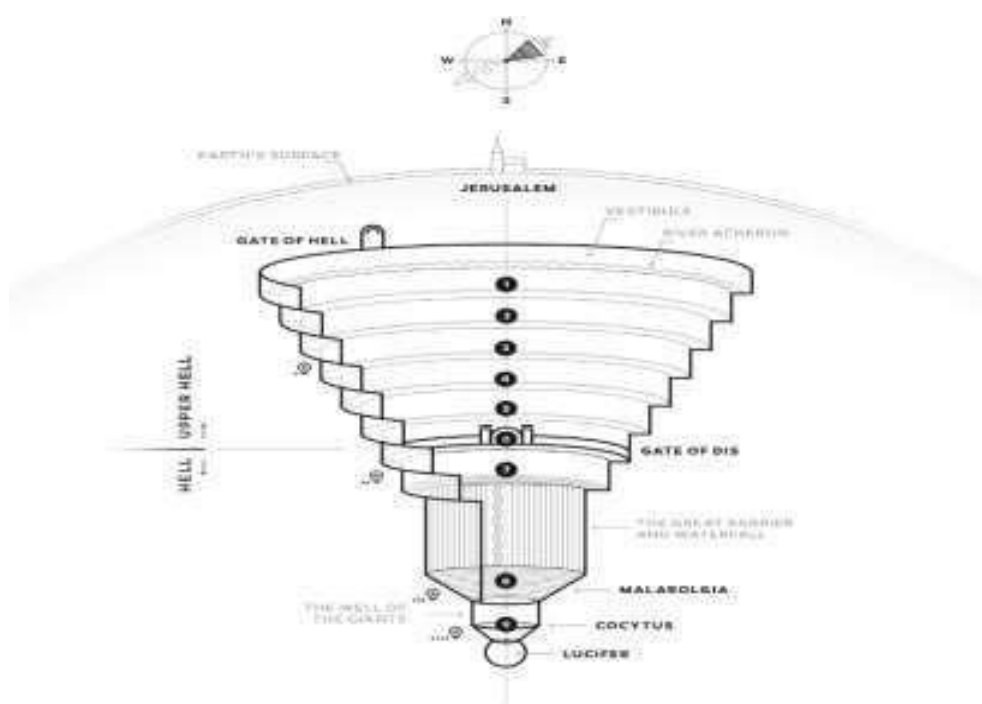
Ainda, Bataille afirma que

Um lado do profano associou-se ao hemisfério puro, outro ao hemisfério impuro do sagrado. O mal que há no mundo profano se uniu à parte diabólica do sagrado, e o bem à parte divina. O bem, qualquer que fosse o sentido de obra prática, recolheu a luz da santidade. A palavra santidade, primitivamente, designava o sagrado, mas esse caráter se ligou à vida consagrada ao bem, consagrada ao mesmo tempo ao bem e a Deus (Bataille, 2014, p. 146).

Em sua análise, o francês não toca diretamente em aspectos arquitetônicos, mas é fácil transpor seu conceito de polarização do sagrado para a construção de Dante: a arquitetura de seus reinos é estritamente delimitada, definida entre bem e mal. A “severa topografia com que Dante ergueu seu plano infernal” (Borges, 2011, p. 10) é muito bem organizada e assegura que não haja

contato entre um pecador e outro, ou entre um castigo e outro. Não apenas sua arquitetura é metódica, mas também a punição de cada pecado é arranjada como um contrapasso, uma instância simbólica da justiça poética na qual os condenados são punidos em nove círculos – de cima para baixo no funil, ilustrado na Figura 2 –, na proporção exata da gravidade crescente de seus pecados, em um caminho que progride das penas mais leves às mais graves.

Figura 2 – Divisão do Inferno³⁷



Fonte: Dante - Divine Comedy / Book Illustration (Infographic): Behance. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/35949627/Dante-Divine-Comedy-Book-Illustration-%28Infographic%29>. Acesso em: 23 set. 2024.

³⁷ O Inferno, como visto na Figura 2, é dividido em nove círculos. No primeiro, o limbo, estão as almas daqueles virtuosos que não foram batizados ou que morreram antes da era cristã, e é onde se encontram as almas dos filósofos, poetas e outros grandes pensadores do mundo antigo; o segundo círculo é dedicado àqueles que cometeram o pecado da luxúria; no terceiro estão as almas daqueles que pecaram pela gula ou excesso; o quarto círculo é o da avareza e da prodigalidade, onde estão os que foram gananciosos ou desperdiçaram recursos; no quinto círculo estão as almas daqueles que sucumbiram à ira e ao ressentimento; o sexto círculo é reservado aos hereges, aqueles que negaram ou distorceram as doutrinas da Igreja; o sétimo círculo, ligado à violência, é dividido em três subcírculos – um no qual estão os que cometeram violência contra o próximo, outro para aqueles que cometeram violência contra si e um último para aqueles que cometeram violência contra Deus ou contra a natureza; o oitavo círculo é dividido em dez valas, nas quais se encontram as almas daqueles que cometeram diferentes tipos de fraude; por fim, no nono círculo estão as almas dos traidores, divididas em quatro zonas: Caina, para os traidores de parentes; Antenora, para aqueles que traíram sua pátria; Ptolomeia, para os que traíram seus hóspedes ou quem confiou neles; e Judecca, zona na qual estão aqueles que traíram seus mestres, benfeitores ou figuras de grande importância.

O mesmo acontece no Purgatório, onde as almas expiam seus pecados antes de poderem entrar no Paraíso. A montanha é dividida em vários níveis ou "cornijas", sendo cada um desses níveis associado a um dos sete pecados capitais – orgulho, inveja, ira, preguiça, avareza, gula e luxúria, nos quais as penitências e os sofrimentos são adequados à natureza dos pecados e onde existe a esperança de redenção. No Paraíso, por sua vez, as almas dos merecedores se encontram, e a presença divina lhes é revelada; ele é estruturado em nove céus concêntricos, seguidos pelo Empíreo, onde se encontra a presença direta de Deus.

É importante perceber que, mesmo em sua arquitetura mais ampla, o poema de Dante tem os limites de seus espaços bem definidos, não existindo possibilidade de entremeios, ou misturas, pois sua polarização é total. A fronteira entre o Inferno e o Purgatório só pode ser trespassada escalando-se o corpo de Lúcifer³⁸ e descendo-se por suas costas, momento no qual a gravidade se inverte³⁹ e a transição entre o Hemisfério Norte, onde fica o Inferno, e o Hemisfério Sul, onde se encontra o Purgatório, é marcada. Para deixar o Purgatório, após chegar no Paraíso Terrestre, além de necessitar de um novo guia – pois a Virgílio não é permitida a entrada –, Dante precisa apagar as memórias do pecado no Rio Letes e beber das águas do Rio Eunoé para restaurar a memória das suas boas ações⁴⁰. Só depois disso ele pode ascender ao Paraíso.

Obviamente, a concepção de Bataille sobre como os seres humanos atingem o sagrado de nada importaria a Dante: primeiro porque o francês elaborou sua teoria cerca de seis séculos após a composição do divino poema;

³⁸ “Tomei-lhe o colo, como me pediu / e, de tempo e lugar, quando bem postas / as condições, ealtas as asas, viu, / de Dite se agarrou às hirsutas costas; / de tufo em tufo foi descendo então entre o seu pelo e as congeladas crostas” – *Inferno*, Canto XXXIV, 70-75 (Alighieri, 2019).

³⁹ “e a geleira onde está? E a que é devido / este aqui estar reverso, e tão depressa / do ocaso à aurora o Sol já ter surgido? / E ele: “Creio que ainda permaneça / tua mente onde iniciamos nossavia / no pelo deste que o mundo atravessa: / lá estavas quando contigo eu descia, / mas, ao virar- me, atrás permaneceu / o ponto que a si todo peso guia; / e agora embaixo estás do oposto céu” – *Inferno*, Canto XXXIV, 103-112 (Alighieri, 2019).

⁴⁰ “A água que vês não surge de nascente / que restaura vapor que o frio converta, / como rio queem seu curso apouque e aumente, / mas nasce de uma fonte firme e certa / que, quanto a graçade Deus lhe fornece, / tanto verte, para dois lados aberta. / Para esta parte, co’ a virtude desce / que cancela a memória do pecado, / noutra a das boas ações reestabelece. / Este é o Letes, e o do outro lado / chama-se Eunoé, mas nada vale / antes de um e outro ser provado” – *Purgatório*, Canto XXVIII, 121-132 (Alighieri, 2019).

e, segundo, porque a visão de Bataille se opõe diretamente àquela da doutrina seguida por Dante. Enquanto Bataille argumenta que a soberania só pode ser atingida pelo excesso e pela transgressão, Tomás de Aquino postulava a parcimônia, aliada à razão, como o meio de virtude. Apesar de outros doutos terem impactado o pensamento de Dante, como Boaventura, Siger de Brabant e Boécio, Borges esclarece que foi Aquino, mais do que todos, o guia filosófico de Dante.

Contudo, o excesso é parte central tanto da filosofia de Tomás de Aquino quanto da de Georges Bataille. Para o primeiro, é ele que leva ao pecado e, portanto, Dante coloca no Inferno aqueles que se excederam. Se prestarmos atenção, seja na avareza, na luxúria, na ira ou na traição, o que são essas condutas além do desejo excessivo em prol da soberania do sujeito? Quanto àqueles que foram moderados, cujas vidas estavam voltadas apenas a Deus, e não à sua experiência singular, estão gozando da glória divina no Paraíso. No *Inferno*, Canto III, 95, há a expressão “pois lá, onde se pode o que se quer” (Alighieri, 2019), repetida também no Canto V do *Inferno* e no Canto III do *Paraíso*. A expressão reflete essa concordância entre a vontade individual e a vontade divina: nenhum conflito, nenhum desejo, nenhuma conduta soberana que possa ser desvencilhada de Deus.

A filosofia de Bataille trabalha com as noções de continuidade e descontinuidade do ser. O autor entende que, como seres descontínuos, regulados pela organização e por limites mundanos, nós estamos sempre em busca de uma continuidade, de um prolongamento da nossa existência na esfera do sagrado, pois somos, em certa medida, incapazes de simplesmente aceitar o fim da existência humana. Para Bataille,

A busca de uma continuidade do ser levada a cabo sistematicamente para além do mundo imediato designa uma abordagem essencialmente religiosa; sob sua forma familiar no Ocidente [...] se confunde com a busca, exatamente com o *amor* por Deus (Bataille, 2014, p. 39, grifo do autor).

Essa continuidade que, como mostra a citação acima, é para o francês encontrada no Cristianismo em Deus, aparece na construção dantesca não como um prolongamento contínuo e sagrado, mas como um prolongamento da existência descontínua do ser: os três reinos do pós-vida são construídos quase

como sociedades, cada qual com suas regras e limites impostos de acordo com a existência descontínua de cada um dos mortos. A diferença entre a descontinuidade dos vivos e a dos mortos é que os últimos não possuem a chance, a oportunidade de buscar a sua continuidade de outra forma, forma essa especificada por Bataille como a transgressão.

Bataille ainda alega que foi o Cristianismo que separou o mundo sagrado em divino e demoníaco, quando, na verdade, ambos são dotados da qualidade sagrada. De acordo com o francês,

O cristianismo não podia rechaçar inteiramente a impureza, não podia rechaçar a mácula. Mas definiu à sua maneira os limites do mundo sagrado: nessa definição nova, a impureza, a mácula, a culpabilidade eram rechaçadas para fora desses limites (Bataille, 2014, p. 146).

Assim, delimitou-se claramente o que era divino e o que era demoníaco: divino era aquilo que era pregado pelo cristianismo, herege tudo o que lhe era contrário; o impuro se tornou uma profanação e o Mal se tornou pecado, uma transgressão. Então, depreendemos que todos os reinos do poema de Dante são sagrados, e não apenas o Paraíso, pois estão fora do mundo homogêneo, mas o Inferno e o Purgatório aparecem na *Divina Comédia* (Alighieri, 2019) como uma extensão do mundo profano, espaços desenvolvidos de acordo com as regras do mundo homogêneo. O que deveria ser gerenciado pelo caos heterogêneo, é, na verdade, administrado ordenada e rigorosamente. Ademais, se mantivermos a perspectiva de Bataille em mente, todas aquelas almas retratadas no Inferno e no Purgatório atingiram um estatuto sagrado, que só é possível através da transgressão.

Desse entendimento, chega-se a outro que mostra a criação genial de Dante. A punição dos pecadores pode ser vista não só como oriunda do tormento de suas almas, mas do fato de estarem presos, de serem prisioneiros de uma rotina infernal e purgatória, mas ainda assim uma rotina. O Inferno, assim como o Purgatório, com toda a sua arquitetura e regras controladas, é um espelho do mundo homogêneo de onde essas almas partiram. Neste mundo eles poderiam transgredir, mas não em seu reflexo sagrado.

Auerbach (2022) explica que todas as almas da *Divina Comédia* (Alighieri, 2019) são completas e não apenas uma sombra de seus eus humanos, o que significa que estão totalmente conscientes. Sua situação no

Purgatório pode ser temporária, mas não no Inferno, local no qual sabem que sua existência eterna será permanente: mesmo que não haja agravamento de suas penas, sabem também que não lhes será dada a oportunidade de alívio ou reabilitação. Não que essas almas pleiteiem por isso; aqueles no Inferno não expressam o desejo de serem absolvidos ou salvos, apenas aceitam sua punição como retribuição por seus pecados e não demonstram desejo de mudança ou absolvição.

Expressam, contudo, tristeza, ressentimento, rebelião ou até mesmo orgulho pelo seu destino, como Farinata degli Uberti, no Canto X do *Inferno*, a quem Dante descreve como “co'o peito / e com a fronte, reto ele se erguia, / como se tivesseo Inferno em grão despeito” (Alighieri, 2019, p. 80). Também é o caso de Capaneus, no Canto XIV do *Inferno*:

“Mestre”, disse eu, “tu que tudo debelas, Exceto dos
demônios a arte dura
Que a entrada nos barrou em suas cancelas,

Quem é esse grande que, ao que mostra, atura O incêndio,
e jaz, despeitado e contorto
E nem mesmo esta chuva o amadura?”

E esse, que percebeu, antes absorto, Que dele eu
perguntava para meu guia, Gritou: “Como fui vivo assim sou
morto. (Alighieri, 2019, p. 104-106)

Mesmo em seus momentos de revolta, percebe-se que as manifestações daqueles que estão no Inferno, ou seja, cuja verdadeira natureza tende a se exceder, não são um pedido de absolvição, mas na verdade uma tentativa de transgressão. Essa tentativa é freada pela sua infinita condição de impotência num mundo controlado pelo polo divino do sagrado argumentado por Bataille, e nela, a consciência dessa situação interminável pode ser vista como uma tortura em si.

Feitas as considerações sobre a arquitetura dantesca, vejamos agora o espaço criado por Eco. Seria ele também polarizado? Certamente não.

Da mesma maneira que Dante se empenhou na construção de sua arquitetura pós-vida, atribuindo-lhe significado, os espaços criados e descritos minuciosamente por Eco são cheios de simbolismo, e cada adição descritiva é capaz de, se percebida, gerar novas interpretações. Apesar de mencionarmos o simbolismo presente nas obras, esta tese não se aterá a este tópico – muito

já foi escrito sobre ele.

Em *O Nome da Rosa*, Eco (2022) cria um ambiente rico e detalhado, ambientado em uma abadia beneditina isolada nos Alpes italianos, durante o século XIV. A descrição do espaço desempenha um papel crucial na narrativa, não apenas criando a atmosfera gótica e misteriosa, mas também refletindo temas presentes no romance. A riqueza de detalhes e a precisão histórica nas descrições de Eco ajudam a criar um mundo imersivo e envolvente, que permanece com o leitor muito tempo após a leitura.

Porém, enquanto Dante restringiu suas descrições de acordo com a ordem e o ritmo de sua construção poética, Eco teve a oportunidade de explicitar em mínimos detalhes aquilo que, para ele, possuía significado na trama. Já vimos que Borges credita a Dante o uso de palavras absolutamente necessárias para criar a atmosfera; não sei se o mesmo pode ser dito de Eco.

Como leitora, muitas vezes me perguntei se tanto detalhamento e precisão seria necessário para que o mundo da narração deixasse de ser externo e passasse a ser uma experiência imersiva. Preciso realmente saber que “Dois monges subiram ao púlpito e iniciaram o salmo noventa e quatro, *Venite exultemus*” (Eco, 2022, p. 136), antes de um corpo ser encontrado? Ou que a “Mástica: refreia os fluxos pulmonares e os catarros molestos” (Eco, 2022, p. 142), enquanto que algumas gotas de valeriana, “numa infusão de outras ervas, acalmam o coração que bate desordenadamente” (Eco, 2022, p. 141)? Provavelmente não, mas a inclusão de tais detalhes pelo autor mostra que essas informações são significativas, quer o leitor as entenda ou não⁴¹.

⁴¹ A saber, o Salmo 94 é articulado em torno do papel de Deus como juiz dos homens e como Ele os castigará. Já em relação às ervas e plantas mencionadas por Severino da Sant'Emmerano no romance de Eco, a mástima, além das propriedades elencadas pelo herborista, é também utilizada no combate à proliferação de vírus e bactérias, tendo ainda ação antiparasitária, enquanto a valeriana, apesar de sua utilidade, possui efeitos negativos quando usada em excesso. A razão pela qual Umberto Eco escolheu mencionar esse salmo e essas ervas é algo que podemos apenas inferir, mas concordamos que o Salmo 94 é uma passagem cabível para a situação na qual a Abadia se encontrava. Contudo, esse salmo contém ainda a seguinte passagem: “E o que ensina ao homem o conhecimento, não saberá?”, fragmento que, para aqueles que conhecem profundamente a Bíblia, ou para os leitores que se dispõem a buscar minuciosamente cada intertexto, dá uma nova dimensão à passagem. O mesmo acontece com itens elencados por Severino: o primeiro poderia ser uma referência à proliferação do pecado na Abadia, e o segundo, uma alusão ao caráter *phármakon* presente na obra. Essas três possíveis explicações, devo deixar claro, foram feitas durante a escritura desta tese e, fora a questão do *phármakon*, por puro acaso. Buscava exemplos de detalhes que considerava desnecessários, mas, ao me fixar neles, acabei encontrando novos significados que se acumulam na interpretação textual.

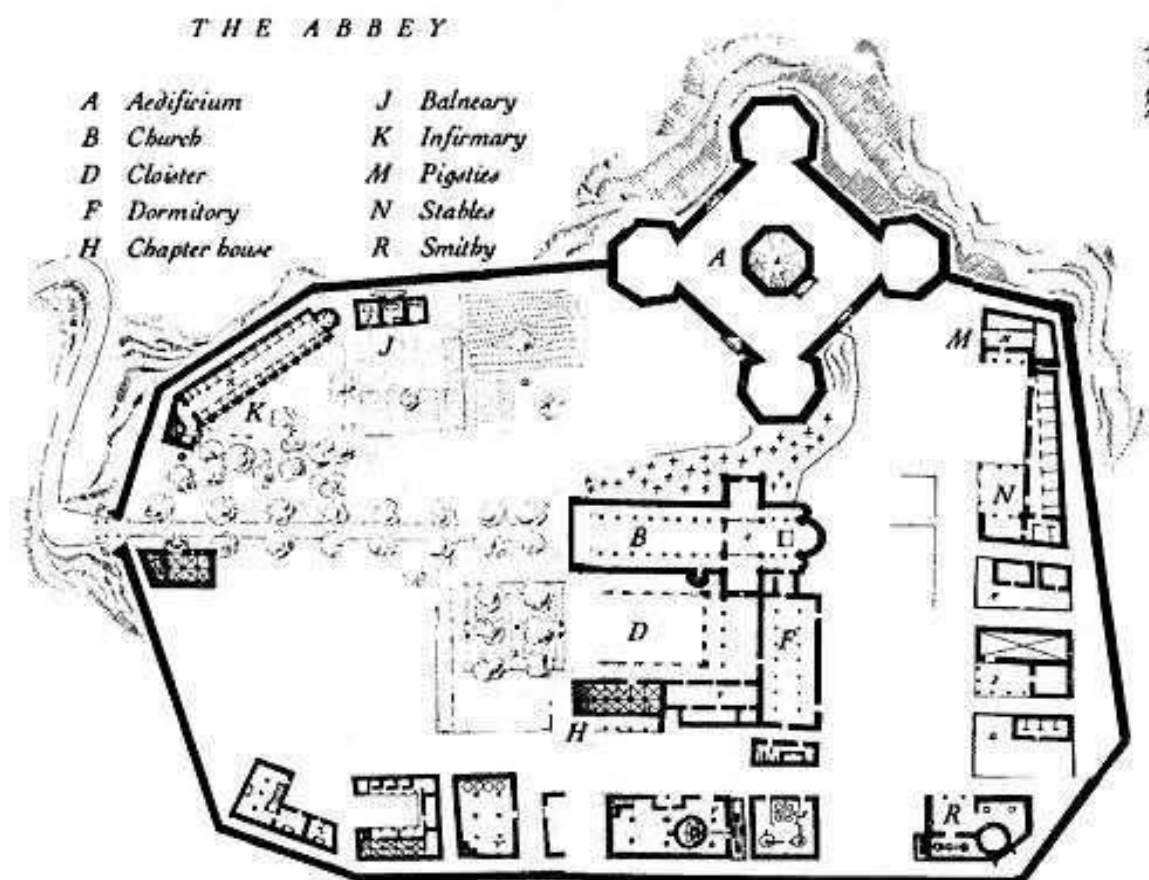
Mas o que salmos e ervas têm a ver com o espaço? Bem, eles são prova da amplitude conceitual e narrativa de Eco, cuja arquitetura não se limita àquelestrês níveis que poderíamos relacionar, de forma mais ou menos direta, aos da *Divina Comédia* (Alighieri, 2019): Inferno, Purgatório e Paraíso; “Refeitório, *scriptorium*, biblioteca’, disse Guilherme” (Eco, 2022, p. 140).

Essa aparente correspondência, a qual foi o ponto inicial do nosso estudo, seria argumentada a partir das analogias entre: Paraíso e biblioteca, os espaços de mais difícil acesso por sua experiência estar relacionada ao sagrado, seja por meio do divino cristão ou da transgressão, e assim sua entrada seria reservada apenas aos verdadeiros merecedores; Purgatório e *scriptorium*, locais de espera para aqueles que ainda não merecem o espaço mais almejado, mas que, após aprendizado ou expiação, podem vir a ser nele admitidos; e Inferno e refeitório, onde as coisas mais sórdidas e mundanas são retratadas e aos quais o acesso é irrestrito.

Entretanto, essa análise, por mais interessante que fosse, não seria de todo acurada. Não pelo fato de os personagens na *Divina Comédia* (Alighieri, 2019), com exceção de Dante, estarem mortos, mas sim pela característica de total separação entre os espaços que discutimos acima, o que não permite a movimentação, nem a agência, dos personagens.

A Abadia, com sua arquitetura complexa e atmosfera misteriosa, funciona não como cenário, mas como um personagem em si, refletindo os dilemas morais e intelectuais dos protagonistas. A igreja na narrativa é descrita em detalhes, com suas complexas obras de arte, vitrais e arquitetura, os quais muitas vezes estão conectados ao enredo, impressionam Adso e levam-no a fazer conjecturas sobre os eventos que ocorrem na Abadia. O espaço central do claustro, um pátio rodeado por colunas e arcos, serve como um local de passagem entre diferentes partes arquitetônicas. Os jardins são usados tanto para a contemplação quanto para o trabalho, e até mesmo as casas de banho, próximas à enfermaria, possuem um papel na trama, evidenciando que até mesmo os espaços que poderiam ser considerados periféricos à ação central têm um papel específico na diegese.

Figura 3 – Planta da Abadia de O Nome da Rosa



Fonte: Eco (2022)

Quanto aos espaços nos quais a ação propriamente acontece, temos, como já antecipado pela citação do personagem Guilherme acima, o refeitório, o *scriptorium* e a biblioteca. O primeiro é descrito como uma grande e espaçosa sala retangular, capaz de acomodar todos os monges, e cujas mesas são dispostas em filas, refletindo a austeridade e a disciplina da vida monástica, na qual silêncio e ordem são exigidos. O refeitório possui passagens que o ligam a outras espaços, como o claustro, a cozinha, os dormitórios, etc.

Já o *scriptorium*, no qual os monges copistas e iluminadores trabalham em seus manuscritos, se encontra no andar acima das outras áreas funcionais da Abadia. O acesso a ele é feito através de uma escada localizada perto da igreja do mosteiro que conecta o térreo ao segundo andar, e é a partir do *scriptorium* que chega-se à biblioteca. É nesse espaço que grande parte das discussões teológicas ou filosóficas acontecem, em meio a longas mesas, prateleiras cheias de livros e manuscritos.

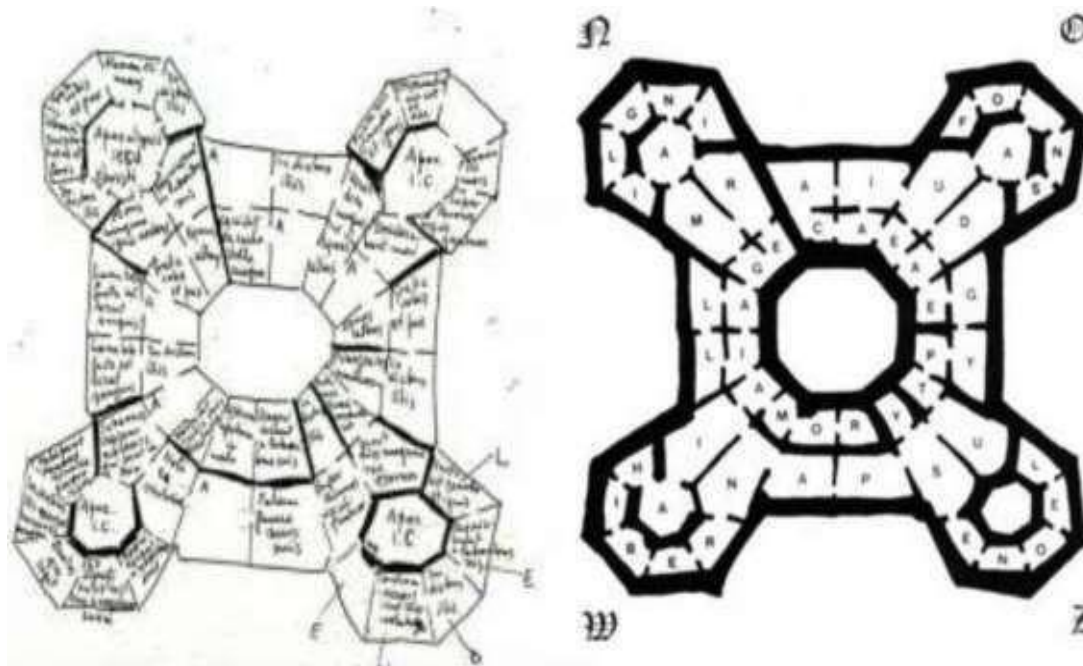
A biblioteca é estruturada como um labirinto. Ela é espaço proibido na

Abadia, ao qual só o bibliotecário e seu assistente possuem acesso. Adso a descreve assim:

Subimos de novo ao *scriptorium*, desta vez pela escada do lado oriental, que também dava para o andar proibido, com o lume alto diante de nós. [...] Fiquei surpreso, quando emergimos no lugar onde não devêramos ter entrado, por encontrar-me numa sala de sete lados, não muito ampla, sem janelas, em que reinava, como de resto no andar inteiro, um forte odor de ranço ou de mofo, nada de aterrador. A sala, como disse, tinha sete paredes, mas em apenas quatro delas, entre duas colunazinhas adossadas à parede, havia uma abertura, uma passagem bastante ampla encimada por um arco pleno. Ao longo das paredes fechadas encontravam-se enormes armários, carregados de livros dispostos com regularidade [...] No meio da sala, uma mesa, também repleta de livros (Eco, 2022, p. 204).

Essa primeira impressão logo se transformará em pânico, posto que Adso e seu guia, Guilherme, ainda não haviam encontrado o gênio arquitetônico que havia planejado o labirinto, complexo e quase impenetrável, cheio de corredores sinuosos e salas secretas como podemos ver na imagem abaixo.

Figura 4 – Planta da biblioteca labiríntica⁴²



Fonte: dAP - The Name of the Rose - The monastic, labyrinthine library and a comparison of its illustration in the book and the movie. Disponível em: <https://www.architecturalpapers.ch/index8880.html?ID=75>. Acesso em: 23 set. 2024.

⁴² A imagem à direita é o esboço da planta, com anotações de Umberto Eco, e a imagem à esquerda é a planta final, que geralmente é reproduzida nas edições do romance.

Em nossa dissertação, defendemos que o espaço da biblioteca da Abadia edificada por Eco constituiria uma heterotopia⁴³, conceito desenvolvido por Foucault (2009) em *Outros Espaços*. Para ele, heterotopias se referem a espaços de alteridade que são simultaneamente físicos e mentais, reais e imaginados. Elas têm como contraponto a utopia, a qual se refere a espaços idealizados e inexistentes, lugares que só existem à medida que os inventamos num movimento de expressão do desejo daquilo que poderia ou deveria *vir a ser*. As heterotopias, por sua vez, são lugares reais que existem em todas as sociedades e funcionam de forma a refletir ou distorcer as normas sociais da cultura que os criou, podendo variar à medida que as sociedades evoluem. Nelas, não existe a função retificadora presente nas utopias, mas sim a impressão de novos significados sobre os espaços reais.

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura, estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis (Foucault, 2009, p. 415).

Ou seja, heterotopias são construções imaginárias feitas justamente sobre um espaço necessariamente real, nas quais vários espaços que de outra forma seriam incompatíveis podem ser justapostos. Elas se configuram como microcosmos da sociedade ao refletirem suas complexidades, suas contradições e sua natureza mutável.

Nosso entendimento de que a biblioteca retratada na narrativa de Eco se constituiria como heterotopia tinha como justificativa o fato de ela englobar múltiplos espaços, múltiplos posicionamentos e múltiplas funções em um único recinto. Ainda, segundo Foucault, esse tipo de espaço é instalado sobre locais cujo limite é mais que uma delimitação em si, determinando que cada unidade espacial se realize inteiramente, e não como espaços fragmentados que se

⁴³ Entre os exemplos de espaços heterotópicos elencados por Foucault, estão cemitérios, museus, bibliotecas, jardins, festivais e até navios, “heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e de se encarapitar no cume de si mesmo” (Foucault, 2009, p. 419).

constituem a partir de suas partes e que, obrigatoriamente, possuam um ponto de entrada e um de saída. O ponto se traduz ou em uma submissão ou em um rito, que sacraliza o lugar transformando-o em outro, caso aparente em *O Nome da Rosa* (Eco, 2022).

As bibliotecas reais, de acordo com Foucault, já são um exemplo típico de espaço heterotópico. Já na biblioteca erigida por Umberto Eco, nota-se essa multiplicidade mais através de oposições do que de semelhanças, pois ela não se configura

como apenas um repositório de saber: eram tanto locais de esclarecimento quanto de proibição, local espiritual mas também secular, um espaço público que acolhia estrangeiros, mas também particular a um único grupo, um local de interditos e de transgressões. Em suma, uma sobreposição de posicionamentos primordialmente incompatíveis (Souza, 2018, p.16).

Porém, durante a elaboração desta tese, percebemos que não só a biblioteca, mas todo o espaço arquitetônico da Abadia pode ser percebido como uma heterotopia. Tal compreensão dá espaço para novas interpretações, já que a organização espacial da abadia, com espaços sagrados e profanos se sobrepondo uns aos outros, reflete as hierarquias e tensões presentes na narrativa. Em *Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces*, Robert J. Topinka (2010) argumenta, a partir do conceito criado por Foucault, que heterotopias são frequentemente entendidas como locais de resistência, e que, ao justaporem e combinarem muitos espaços em um só, elas problematizam o conhecimento recebido. Dessa forma, elas desestabilizam o terreno no qual esse conhecimento é construído, pois o papel que desempenham na organização do espaço social é ou de reflexão ou de desafio.

O autor ressalta, porém, que as heterotopias permanecem sempre ligadas à ordem dominante, e que quando há um choque entre esta ordem e a resistência ao poder, elas simultaneamente produzem novas formas de conhecimento. Topinka privilegia a intensificação do conhecimento e não a resistência, por entender que heterotopias são locais de reordenação.

O autor afirma que elas “são lugares nos quais as epistemes colidem e

se sobrepõem, criando uma intensificação do conhecimento⁴⁴ (Topinka, 2010, p. 55), e que a mudança de foco “revela como as heterotopias tornam a legibilidade da ordem telescópica de muitos espaços em um único local⁴⁵” (Topinka, 2010, p. 55).

A questão levantada por Topinka sobre heterotopias é parte central na narrativa de Eco. Percebe-se, na construção do prédio da abadia, a intenção virtuosa dos arquitetos do mosteiro de reproduzir a virtude terrena da erudição e a virtude divina da caridade, “não só pela unidade na variedade, mas também pela variedade na unidade” (Eco, 2022, p. 53). No entanto, o local se tornou um espaço de proibições e de avareza graças à ação da personagem Jorge de Burgos, o ex-bibliotecário retratado na ficção, cuja intervenção buscava não intensificar ou produzir conhecimento, mas obstruí-lo, levando outros personagens a uma atitude de resistência.

É nesta comparação entre o absoluto e o múltiplo que encontramos o modelo que vai pautar ambas as narrativas, influenciando não só as ações dos personagens, mas também o espírito das obras. Tanto *A Divina Comédia* (Alighieri, 2019) quanto *O Nome da Rosa* (Eco, 2022) mostram através da literatura a busca pelo divino, ou, se não exatamente por Deus, por algo que dê mais possibilidades à existência humana. Portanto, são obras fortemente carregadas de discussões filosóficas e teológicas.

As obras trabalhadas aqui, que possuem tantos temas em comum, pode-se dizer, têm sua mais evidente diferença no espaço, o qual reflete o *espírito* das narrativas. *A Divina Comédia* (Alighieri, 2019) traduz em verso a doutrina religiosa do período retratado, tendo como foco e destino a salvação do protagonista e indicando sempre o caminho *reto* a ser seguido. Já *O Nome da Rosa* (Eco, 2022), com seus espaços heterotópicos, leva ao desnorreamento espacial e racional dos personagens, pois esses se encontram perdidos, tanto literalmente, no labirinto, quanto figuradamente, em suas deduções. Dessa forma, a certeza de Dante se opõe às dúvidas dos personagens Guilherme e Adso.

⁴⁴ No original: “Heterotopias are sites in which epistemes collide and overlap, creating an intensification of knowledge”.

⁴⁵ No original: “Yet a shift in focus from resistance to knowledge production reveals how heterotopias make order legible by telescoping many spaces in one site”.

3.3 O estranho caso de Ulisses

Em nossa introdução, dissemos que, apesar considerar a *Divina Comédia* em sua totalidade para esta tese, maior atenção seria dada ao Inferno, sendo um dos motivos a crença de que dentre as personagens retratadas no romance de Eco nenhuma alcançaria o Paraíso e talvez nem mesmo o Purgatório.

O espaço construído por Eco é povoado por personagens que a todo momento transgridem as regras de parcimônia da Abadia em prol da luxúria, seja ela da mente ou da carne: noviços e monges secretamente leem manuscritos proibidos; o despenseiro Remigio e seu ajudante Salvatore seduzem as jovens pobres do vilarejo ao redor do mosteiro com promessas de alimento; o abade oculta sua ganância sob um disfarce de fervor religioso; e uma parte da abadia é dominada por uma ânsia de conhecimento tão avassaladora que os conduz à perdição.

Todas essas ações coadunam com o entendimento do Topinka (2010) de heterotopias como locais de resistência, posição ausente num espaço polarizado como o mundo dos mortos construído por Dante e, assim, todas as condutas descritas acima e presentes em *O Nome da Rosa* estão presentes também apenas no Inferno dantesco.

Poderíamos supor que Adelmo, Venâncio, Remigio e Salvatore seriam encaminhados para o Segundo Círculo criado por Dante, aquele dos luxuriosos, ou dois últimos ainda para o Sexto Círculo, o designado aos hereges, ou quiça para o Oitavo Círculo, aquele dos sedutores ou enganadores; o Abade para o Quarto Círculo, onde são punidos os avaros; Adelmo e Jorge para o Sétimo Círculo, o primeiro por cometer violência contra si e o segundo contra o próximo, etc., ou ainda Jorge poderia sofrer os tormentos reservados para os traidores do Nono Círculo. As possibilidades são múltiplas.

Porém, em minha dissertação conclui que a manifestação de excesso mais presente em *O Nome da Rosa* era o desejo de saber, ou a curiosidade, o excesso responsável pelas transgressões que levaram a Abadia à ruína.

Assim, pode-se argumentar que foi a curiosidade, inicialmente do monge Venâncio (mas que acabou se espalhando entre seus pares), o princípio da derrocada. Caso Jorge não tivesse percebido que Venâncio estava perto de descobrir seu

segredo⁴⁶, não haveria envenenado o livro causando as mortes investigadas por Guilherme que, por sua vez, não haveria perseguido com tanto ânimo a causa do mistério (Souza, 2018, p. 103).

Entretanto, apesar de Dante detalhar as transgressões que levariam ao Inferno, nenhuma menção é feita à curiosidade, e, no entanto, lá está um personagem que, como explica Alberto Manguel (2016) “pode em parte ser considerado a encarnação da curiosidade proibida” (Manguel, 2016, p.50). Para o escritor argentino, discípulo de Borges, Ulisses ser mostrado sofrendo as penas do Sétimo Círculo não se alinha com o critério usado por Dante: Ulisses estaria lá por sua participação no truque do Cavalo de Troia, no abandono de Deidamia e no roubo do Paládio.

Manguel porém, afirma que sua falha, e o de Diomedes que compartilha da sua punição, não é explicado claramente por Virgílio na *Divina Comédia*, concluindo que “nenhum desses leva exatamente à natureza do erro que é punido nesse círculo particular” (Manguel, 2016, p.53). Já Borges (2011), afirma sem vacilo que a razão de Ulisses estar no Inferno, certamente “não foi pela artimanha do cavalo, visto que o momento culminante da sua vida, o que se refere a Dante e nós, é outro; é o desígnio generoso, denodado, de querer conhecer o proibido, o impossível (Borges, 2011, p.101).

Os autores depreendem essa conclusão não apenas pela incongruência entre a falha de Ulisses e seu lugar no Oitavo Círculo do Inferno, mas ainda pela narração do personagem quando Virgílio pede que relate sua morte. Durante seu caminho pelo mundo dos mortos, Dante fica sabendo quais ações levaram os infelizes às suas respectivas penas ou através de Virgílio ou através da interação que tem com alguns dos pecadores sendo Ulisses um deles. É este o relato de Ulisses:

Logo, a ponta maior da chama antiga
começou a agitar-se, murmurando,
como faz chama que o vento fatiga:

⁴⁶ Sobre o envenenamento da Poética, Guilherme explica que Jorge roubou o veneno do laboratório do monge herbalista Severino “porque ouviste alguém no scriptorium manifestar curiosidade, quer sobre o finis Africae quer sobre o livro perdido de Aristóteles, quer sobre ambos. Creio que guardaste a ampola por muito tempo, deixando para fazer uso dela quando tivesses percebido um perigo. E o percebeste há alguns dias, quando de um lado Venâncio chegou demasiado perto do tema deste livro, e Berengário, por leviandade, por gabolice, para impressionar Adelmo, revelou-se menos discreto do que tu esperavas. Então viestes e armasse a cilada. Bem a tempo porque algumas noites depois Venâncio penetrou aqui, roubou o livro, folheou-o com ansiedade quase física” (Eco, 2022, p.537)

depois, de cá pra lá a ponta ondulando,
como se fosse a língua que falasse,
jogou para fora e disse: “Quando

decidi que de Circe me afastasse,
que um ano me enleou lá por Gaeta,
antes que Enéas assim a nomeasse,

nem de filho ternura, nem afeta
pena do velho pai, nem juto amor
que alegraria Penélope diletta,

*em mim puderam vencer o fervor
que me impelia a conhecer o mundo,
e dos homens os vícios e o valor;*

me atirei ao mar aberto e fundo,
com um só lenho e a pequena companha
que inda era o meu haver fido e jucundo.

[...]

“Ó irmãos”, disse eu, “que por cem mil, vencidos,
perigos alcançastes o Ocidente;
a esta vigília dos nossos sentidos,

tão breve, que nos é remanescente,
não queirais recusar esta experiência
seguindo o Sol, de um mundo vão de gente.

Considerai a vossa procedência:
*não fosse feitos para viver quais brutos,
mas para buscar virtude e sapiência*” (Dante, 2019, p. 178-
179, grifos nossos).

Como podemos perceber, em nenhum momento Ulisses se refere às ações aludidas por Virgílio, seu foco é na sua última aventura, desencadeada pelo desejo irrefreável de conhecer, invocando uma razão a inteligência, uma razão justa que, mesmo assim, o faz ser castigado. De forma análoga, o mesmo destino tem Guilherme de Baskerville, o monge detetive de *O Nome da Rosa*.

Inicialmente, foi dada a frei Guilherme a tarefa de descobrir o culpado pelas mortes que assolavam a Abadia mas quando o abade o dispensou de seus serviços, Guilherme se recusou a abandonar seu propósito, não por querer levar o criminoso a justiça, mas pelo simples desejo de saber, sendo a proibição do abade, ou seu interdito, que levou o detetive a uma ação de transgressão.

Agora o desafio não é somente mim e Abbone, é entre mim e todo o acontecimento, eu não saio destas muralhas antes de ter sabido. Quer que eu parta amanhã? Bem, ele é o dono da casa, mas até amanhã eu preciso saber. Preciso” (Eco, 2022, p.508).

Nos dois casos, tanto para o Ulisses dantesco quanto para Guilherme, foi o desejo excessivo de conhecimento que conduziram à sua queda. Contudo, Borges (2011) afirma que “Ulisses é um espelho de Dante, porque Dante sentiu que talvez merecesse aquele castigo” (BORGES, 2011, p.103), pois, mesmo que poeticamente, atreveu-se a se antecipar à Providência divina, desejando conhecer o destino eterno daqueles elencados na *Divina Comédia*. Mas aqui temos um problema: sabemos que à personagem Dante é dada a entrada no Paraíso, o que não aconteceria caso sua conduta fosse a mesma de Ulisses e de Guilherme.

Acreditamos haver duas possibilidades para resolver esse enigma. A primeira é a mais simples: Dante tinha permissão, ele foi chamado a conhecer, não burlando assim nenhum interdito. Já para a segunda tomamos como base Tomás de Aquino, cuja doutrina sabemos ter influenciado a narrativa de Dante. Para Aquino, o desejo de saber se dividiria em duas formas: *curiositas* e *studiositas*.

Enquanto a primeira representa o desejo excessivo por conhecimentos alheios a Deus, caso exemplificado pelo Ulisses dantesco e por frei Guilherme, a segunda é considerada uma virtude, valorizando a moderação e a busca pelo saber da verdade divina. O poema de Dante é não apenas profundamente influenciado pela teologia cristã medieval, mas reflete as crenças, os valores e a visão de mundo do cristianismo, podendo ser visto como uma jornada da alma em busca de Deus e de seu conhecimento.

Quando refletimos sobre o que foi discutido anteriormente sobre escrita e literatura e como ambas podem ser consideradas um *phármakon*, podemos elencar também a curiosidade como detentora da mesma essência, mesmo que dois sejam os vocábulos que diferem o desejo por conhecimento. Enquanto a *studiositas* estaria ao mesmo lado da literatura e da escrita que possuem uma função social, a curiosidade se identificaria com o excesso e com toda série de adjetivos que usamos para descrever tanto a escrita quanto a literatura: perigosa, sedutora, transgressora e de uma potência imensurável.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho realizou-se uma reflexão sobre diferentes aspectos referentes ao fazer literário e a literatura, porém, apesar de já termos tecido algumas considerações ao longo desta tese, parece ser fundamental pinçar as principais inferências resultantes das análises feitas com o intuito de sintetizar a série de informações encontradas nesta pesquisa.

O primeiro capítulo desta tese versou sobre a escritura, ponderando sobre as críticas feitas a esse tipo de discurso, tendo como base principal para nossa discussão o mito narrado por Sócrates a Fedro no diálogo de Platão *Fedro* e a consequente análise feita por Jacques Derrida em *A Farmácia de Platão*. Visando fundamentar as análises propostas, estruturamos nossos subcapítulos em relações às acusações mais comuns à escrita: ela é rígida, ela é órfã, ela é profana e ela é sedutora.

Inicialmente abordamos os tópicos da fixidez e da orfandade da escritura, duas das condenações platônicas ao discurso escrito. Platão contrapõe a memória viva, cujo veículo é a fala, a uma rememoração morta para quem o discurso escrito seria apenas um apoio e uma simulação e, portanto, inferior à fala, essa sim a forma natural e apropriada para a dialética. Contudo, a partir do uso do termo *phármakon* no texto platônico, desenvolvemos uma análise do papel deste “elemento” na potência da escrita, potência de ambivalência e de jogo de significados. Ao invés da fixidez indicada por Platão, a escrita, por esse caráter *phármakon*, permite múltiplos sentidos por se constituir o meio no qual se opõe os opostos, revertendo ou invertendo, substituindo um termo por outro ou o substituindo completamente.

Quanto a sua orfandade, através da análise dos deuses indicados como mensageiros mas não criadores da escrita por Platão e Derrida - Theuth e Thot, respectivamente – verificamos como a “personalidade” desses deuses se manifesta na natureza da escritura. Além disso, analisamos a afirmação de Jacques Derrida sobre a incapacidade de sustentação própria da palavra escrita, originalmente feita por Platão e que, diferente da fala, não possui o sujeito falante para lhe dar respaldo e origem. Todavia, concluímos que a escrita possui sim um pai, talvez não “biológico”, mas um que a adota e lhe dá sentido e vida através da leitura: o leitor. Ainda neste subcapítulo nos apoiaremos em

Foucault e Agamben para evidenciar que o autor do discurso escrito pode possuir aquilo que é chamado pelos autores de uma função transdiscursiva que estabelece o autor para além do conjunto de sua obra.

No nosso terceiro subcapítulo adicionamos uma questão que, se não é encontrada na crítica platônica, poderia muito bem ser adicionada: a escrita é profana. Baseamos nosso entendimento na origem sagrada do discurso escrito aludida no Fedro como sendo a criação de um deus e que, foi mais tarde, trazida para o uso comum, constituindo, assim, uma profanação. A partir dessa inferência, cuja base teórica tem Georges Bataille, Roger Caillois e Giorgio Agamben, é feita uma comparação entre a atitude de Theuth/ Thot com o titã Prometeu, ambos a quem é atribuído, de alguma forma, o desenvolvimento humano.

Por fim, em nosso último subcapítulo, abordamos a natureza sedutora da escritura através de três exemplos considerados pertinentes para esta tese: o caso de Francesca, retratado na *Divina Comédia* e o caso do livro proibido e dos monges que não resistiram à tentação de encontrá-lo retratado em *O Nome da Rosa*.

O capítulo 2 teve como foco a literatura e as acusações contra ela ao longo dos anos. Em *Definição por oposição*, recapitulamos como, desde seu surgimento, a literatura entrou em conflito com outros campos de saber que buscavam o poder e, assim, acabou se tornando um bode expiatório do discurso antiliterário - conceito desenvolvido por William Marx -, sempre culpada de não ser aquilo que deveria ser: não era filosofia, não era religião, etc., campos de saberes positivos enquanto que o objeto da literatura é elusivo. Colocamos também literatura e escritura lado a lado, concluindo que ambas compartilham das mesmas características, incluindo a essência *phármakon*, o que potencializa o poder da escrita em forma literária.

O subcapítulo seguinte, *A recusa à profanação*, discutimos porque, diferentemente da escrita, a literatura nunca chega a ser totalmente profanada, e concluímos que isso se deve ao caráter de excesso que reside nela, uma qualidade sagrada que nunca é extinta pois é consumada através de uma experiência soberana desvinculada das regras sociais e econômicas. Assim, a inutilidade da literatura não representa a sua fraqueza, mas sua potência.

Por fim, dedicamos o último capítulo às questões de intertextualidade

presentes nas obras escolhidas para a análise nesta tese: a *Divina Comédia* e *O Nome da Rosa*. Após discutir questões de teoria intertextual a partir de teóricos como Bahktin, Kristeva, Genette e Samoyault e agregando a esse exame a importância do repertório intertextual do leitor, partimos no subcapítulo 2 para uma análise espacial das diegeses, contrapondo o espaço heterotópico do romance de Eco à arquitetura polarizada de Dante, discutindo qual o seu impacto no desenvolvimento do enredo.

Concluimos neste subcapítulo que a estrutura arquitetônica tanto do poema quanto do romance funcionam como um espaço que delimita a ação dos personagens e da própria diegese. Assim, enquanto a narrativa de Dante traduz em verso a doutrina dominante do cristianismo, sua arquitetura é definida com limites precisos, sem entremeios, sem possíveis desvios por parte do personagem e de seu guia. Enquanto isso, a arquitetura heterotópica da Abadia de Eco reflete tanto as conjecturas típicas do romance detetivesco quanto à disposição dos personagens frente aos acontecidos da Abadia e aos meios *desviados* pelos quais buscam chegar ao seu objetivo

No último subcapítulo, fazemos um cotejo entre três personagens presentes nas narrativas e que compartilham um desejo de conhecimento: Ulisses, frei Guilherme e Dante, concluindo que o que diferencia os dois primeiros do último é a dicotomia referente ao desejo de saber - *studiositas* e *curiositas*- que, assim como escrita e literatura, pode ser entendida como um *phármakon* .

Referências bibliográficas

AGAMBEN, G. Profanações. Tradução e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALIGHIERI, D, Inferno. In:_____. A Divina Comédia. Tradução e notas Italo Eugênio Mauro, São Paulo: Editora 34, 2019 (5º ed.) 232p.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, E. Dante, poeta secular. Tradução e notas Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora 34, 2022.

BATAILLE, G. A Experiência Interior. Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BATAILLE, G. A Literatura e o Mal. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BATAILLE, G. O Erotismo. Tradução, apresentação e organização Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BATAILLE. A noção de dispêndio. In:_____. A parte maldita. Tradução Júlio Castañon Guimarães. – 19º ed. – Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 1ª reimp., 2016.

BIRMAN, J. Arquivo e Mal de Arquivo: uma leitura de Derrida sobre Freud. Natureza Humana [online]. 2008, vol.10, n.1, pp. 105-128. Disponível em <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/nh/v10n1/v10n1a05.pdf>> Acesso em: 08 abr. 2016.

BORGES, J.L. Nove ensaios dantescos & a memória de Shakeaspeare. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

BORGES, J.L. Borges, oral & sete Noites. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CAILLOIS, R. El Hombre y lo Sagrado. Traducción de Juan José Domenchina. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

CONTADOR BORGES, L.A. O Louvor do Excesso: Experiência, Soberania e Linguagem em Bataille. 215f. Tese – Universidade de São Paulo: São Paulo, 2011.

COSTA LIMA, L. A Ficção e o poema. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

DERRIDA, J. A Farmácia de Platão. Tradução Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1ª reimp., 2015.

DERRIDA, J. Gramatologia. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.

DERRIDA, J. Mal de arquivo: Uma impressão freudiana. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Ed. Relume, 2001.

ECO, U. Histórias das Terras e Lugres Lendários. Tradução Eliane Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

ECO, U. Posfácio ao Nome da Rosa. In: _____. O Nome da rosa. Tradução Aurora Fornoni Bernadini, Homero Freitas de Andrade; revisão de tradução Ivone Benedetti. – 19º ed. – Rio de Janeiro: Record, 2022.

ECO, U. O Nome da rosa. Tradução Aurora Fornoni Bernadini, Homero Freitas de Andrade; revisão de tradução Ivone Benedetti. – 19º ed. – Rio de Janeiro: Record, 2022.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.

FOUCAULT, M. A Ordem do discurso. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, M. A vida dos homens infames. In: _____. FOUCAULT, Michel: Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos IV. Tradução Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006 (p.203-222).

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: _____. FOUCAULT, Michel: Estética: literatura e pintura, música e cinema Ditos e escritos III. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.264-298.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: _____. FOUCAULT, Michel: Estética: literatura e pintura, música e cinema Ditos e escritos III. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FOUCAULT, M. Prefácio à transgressão. In: _____. FOUCAULT, Michel: Estética: literatura e pintura, música e cinema Ditos e escritos III. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p.28-46.

GENETTE, G. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Edição digital.

Tradução Cibele Braga et al. Belo Horizonte: Ed. Viva Voz, 2010.

KRISTEVA, J. Introdução à semanálise. Tradução Lucia Helena França Ferraz. 3ª ed. Revista e aumentada – São Paulo: Perspectiva, 2012.

MANGUEL, A.; GUADALUPI, G. Dicionário de Lugares Imaginários. Lisboa: Tinta da China, 2013.

MANGUEL, A. Uma História Natural da Curiosidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARX, W. Ódio à Literatura: uma história da antiliteratura. Tradução Humberto Pereira da Silva - Jundiaí: Paco Editorial, 2019.

NASCIMENTO, E. Derrida e a literatura: "notas" de literatira e filosofia nos textos da desconstrução. São Paulo: É Realizações, 2015.

ORDINE, N. A Utilidade do inútil: um manifesto. Tradução Luiz Carlos Bombassaro. Rio de Janeiro: Zahar., 2016

PLATÃO. Fedro. Tradução e apresentação de José Cavalcante de Souza; posfácio e notas de José Trindade dos Santos – São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATÃO. A República – tradução, textos complementares e notas Edson Bini – 2.ed, - São Paulo: EDIPRO, 2014.

RELLA, F. Georges Bataille, filósofo/ Franco Rella, Susanna Matti; Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.

RIBEIRO, H.J.C. O apagamento do corpo-arquivo. Literatura e Autoritarismo, [S. l.], n. 25, 2015.

RIBEIRO, H.; SOUZA, L. S. e. O profano transformado em sagrado pelo interdito: Uma análise de O Nome da Rosa, de Umberto Eco. Veritas (Porto Alegre), [S. l.], v. 67, n. 1, p. e42024, 2022. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/veritas/article/view/42024>. Acesso em: 17 set. 2024.

SOUZA, L. S. Os discursos do poder e o arquivo do mal em O Nome da Rosa de Umberto Eco. Dissertação 124f. Universidade Federal de Pelotas, 2018.

SAMOYAUULT, Tiphaine. A intertextualidade. Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Ed.Hucitec, 2008.

TOPINKA, R. J. Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces. Foucault Studies, No. 9, pp. 54-70, September 2010.

TROUSSON, R. Prometeu. In. _____BRUNEL, P. Dicionário de mitos literários. Tradução Carlos Sussekind... [et al]; prefácio à edição brasileira Nicolau Sevcenkio – 4º ed.- Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

VIANA DE SOUZA, P. Inferno: A Arquitetura Imaginária de Dante. Tese 243f. Unicamp, 2023.