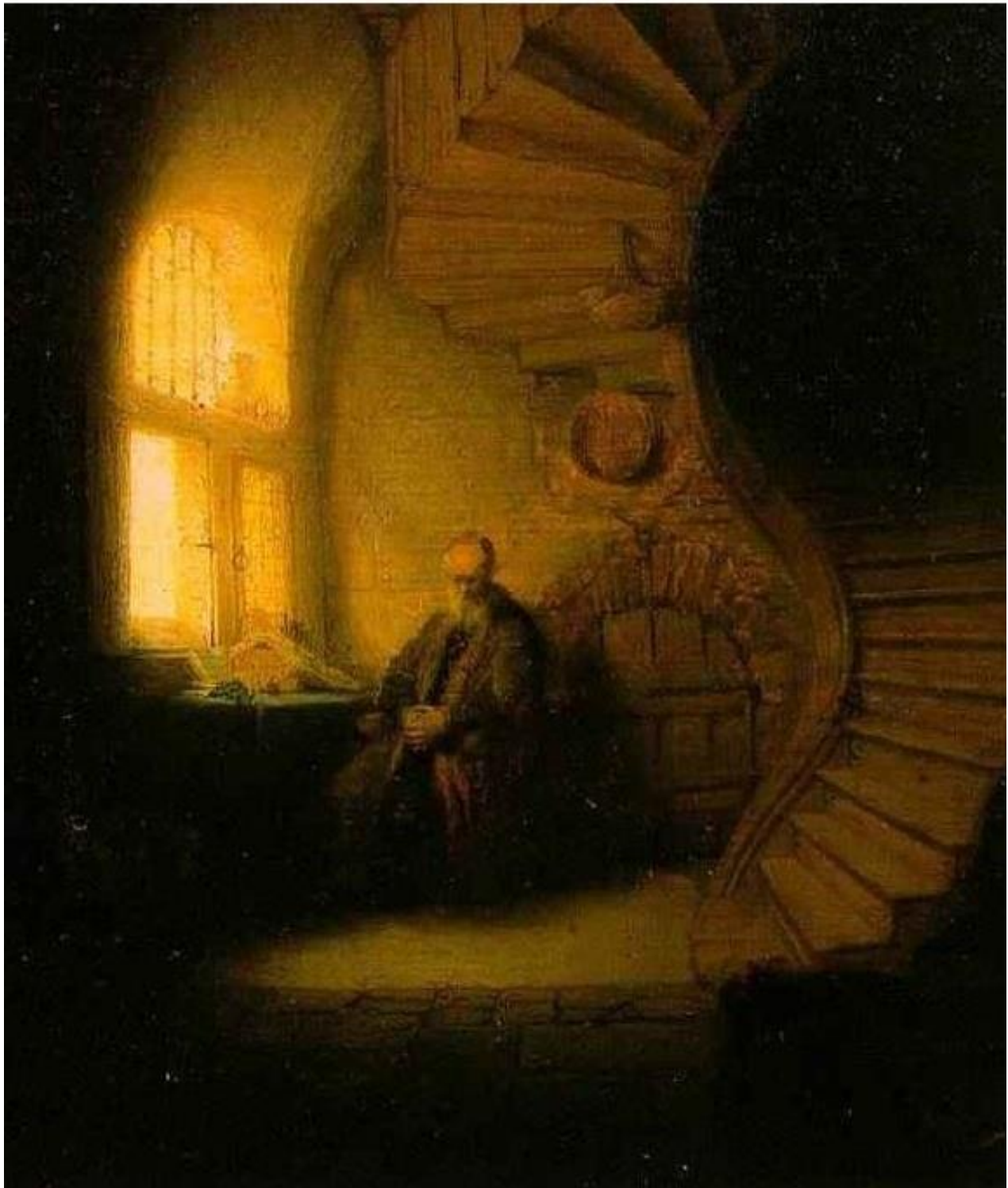


Revista das Faculdades Santa Cruz

Edição 21, Volume 2, Número 2, julho/dezembro 2018, ISSN 1676 - 0328



Os artigos publicados na Revista das Faculdades Santa Cruz são de inteira responsabilidade de seus autores. Os pontos de vista deles não espelham, a rigor, a percepção de mundo da Instituição.



FACULDADES INTEGRADAS SANTA CRUZ DE CURITIBA

Instituição de Ensino Superior, de caráter educacional e científico, fundada em 1º. de agosto de 1993, mantida pela União Paranaense de Ensino e Cultura – UNIPEC - pessoa jurídica de direito privado, sem fins lucrativos, com a missão de promover o ensino, a iniciação científica e a extensão, almejando o estabelecimento de um processo norteador para a educação continuada.

Diretor Geral

Ricardo Carvalho Rodrigues

Editora-Chefe

Gissele Chapanski

Editor de Arte

Pedro Moreira da Silva Neto

Conselho Editorial

Beatriz Borges Essenfelder

Cindy M. Gavioli-Prestes

(Unespar-Guarapuava)

Benito Maeso (IFPR-Curitiba)

Patrícia Maeso (Unespar-Paranaguá)

Projeto Gráfico

Daniel Zanella

Tradução

André Leon da Silveira

Revisão Metodológica

Gissele Chapanski

Diagramação

Daniel Zanella

Capa

Thaís Alessandra Tavares

Revista das Faculdades Santa Cruz –

ISSN 1676 – 0328

1.Administração – Periódicos. 2. Economia – Periódicos.

2.Contabilidade – Periódicos 4. Tecnologia em Processamento de Dados. – Periódicos.

5.Direito – Periódicos. 6. Linguagem e Línguas – Periódicos.

CDD658

330

657

004.9

340

400

Endereço para correspondência: Faculdades Integradas Santa Cruz de Curitiba
Rua Pedro Bonat, 103
Novo Mundo - Curitiba/PR - CEP 81110-040
C-eletrônico: revistacientificasantacruz@gmail.com.

Nota do Editor	6
Corpo a corpo: a atmosfera sexual como região ontológica do corpo cultural e social <i>José Marcelo Siviero</i>	8
O narrador conservador em Ciências Morais, de Martín Kohan <i>Daniel Zanella</i>	35
Os impactos ambientais decorrentes da exploração do aquífero Karst na região de Colombo/PR <i>Regyane Rodrigues de Andrade, Ivanna Mariano e João Victor Pacheco Gomes</i>	47
Como os professores estão sendo preparados para realizar atividades com recursos que não lhe são habituais? — A robótica como base educacional <i>Jorge Balsan e Lucas Rafael Filipak</i>	59
Realidade virtual <i>Luciano Vicente Francisco Junior, Tiago Arruda Gayer, Jorge Balsan e Eurides Bastos Junior</i>	71
Silêncios e experiências em Prosas Apátridas <i>Daniel Zanella</i>	84
A estética no cinema de Andrei Tarkovski: a revelação do sagrado pelos aspectos simbólicos no filme Stalker <i>Adriel Fonteles de Moura</i>	97
A substância e suas atribuições na ethica espinosana <i>Ethannyn Mylena Moura Lima Constantino</i>	118



A segunda edição de 2018 da **Revista das Faculdades Santa Cruz**, periódico das Faculdades Santa Cruz (ISSN: 1676-0328) chega com uma base característica de sua trajetória de mais de 20 edições: a pluralidade.

Pluralidade não é apenas apresentar um repertório aleatório; não é a ausência de critérios, a falta de rigor.

Buscamos, com a 21ª edição de nossa revista, demonstrar que a pluralidade emerge em diferentes áreas pela perspectiva dos pesquisadores e de seus orientadores, que direcionam os acadêmicos a um local de maior espírito crítico, desbravado. Ser

plural é contestar hipóteses, investigar possibilidades, não descartar elementos, aprofundar ângulos, rasgar preconceitos.

Naturalmente, não é um processo que se completa, sequer podemos dizer onde exatamente ele começa. Também por isso, a vida acadêmica proporciona aquilo que a sociedade poderia almejar como estratégia de melhor viver: pessoas mais abertas ao diálogo e capazes de conviver e se testar apesar de suas diferenças — aqui, em nossa revista, isso aparece na forma de áreas aparentemente desconexas em busca da ampliação de seus conhecimentos internos.

Uma boa leitura a todos.

CORPO A CORPO: A ATMOSFERA SEXUAL COMO REGIÃO ONTOLÓGICA DO CORPO CULTURAL E SOCIAL¹

José Marcelo Siviero²

RESUMO

Examinando-se a noção de corpo sexuado em Merleau-Ponty, este artigo visa entender como a atmosfera sexual (entendida como dimensão de instituição de significações e campo de intencionalidades, indo muito além da sexualidade como fenômeno e pulsão natural) contribui no desenho geral duma alteridade encarnada, em que corpos (e não mentes) desvendam as diferenças entre eu e o Outro num contexto de expressividade concreta, atual e real. Para tanto, a atmosfera sexual encarnada, antes de ser uma faculdade corporal ou disposição libidinal, ou de se identificar a determinado gênero ou orientação, é potência de fechamento e abertura, de acolhida ou de rejeição de outros corpos, tanto individuais como sociais.

Palavras-chave: Merleau-Ponty; fenomenologia; sexualidade; alteridade; libido.

ABSTRACT

By examining the notion of sexed body in Merleau-Ponty, this article seeks to understand how the sexual atmosphere (understood as a dimension of imposition of meaning and intentionality field, going far beyond sexuality as a phenomenon and natural drive) contributes in general design of an otherness is red, in which bodies (and minds) to solve the differences between me and the other in the context of concrete, current and real expressiveness. For both, the sexual atmosphere embodied, before being a college or

¹ Este artigo é fruto duma dissertação de mestrado defendida na USP em 2015, sob orientação da Profa. Dra. Marilena Chaui, cujo título é “Motricidade, sensibilidade e desejo: três leituras do corpo na *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty. O artigo foi escrito tomando como base o capítulo final da dissertação.

² Doutorando em filosofia, USP, Brasil, bolsista CNPq; sivierojm@gmail.com.

body disposal libidinal, or to identify a particular gender or orientation, is closing power and openness, acceptance or rejection of other bodies, both individual and social.

Keywords: Merleau-Ponty; Phenomenology; sexuality; otherness; libido.

INTRODUÇÃO

Merleau-Ponty inicia a descrição do corpo sexuado identificando-o como a região em que os objetos passam a existir “pelo desejo ou pelo amor”, isto é, definindo-o pela capacidade de afetar e pela disposição a ser afetado por outros corpos. Porém, ao trazer a afetividade a lume, Merleau-Ponty escreve contra uma corrente de psicologia associacionista, de clara inspiração behaviorista, que a concebe “como um mosaico de estados afetivos, prazeres e dores fechados em si mesmos, que não se compreendem e só podem explicar-se por nossa organização corporal” (MERLEAU-PONTY, 2006b, pp. 213-214). Nela, as sensações de prazer e dor são associadas a ideias e circunstâncias contingentes, que conduzem a representações ideais da dor ou do prazer, afastando-as de seu caráter mais propriamente existencial. Por conseguinte, “o sujeito define-se por seu poder de representação, e a afetividade não é reconhecida como um modo original de consciência” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 214). O sujeito torna-se então uma consciência passiva, que representa seus prazeres e dores (em suma, o todo de seus afetos) escolhendo aderi-los a certas situações, eventos, episódios ou até mesmo outros sujeitos. A afetividade se transforma numa questão de escolha ou de ação pura, cindindo-se na dicotomia entre atividade e passividade. Nesta linha de raciocínio, “todo desfalecimento da sexualidade deveria reconduzir-se ou à perda de certas representações, ou então a um enfraquecimento do prazer” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 214), levando o sujeito a se reduzir a um “feixe de instintos”, ou seja, a um conjunto de leis naturais que o orientariam para uma meta pré-concebida ou de disposições prévias que o determinariam a sentir certos afetos em detrimento de outros.

Ora, tal postura associacionista ignora o fato de que, para adquirir significado existencial, a sexualidade tem de se engrenar à história pessoal e intencional do sujeito, para além do domínio do somático e instintivo. Na primeira parte da *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty utilizará a descrição dum comportamento patológico para identificar suas estruturas existenciais mais básicas. No caso, aqui serão vislumbradas a

apatia afetivo-sexual do soldado Schneider e o comportamento esquivo e arredo da moça afônica.

Em Schneider, manifesta-se um conjunto de sintomas que poderiam ser classificados como uma espécie de “inércia sexual”. Na sua conduta habitual, pautada por uma indiferença e uma apatia não intencionais, observa-se uma perda da capacidade de aderir afetivamente à situação dada, isto é, de se engajar num projeto pessoal ao mesmo tempo em que retoma a situação geral que lhe é apresentada, na qual ele evidentemente é um anônimo, engrenando-os numa mesma e única vaga existencial. Por exemplo, numa situação de clara conotação sexual, “imagens obscenas, conversações sobre temas sexuais, a percepção de um corpo não faz nascer nele nenhum desejo. O doente quase não abraça e o beijo não tem para ele valor de estimulação sexual. As reações são estritamente locais e não começam sem contato. [...] A cada momento, as coisas se passam como se o paciente ignorasse o que deve fazer” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 214). Schneider perdeu a espontaneidade para se engajar e se irrealizar na situação exigida: sua conduta sexual se limita a uma resposta automática, dirigida a uma tarefa concreta e atual. Somaticamente, apesar das consequências pontuais do ferimento de guerra, Schneider ainda é capaz de receber estímulos táteis e visuais e de vivenciar sensações de excitação, ainda que de maneira mecânica: seus orgasmos e poluções são muito rápidos e de ínfima intensidade, sua iniciativa sexual para abordar uma parceira é nula e, no caso duma relação sexual prontamente iniciada, seu ciclo é muito instável.

Qual seria a posição da psicologia associacionista quanto às reações de Schneider? Sua inércia sexual não se explica por um complexo de associações regidas por prazer e dor: em todas as situações, Schneider não representa nenhum dos contextos como prazerosos ou dolorosos. Pelo contrário; sua apatia não é simplesmente a falta de consciência da situação (Schneider está consciente de que o estimulam sexualmente), mas a incapacidade para completar o ciclo motivado pela situação. Ela tampouco é acarretada por um problema fisiológico; apesar dos estilhaços afetarem seu cérebro e sua rede neural, os órgãos genitais não sofreram danos estruturais, pois, do contrário, não ocorreriam poluções.

Se tanto a postura realista quanto a intelectualista não dão conta de explicar a experiência erótica, quais apontamentos podemos retirar da observação da inércia sexual de Schneider? Merleau-Ponty traz à tona o fato de que “a patologia põe em evidência, entre o automatismo e a representação, uma zona vital em que se elaboram as possibilidades sexuais do doente, assim como acima suas possibilidades motoras,

perceptivas e até mesmo suas possibilidades intelectuais” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 215). Não se trata então de explicar a sexualidade em si, recuperando suas causas elementares e esmiuçando uma infinidade de efeitos consignados, mas de descrever a maneira como o corpo, enquanto ente sexuado, é capaz de elaborar e vivenciar uma experiência afetiva. Ao contrário de Schneider, um indivíduo em condições normais é envolvido afetivamente pela situação e seu corpo imediatamente se engrena ao campo: “no normal, um corpo não é percebido apenas como um objeto qualquer, [...]: o corpo visual é subtendido por um esquema sexual, estritamente individual, que acentua as zonas erógenas, desenha uma fisionomia sexual e reclama os gestos do corpo masculino, ele mesmo integrado a essa totalidade afetiva” (MERLEAU-PONTY, 2006b, pp. 215-216).

Fica claro, portanto, o sentido existencial da sexualidade, e “o que desapareceu no doente foi o poder de projetar diante de si um mundo sexual, de colocar-se em situação erótica ou [...] de mantê-la ou de dar-lhe uma sequência até a satisfação” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 216). Mais do que uma representação do mundo dos valores e significados pessoais do indivíduo (pois em Schneider não se deterioraram apenas as relações pessoais, mas todo a sua arquitetura afetiva)³, a sexualidade intrínseca ao corpo exprime uma gama de diferentes maneiras de viver com e contra o outro, com e contra o mundo e, em última instância, com e contra si próprio.

Há toda uma história pessoal que pulsa em cada manifestação do desejo, filigranada nas inúmeras camadas da experiência afetiva. A afetividade, tal como a expressão (linguística e gestual), a motricidade (hábitos motores, reflexos e irrealizações deliberadas, como quando o corpo do ator se transmuta no corpo do personagem) e a sensibilidade, é mais uma das facetas da potência do corpo enquanto veículo da existência, o que nos mostra o comentário de Ferraz:

A região dos sentimentos e pulsões exhibe a função de projeção do *ser no mundo sem* [grifos do autor] apresentar seu resultado como independente da infraestrutura existencial humana, como ocorre com a função espacial; tal região permite elucidar mais facilmente a atividade de organização de um meio como um campo de vivências significativas (FERRAZ, 2006, p.100).

³ “Para ele, os rostos não são nem simpáticos nem antipáticos, as pessoas só se qualificam a esse respeito se ele lida diretamente com elas e de acordo com a atitude que adotam em relação a ele, a atenção e a solicitude que lhe testemunham. O sol e a chuva não são nem alegres nem tristes, o humor só depende das funções orgânicas elementares, o mundo é afetivamente neutro” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 217).

Contudo, se a posição de Ferraz corrobora o papel da sexualidade como uma variação do ser no mundo, como uma das múltiplas modalidades de situação, ela suscita involuntariamente uma interpretação psicanalítica da existência, que tomaria a infraestrutura sexual e a potência libidinal como as principais chaves de leitura da situação do sujeito. O que é problemático para Merleau-Ponty, que, mesmo se munido de valiosas influências freudianas, critica os abusos teóricos cometidos pela psicanálise ao colocar a sexualidade como elemento central da existência.

É por isso que o caso da moça afônica⁴ é evocado. Ele mostra outra forma de deterioração da sexualidade existencial, desta vez relacionada a uma situação em que não há causa física para o distúrbio. Nela, a afonia é causada pelo confronto com uma situação problemática: a família se opunha ao seu relacionamento com um rapaz, chegando inclusive a proibi-la de manter qualquer contato com ele. Ocorre primeiramente um distúrbio do sono, seguindo-se à perda total do apetite (que a impede de deglutir alimentos e líquidos, mesmo que a garganta não apresente sinais de paralisia), evoluindo então para a perda da fala.

Ao contrário de Schneider, cujas lesões cerebrais facilmente serviriam para corroborar uma explicação objetiva para sua doença, a moça não apresenta nenhuma causa física para a afonia. Se adotássemos o ponto de vista da objetividade, poderíamos creditar a deficiência de Schneider à degradação dos circuitos orgânicos envolvidos na captação de estímulos e no acionamento de funções instintivas, e a neurose da moça à decisão consciente de renunciar à fala como reação à situação adversa. Porém, tal como no soldado, os sintomas da moça afônica apresentam uma ambiguidade da qual o pensamento objetivo não consegue dar conta; como Schneider, não há lesionamento dos órgãos envolvidos no ato, mas a perda da capacidade de se dispor intencionalmente do corpo em situação.

Observemos como suas neuroses se manifestam fenomenicamente. Há, após a insônia e a anorexia, um sintoma preponderante que é a afonia. A fala não é apenas uma reação sonora aos estímulos do meio ambiente, mas uma potência expressiva que institui novas significações, advindas da consumação do pensamento no exterior, levando à retomada das expressões de outrem a partir da própria subjetividade. Ela é a potência corporal mais alinhada à subjetividade e à alteridade. Deste modo, a recusa à fala é, antes

⁴ O caso mencionado por Merleau-Ponty é o de uma paciente de Ludwig Binswanger, relatado na obra *Über Psychotherapie* (1935).

de ser sintoma ou decisão drástica, recusa intencional ao estabelecimento da coexistência com outrem: “se a emoção escolhe exprimir-se pela afonia, é porque a fala é, dentre todas as funções do corpo, a mais estreitamente ligada à existência em comum ou, como diremos, à coexistência. A afonia representa então uma recusa da coexistência, assim como, em outras pessoas, a crise nervosa é o meio de fugir da situação” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 222). A afonia é o coroamento da degradação progressiva da intersubjetividade: a perda do sono reflete o fechamento da vida da paciente a qualquer projeto possível e imaginário, a anorexia simboliza a resistência a acolher em seu corpo as novas situações e os novos corpos que encontra, terminando por se encerrar num mundo privado sem qualquer possibilidade de comunicação com o outro.

Mas ela não escolhe, em nenhum momento, abrir mão dos sonhos, rejeitar a comida ou silenciar voluntariamente. Observemos o desenrolar da descrição de Merleau-Ponty. O filósofo volta sua atenção para o fato de que o episódio afônico não é inédito; ele já ocorrera em outro contexto, na infância da moça, durante um terremoto. Num instante de pavor, ela se sentiu acuada diante da possibilidade da morte, interrompendo seu movimento ao porvir e sua abertura a outrem. Assim, “na infância da paciente, a angústia se traduzira pela afonia porque a iminência da morte interrompia violentamente a coexistência e reconduzia a paciente à sua sorte pessoal” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p.222). A mesma reação se produz quando, ao ter todo um projeto rechaçado e dissolvido pela família, a moça retoma em outro nível a experiência do desamparo, perdendo, portanto, o poder de se engajar na própria vida, anulando todas as suas possibilidades futuras.

Antes de ser causada ou almejada, a perda da fala é índice (negativo) do poder do sujeito de se situar num campo existencial e, em suma, de se posicionar perante e junto ao outro.

Essa adesão ou essa recusa situam o sujeito em uma situação definida, e delimitam para ele o campo mental imediatamente disponível, assim como a aquisição ou perda de um órgão sensorial dá ou subtrai um objeto do campo físico às suas capturas diretas. [...] se me torno afônico [...] é todo o campo de possibilidades que desmorona, eu me retiro até mesmo deste modo de comunicação e significação que é o silêncio. [...] [Na afonia] O doente separa-se de sua voz, assim como certos insetos cortam sua própria pata. Literalmente, ele fica sem voz (MERLEAU-PONTY, 2006b, pp.224-225).

A sexualidade é então potência para aderir ou recusar a existência nos mais variados níveis, para acolher ou repelir o outro, exprimindo em cada modalidade do desejo uma atitude ora de abertura, ora de recuo. Contudo, deve ela ser tomada como a principal estrutura da existência ou a sua chave de leitura privilegiada? Não se trata duma

camada existencial julgada superior, à qual os outros setores da existência se subordinariam, e que serviria como *arché* das outras dimensões da vida individual; em contrapartida, também não pode ser colocada numa relação lateral com o todo da existência individual, como se se tratasse duma escolha ou duma característica contingente da vida do sujeito. Se, por um lado, como mostra o comentário de Ferraz, “a sexualidade, assim como outras modalidades do ser no mundo, elabora a forma geral da existência humana por meio da qual se erige uma história pessoal” (FERRAZ, 2006, pp.100-101), por outro Merleau-Ponty pontua que a psicanálise oferece um “duplo movimento de pensamento”, ao constatar que, ao mesmo tempo em que reconhece e endossa a importância da atmosfera sexual no todo da vida individual, “ela ‘incha’ a noção de sexualidade a ponto de integrar a ela toda a existência” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 219).

Como medir a amplitude das contribuições da psicanálise, levando em conta esse duplo movimento, sem oscilar entre as dúplices atitudes do dogmatismo e da crítica severa? Apesar dos pontos problemáticos levantados por Merleau-Ponty na *Fenomenologia da Percepção*, a influência do pensamento de Freud em sua filosofia já se encontra presente na época de *A Estrutura do Comportamento* (1942). Em sua tese complementar, Merleau-Ponty coteja alguns conceitos chave para criticar a causalidade operante no discurso da psicologia, a qual tomaria os fenômenos psíquicos e os comportamentos anômalos como efeitos de alguma causa material e direta, localizadas em objetos externos ao sujeito, dedutível a partir deles próprios. Deste modo, a cada sintoma, seja ele mental ou comportamental, corresponderia uma causa determinada, como certo estímulo ou situação problemática, desencadeando uma resposta programada do indivíduo.

Ora, no que diz respeito ao sonho, Freud já se posiciona de modo contrário: distanciando-se do sentido manifesto de suas imagens e símbolos, o médico austríaco argumenta que no sonhar opera um “conteúdo latente num conjunto de forças e de seres psíquicos inconscientes que entram em conflito com contraforças de censura, o conteúdo manifesto do sonho resultando dessa espécie de ação energética” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 275). O sonho é, portanto, *estrutura*: arranjo de elementos cujas partes interdependentes constroem um sentido global. Não interessa indagar pela soma ou natureza dos elementos envolvidos, mas pelas relações entrelaçadas entre cada região da *Gestalt* em questão.

O mesmo se dá, segundo Merleau-Ponty, com os demais fenômenos descritos por Freud, como o recalque, os complexos, a repressão, a sublimação, as transferências e as operações de compensação. Neles, não há apenas a fixação de um objeto ou situação como sua causa eficiente, da qual decorreriam determinados efeitos e reações, mas há como que “uma estruturação progressiva e descontínua do comportamento” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 276). Isso fica mais claro ao se analisar o comportamento do portador dum complexo: mesmo num adulto com atitudes maduras e adequadas para sua idade, a aparição de um comportamento infantil e estereotipado sub-repticiamente oculto pela conduta normal significa que, a despeito das experiências novas que se vão acumulando, há uma situação de desorganização e angústia da infância que perdura como algo estável, de modo que “[o complexo] está presente, fora dos momentos nos quais se manifesta, apenas como o conhecimento de uma língua está presente quando não a falamos” (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 277). A situação angustiante da infância não é propriamente a causa de um comportamento inadequado na idade adulta (que seria acarretado pelo confronto com situações ou contextos análogos), que seria parcialmente reabsorvida pela evolução do comportamento na idade, mas é antes um modo de estruturação da experiência. Trata-se da existência mesma do sujeito que se vai tecendo por dentro:

A lembrança da infância, que dá a chave de um sonho, o acontecimento traumático que dá a chave de uma atitude e que a análise consegue desvendar não são pois as *causas* do sonho ou do comportamento. São para o analista o meio de entender uma montagem ou uma atitude presentes (MERLEAU-PONTY, 2006a, p. 277-278).

Merleau-Ponty não toma então a sexualidade como *causa* geral do comportamento, ou ainda como o operador de seus fenômenos (do contrário estaríamos reificando o corpo e o inconsciente), mas a entende como o arranjo de uma estrutura que integra o sexual a outros setores e domínios da vida do sujeito, conferindo sentido a outras partes e recebendo delas o seu sentido principal.

A psicanálise freudiana retorna depois num momento posterior, quinze anos após a publicação da *Fenomenologia da Percepção*, no ensaio *L'homme et l'adversité*, que faz parte de *Signes* (1960). Para compreender plenamente a inflexão presente na *Fenomenologia da Percepção*, é preciso examinar não apenas a maturação de sua filosofia nos passos da tese complementar de 1942, mas também alguns pontos chave de sua reflexão tardia. No ensaio supracitado, Merleau-Ponty investiga a passagem de um corpo tomado a partir do preconceito mecanicista, isto é, como aglomerado de instintos e

reflexos naturais, cuja sexualidade se limitava apenas ao biológico e genital, para o corpo como sistema de forças e tensões inconscientes, que se vai moldando significativamente pelo contato com a cultura e a sociedade. A solução encontrada por Freud está nas fases do desenvolvimento da libido, que, ao invés de se constituírem como passagem instintiva de comportamentos primitivos para condutas complexas, nas quais haveria apenas a aquisição cega de reflexos motores mais sofisticados, evidenciam a maturação gradual de uma mesma intencionalidade, na qual

a ligação da criança aos pais, tão potente tanto para começar quanto para retardar esta história, não é ela mesma de ordem instintiva. [...] A realidade psicológica última é, para Freud, o sistema das atrações e tensões que religa a criança às figuras parentais, pois, através delas e de outras, ela exaustivamente ensaia diferentes *posições*, cuja última será sua atitude adulta (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 371).

O que se vê são manifestações mais elementares da mesma intencionalidade que se expressa na forma da afonia da moça e da inércia sexual de Schneider. O modo como a criança faz uso de seu corpo, as potências que mobiliza ao se descobrir capaz de contrações e distensões mais livres e controláveis, o significado dessas vibrações musculares, as reações esboçadas no comportamento dos adultos que a visam, o próprio reconhecimento de seu corpo como veículo expressivo, tudo corrobora a visão merleau-pontyana de Freud, reconhecendo sua percepção na constatação da “função espiritual do corpo” e da “encarnação do espírito” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 375).

Segundo Merleau-Ponty, Freud começa atribuindo um sentido espiritual às funções do corpo, tomando-as como meios para a realização de ações articuladas à existência. Assim, órgãos elementares como a boca e o ânus, encarregados de funções básicas como ingestão e excreção, passam a valer como meios ou potências rudimentares, com as quais o corpo organiza e se relaciona com o mundo. Na criança, que ainda não dispõe de um repertório apurado de expressões, movimentos como contração e expansão se polarizam na direção de outrem; mamar ou morder e contrair e liberar são modalidades diferentes de uma mesma projeção no mundo, de um único esforço de convivência com outrem.

Mais do que isso, a divisão do amadurecimento sexual em fases não presume uma evolução linear, em que cada estágio inferior seria superado pelo precedente, que preencheria suas lacunas, corrigiria suas limitações e terminaria por absorvê-lo na montagem de uma forma mais sofisticada, na qual, em suma, a pobreza de movimentos da boca seria abandonada em favor do controle mais preciso do ânus. Na visão de

Merleau-Ponty, Freud enxerga no comportamento da criança uma espécie de vida adulta *prematura (prématurée)*, na qual se pode ler “nas condutas esfínterianas da criança uma primeira escolha de suas relações de generosidade ou de avareza para com outrem. [...] [corpo e sexo não são] nem causa, nem simples instrumento ou meio, são eles o veículo, o ponto de apoio, o móbil de nossa vida” (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 373). Mesmo na fase genital perduram os significados das fases anal e oral, que, arriscaríamos afirmar, atravessam todo o período fálico e de latência, embora de modo mais complexo, mas expressando sempre a mesma atitude de abertura ou de fechamento. A ideia do desenvolvimento através das fases do amadurecimento sexual, articulada à crítica da causalidade em psicologia, leva o corpo sexuado a transcender a mera dimensão do somático e biológico. Tais são as contribuições de Freud, que em muito superam a problemática do duplo movimento de pensamento trazido pela psicanálise.

Como essas constatações podem ser aplicadas na compreensão dos sintomas do soldado e da moça? Grosso modo, uma visão apressada relacionaria a afonia a um distúrbio na fase oral do desenvolvimento, enquanto que a apatia de Schneider poderia ser deduzida como uma retenção exacerbada de suas emoções, associando-o a uma fixação na fase anal. No entanto, tomando-se o corpo como potência expressiva, a sexualidade como estruturação e o desenvolvimento das fases do amadurecimento como integrações de condutas superiores, os sintomas sexuais de ambos refletem muito mais a sua maneira de coexistir com outrem do que os efeitos orgânicos de algum trauma ou doença: “se os próprios estímulos táteis [...] perderam sua significação sexual, foi porque, por assim dizer, eles deixaram de falar ao seu corpo, de situá-lo do ponto de vista da sexualidade, ou, em outros termos, porque o doente deixou de endereçar ao seu ambiente essa questão muda e permanente que é a sexualidade normal” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 216), o que evidencia, em Schneider, a incapacidade de compreender o sentido da situação sexual impresso nos gestos e atitudes do outro que o interpela. No caso da moça, “a afonia não representa apenas uma recusa de falar, a anorexia uma recusa de viver, elas são essa recusa do outro ou essa recusa do futuro arrancadas da natureza transitiva dos ‘fenômenos interiores, generalizadas, consumadas, tornadas situação de fato’ (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 227).

O sentido da sexualidade na existência se esclarece, embora tal esclarecimento leve o fenômeno a um nível mais complexo. O desejo não se insere como uma mera função que se acrescentaria à massa de órgãos do corpo mecânico, governada por um tipo especial de aptidão instintiva; tampouco é a dimensão da vida que, como uma categoria

proeminente às demais dimensões do sujeito, confere sentido a todas as outras. Ora, apesar de se refletir na existência, a sexualidade não é o reflexo total de todos os projetos: não há predomínio, por exemplo da vida política, das posições ideológicas e mesmo das decisões racionais sobre o afeto, e nem da vida sexual sobre estes setores, pois, “não se trata de diluir a sexualidade na existência, como se fosse apenas um epifenômeno” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 220)⁵.

Tudo isso reclama uma visão sobre a sexualidade que a coloca em outro patamar conceitual. A rigor, ela não é camada existencial, nem nível da experiência, nem uma região determinada do ser do sujeito, nem uma estrutura autóctone e tampouco uma modulação da experiência que circunscreveria em contornos precisos o que é do domínio do sexual e o que não é. Pode ser considerada uma motivação, ao se colocar como potência de organização do real, mas isso seria mais uma vez especificá-la e reduzi-la a um função muito peculiar. Não é camada hilética em que se baseiam todas as ações humanas e muito menos uma finalidade intrínseca à natureza humana, o que significaria, nesses dois argumentos, reafirmar o caráter instintivo do preconceito empirista de dois modos diferentes. Como campo de possibilidades a pairar sobre cada elemento da experiência mundana, perpassando todos os níveis de espessura de sua duração, é a uma espécie de *atmosfera* que devemos relacionar a sexualidade, atmosfera que envolve todo o arco intencional do sujeito, ressaltando seu caráter ambíguo, algo que, das mais profundas intimidades da subjetividade ao campo das relações humanas e sociais, “irradia como que um odor ou um som” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 233).

Como atmosfera, a sexualidade se infiltra em todas as regiões da vida do sujeito, sem, contudo, condicioná-las ontologicamente. Articulada com a expressão motriz e com a atividade do sentir, a intencionalidade sexual é um campo de possibilidades que recobre

⁵ “Mas a vida sexual não é o simples reflexo da existência: uma vida eficaz, na ordem política e ideológica, por exemplo, pode acompanhar-se de uma sexualidade deteriorada, e ela pode até mesmo beneficiar-se dessa deterioração” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 220). O que Merleau-Ponty quer dizer aqui é que a sexualidade, embora presente e permeável a todas as regiões do ser no mundo, não cumpre o papel de um determinismo na vida do indivíduo. O exemplo de Casanova é paradigmático: hábil no cortejo e no desempenho sexual, o galanteador não consegue manter a mesma maestria em suas outras relações sociais. O sucesso libertino não se reflete em sua vida total, mas nem por isso pode-se confinar sua sexualidade num setor isolado e que estaria “abaixo” da vida. O que há é que a sexualidade, pairando sobre todas as dimensões mundanas do sujeito, abre possibilidades até mesmo para seu enfraquecimento e seu isolamento. Isso ficará mais claro a seguir, quando se investigará a noção de atmosfera.

o horizonte da experiência mundana, disposição a afetar e ser afetado, pois, como coloca Chauí

[O corpo] É ser sexuado, pois o sexo não é causa nem efeito de manifestações físicas do desejo, mas atmosfera sexual, maneira de existir com ou contra os outros, de viver neles ou por eles (como no sonho e na neurose), de resgatar ou de perder o passado na criação ou na repetição do presente (CHAUI, 2002, p. 68-69).

É isso que faz com que o desejo só possa ser compreendido na existência humana enquanto *drama* que é vivido, sofrido e engendrado pelo próprio sujeito desejante. Drama que engaja uma vida inteira em si, que secreta sentido nas articulações de cada fragmento da experiência total, que tensiona e relaxa fios intencionais, que instaura porvires, retoma memórias, estabelece níveis de espacialidade e engrena o imaginário ao real, conferindo coerência e continuidade a cada faceta do percebido que é desvendada e conhecida. É o que falta a Schneider, pois o que nele se perdeu foi “um Eros ou uma Libido que animem um mundo original, deem valor ou significação sexuais aos estímulos exteriores e esbocem, para cada sujeito, o uso que ele fará de seu corpo objetivo” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 215). Já na afonia, tal atmosfera se torna rarefeita, de modo que, ao calar e recusar a possibilidade de convivência, a moça renuncia a “uma zona vital em que se elaboram as possibilidades sexuais [...], assim como acima suas possibilidades motoras, perceptivas e até mesmo suas possibilidades intelectuais” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 215).

Ao corpo motriz, sensível e expressivo, une-se o corpo sexuado como mais uma camada existencial do mesmo sujeito encarnado. O desejo dramático permite então enxergar com clareza como as coisas, o mundo e, principalmente, os outros corpos percipientes podem passar a existir sob a égide da libido, do amor e de outros sentimentos que precedem a razão. O sentido da afetividade em Merleau-Ponty abarca o próprio ser no mundo: é enquanto ser que deseja e é desejado que o sujeito se torna significação encarnada no mundo, se situa no campo perceptivo como projeto e sentido nascente, exprime esses novos sentidos em gênese pela retomada das significações que o outro lhe entrega e que permitem que o pensamento se consume na fala. É o afeto que move, que faz com que o corpo se engrene no mundo sensório em que é iniciado, que leva seu poder motriz a se desdobrar em inúmeras variações sobre o espaço fenomênico. É, porém, um movimento reversível desde o princípio: o desejo pressupõe também uma disposição a se abrir ao outro, a ser desejado e a sofrer as consequências do afeto de outrem sobre si. É o que faz com que a iniciação sensória ao mundo seja movimento sempre em vias de se

completar, cujos horizontes limitados prometem novas perspectivas e profundidades, com que a expressão nunca seja definitiva e absolutamente transparente, com que percepções errôneas, como as ilusões, permitam que o sujeito se descentre e se afaste do mundo, podendo imaginar um “novo” mundo e mesmo um outro sujeito diferente de si mesmo.

Não é à toa que Merleau-Ponty identifica uma significação metafísica em atitudes corriqueiras como o pudor e o desejo, por exemplo. Neles, vislumbra-se não apenas uma reação costumeira a certos estímulos ou situação, mas graus de intersubjetividade. Na experiência do desejo, o sujeito se descobre à mercê de outras visões que não a sua; toda descoberta da intersubjetividade é, por sua vez, uma radical despersonalização, no sentido de que a consciência, antiga fortaleza da verdade e do pensamento, descobre-se escamoteada, deslocada do centro para a periferia.

Porém, é essa possibilidade de ser reduzido a mero objeto perante o olhar de outrem que faz com que o sujeito vivencie uma genuína individuação através do desejo. A individualidade se sustenta então sob o solo do anonimato, o que, segundo Bonan, significa uma aderência primeva do sujeito a outros corpos e a mundo que ele próprio desconhece.

O corpo, como superfície de impressão, é um espelho em que se refletem as significações que ele próprio não criou; de maneira que, ao poder de ser tomado sensivelmente, isto, na *afetividade*, corresponde a expressão de significações afetivas no mundo. A estimulação percebida como sexual provoca assim, em contrapartida, uma coloração sexual de todo o campo de presença, a criação original e inteira dum mundo sexual como se ele pudesse ser integralmente instrumento ou místico. O processo dinâmico que ameaça sem cessar a individualidade da despersonalização e, em sentido inverso, constitui a individualidade do sujeito sobre a base do anonimato do sentir, elabora por sua vez um estrato de intersubjetividade enquanto é sexual (BONAN, 2001, p.124-125, grifo do autor).

Afastando-se da consciência e de sua visão de sobrevoo, é o corpo e sua intrínseca ambiguidade, que faz com que existência e sexualidade se confundam, com que o passado transborde no presente e o presente prepare o porvir, com suas lacunas que prometem um espetáculo a se desenrolar *ad infinitum*, que se liga a outros corpos seja desejando-os ou os recusando, que torna o mundo humano. O desejo, drama coextensivo e perene, desbrava um novo campo: a intersubjetividade, coexistência interpessoal, em suma, alteridade encarnada.

Como ente sexuado, o corpo fenomenal reclama a ligação com outros corpos para além do simbólico e do ideal. Nessa ligação, o afeto tem como escopo a manifestação sensível do eu e do outro num mundo comum, que faz com que ambos se entreguem a outras visadas sensíveis; o que cria como consequência uma outra atmosfera coextensiva

à sexual, que é a do anonimato, isto é, da possibilidade de cada pessoa ser mirada como objeto ideal.

Porém, ao esboçar um comportamento, o corpo transcende a ordem objetiva e, pelo mesmo desejo que é capaz de objetivá-lo, mostra-se como outro projeto existencial encarnado no seio do mundo. Ora, é pelo erotismo inerente à experiência libidinal que se descobre o corpo do outro como fenomenal e capaz das mesmas potências e intenções do corpo do sujeito que o visa, pois “a percepção erótica não é uma *cogitatio* que visa um *cogitatum*; através de um corpo, ela visa um outro corpo, ela se faz no mundo e não em uma consciência. [...] Há uma ‘compreensão’ erótica que não é da ordem do entendimento” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 217).

Contudo, pelo fato de se dirigir a um corpo que também percebe, interage e vive no mesmo mundo, a atmosfera sexual subjacente a toda percepção erótica envolve todos os sujeitos num fundo de anonimato. A existência anônima despoja a consciência subjetiva de seu papel constituinte e abre a possibilidade da existência de múltiplas consciências habitando o mesmo mundo. Em suma, a experiência libidinal abre o sujeito para a experiência do outro.

Essa “vida anônima”, nas palavras de Merleau-Ponty, começa quando o sujeito se descobre mergulhado na natureza, pelo contato que estabelece com ela através do tato, da visão e da audição, sentidos que, antes mesmo de uma tomada de consciência ou de uma escolha racional, já estão operantes, testemunhando-lhe a presença do mundo que sempre já está ali e, por conseguinte, preparando a percepção de um mundo humano mais profundo. Se pode perceber algo ou alguém anonimamente, como um objeto à margem de seu campo sensorial, o anonimato faz com que o próprio sujeito seja visado pelos outros como um objeto sem história.

Como o outro é então percebido e integrado a uma história pessoal? Se o anonimato conduz à objetivação, o contato mais rudimentar que se pode ter com outrem é pelo encontro com objetos que trazem em si a marca de um comportamento ou de intencionalidade alheia. Como afirma o filósofo, “tenho em torno de mim estradas, plantações, povoados, ruas, igrejas, utensílios, uma sineta, uma colher, um cachimbo. Cada um desses objetos traz implicitamente a marca da ação humana à qual ele serve” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 465). Tanto os utensílios e instrumentos quanto as edificações e monumentos não deixam de ser objetos naturais, pois existem enquanto arranjos de características sensoriais, mas eles emitem uma atmosfera de sentido que os poderia qualificar como *objetos culturais*. Ora, o que “cultura” significa aqui, sabendo-se

que em muitas ocasiões toda uma tradição filosófica e uma miríade de correntes de pensamento se desenvolveram tomando natureza e cultura como duas dimensões separadas? E como Merleau-Ponty concilia as duas visões, colocando a cultura como algo que se erige sobre e através da natureza?

O objeto cultural surge quando ele traz em si a cristalização de um comportamento humano, ou seja, se ele é rastro existencial de um sujeito ausente. Nos objetos culturais sempre crepitará uma sutil intencionalidade, que não se encontra na coisa puramente natural, que secreta o seu significado enquanto meio ou fim de determinada ação humana: nos exemplos que vimos acima, o rastro existencial se mostra muito claro no cachimbo, na colher e na sineta, instrumentos para se fumar, comer e chamar, respectivamente, o que poderíamos estender aos demais exemplos e às intencionalidades que eles sinalizam. Por isso, “no objeto cultural, eu sinto, sob um véu de anonimato, a presença próxima de outrem. [...] é pela percepção de um ato humano ou de um outro homem que a percepção do mundo cultural poderia verificar-se” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 466).

Há uma sedimentação de atos e significados humanos. Porém, a presença do outro não se faz apenas pelo contato indireto mediado por utensílios, registros, pegadas ou vestígios. Se a percepção de outrem não é um pensamento que a partir das próprias categorias deduz a estrutura de outras subjetividades, é preciso que seja um contato direto e encarnado com o corpo do outro.

Ora, dentre todos os objetos culturais, Merleau-Ponty destaca o corpo como o principal deles, pois nenhum outro objeto consegue ser a cristalização mais clara de um projeto humano. Por isso, o problema da alteridade em sua filosofia será a indagação sobre como “uma intenção, um pensamento, um projeto, podem separar-se do sujeito pessoal e tornar-se visíveis fora dele em seu corpo, no ambiente em que ele se constrói” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 467). A questão agora é *como uma existência anônima pode vir a se tornar uma existência pessoal?*

Primeiramente, para que o corpo seja compreendido como rastro existencial, é preciso que nele opere uma intrínseca capacidade de aderir e de retomar um sentido que, seguindo-se a expressão de Merleau-Ponty, está “esparso” em meio aos fenômenos. Para tanto, faz-se necessário restituir a inerência da consciência ao corpo e deste com o mundo através de uma crítica da objetivação corporal e da transcendência da subjetividade, pois “nunca se fará compreender como a significação e a intencionalidade podem habitar edifícios de moléculas ou aglomerados de células” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 470). Por outro lado, a simples possibilidade de outrem, isto é, da existência de um Alter Ego,

presume uma consciência transparente, que deve ser tomada “não mais como uma consciência constituinte e como um puro ser-para-si, mas como uma consciência perceptiva, como o sujeito de um comportamento” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 470); em outras palavras, uma consciência que seja desde o princípio percepção e expressão, excesso sobre o mundo e abertura ao outro.

O que está em jogo aqui é a base de toda relação de alteridade: a reciprocidade de intenções que se pode estabelecer entre dois ou mais sujeitos que percebem e habitam o mesmo mundo, que compartilham a mesma experiência em um único campo perceptivo, que reconhecem o outro pelas expressões e comportamentos desfechados em seu corpo. O que estava entrevisto discretamente no capítulo sobre o corpo sexuado, isto é, a atmosfera sexual em que o contato se estabelecia entre corpos anônimos que se comunicavam sem a necessidade de mediação do *cogito*, é plenamente consumado pela noção de rastro existencial: a reciprocidade entre os sujeitos perceptivos se dá pela percepção de que o corpo de outrem é capaz das mesmas condutas motoras, do mesmo movimento de retenção e retomada presumido pela fala, do mesmo poder sobre o espaço e sobre o tempo.

Para se compreender como o outro se anuncia no campo perceptivo pelas intenções que transparecem em seu corpo, a pergunta sobre a alteridade deve se dirigir essencialmente a uma existência anônima. Se, por um lado, garante-se com esse artifício a fecundidade da experiência ingênua do pré-objetivo, por outro se eliminam do corpo as interpretações intelectualistas e realistas, que partem de uma definição objetiva que se dá por empobrecimento da experiência originária da percepção.

É por isso que a descrição do comportamento motor do bebê de quinze meses⁶ é evocada. Trata-se a rigor de uma *descrição*, e não de conceituação ou análise; também não há uma atitude contemplativa ou experimental por parte do filósofo, posto que ele interage imediatamente com a criança, sem se colocar em visão de sobrevoos. O bebê é escolhido como caso exemplar em detrimento de qualquer outra pessoa por conta de sua situação de completo anonimato: suas reações, que veremos a seguir, não são refletidas ou deliberadas, mas já manifestam a aderência ao campo perceptivo mundano.

⁶ No original, “un bébé de quinze mois”. É muito pouco comum no português do Brasil a utilização desta nomenclatura, pois o hábito coloquial e os costumes preferem se referir à idade da criança como “um ano e três meses”. Porém, em respeito aos originais e à tradução adotada na pesquisa, optamos por manter a grafia tal como está dada.

Toda a ação se desenvolve num contexto de brincadeira. O filósofo busca enxergar as reações motoras do bebê aos comportamentos que esboça em seu próprio corpo.

Um bebê de quinze meses abre a boca se por brincadeira ponho um de seus dedos entre meus dentes e faço menção de mordê-lo. E todavia ele quase não olhou seu rosto em um espelho, seus dentes não se parecem com os meus. Isso ocorre porque sua própria boca e seus dentes, tais como ele os sente do interior, são para ele imediatamente aparelhos para morder, e porque minha mandíbula, tal como ele a vê do exterior, é para ele imediatamente capaz das mesmas intenções. A “mordida” tem para ele imediatamente uma significação intersubjetiva. Ele percebe suas intenções em seu corpo, como o seu corpo percebe o meu, e através disso percebe em seu corpo as minhas intenções (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 471-472).

Não é por uma tomada de consciência que a presença de outrem se impõe e se estende como continuidade do próprio sujeito, mas pelo reconhecimento do corpo fenomenal engrenado ao mundo. O bebê, pela sua pouca idade, ainda não tem consciência de si, sua subjetividade está no estágio mais rudimentar, mas ele já habita os mesmos campos sensoriais que o adulto, estabelece com ele relações análogas, reconhece um outro que tem um corpo capaz das mesmas potências que o seu, ainda que ele seja totalmente diferente. Duas percepções diferentes se cruzam e se entrelaçam no mesmo mundo.

Ocorre o mesmo, num plano mais complexo, com a linguagem. Ao interpelar e dialogar com alguém, “constitui-se um terreno comum entre outrem e mim, meu pensamento e o seu se formam um só tecido, meus ditos e aqueles do interlocutor são reclamados pelo estado da discussão. [...] nós somos, um para o outro, colaboradores em uma reciprocidade perfeita, nossas perspectivas escorregam uma na outra, nós coexistimos através de um mesmo mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 474-475). Ou seja, há o encontro entre duas subjetividades, duas consciências que habitam o mesmo campo sensorial e a mesma vaga temporal, cujos projetos se cruzam por se deixarem polarizar pelo mesmo mundo. Como escreve Bonan,

a linguagem nos dá acesso a uma dimensão anterior à distinção dos sujeitos, assim como a um gestual geral cujo sentido é imanente e imediatamente tomado [...]. A expressão se inscreve então num espaço elíptico, espaço no qual as subjetividades ocupam fazem sua morada e polarizam o campo que definem por sua presença física, seus gestos, a reciprocidade de suas intenções e a reversibilidade de suas condutas (BONAN, 2001, p. 128).

quer dizer, o mundo perceptivo, ao solicitar tarefas e afetar os órgãos dos sentidos e a atmosfera libidinal dos sujeitos, permite que eles se descubram percebendo, habitando e explorando o mesmo mundo.

Porém, tomar apenas o mundo sensível e a linguagem instituída como fundamento da alteridade afasta o desejo do âmbito da intersubjetividade. A atmosfera sexual não seria emitida e interpenetrada pelos corpos que percebem, mas se reduziria a um campo contíguo à linguagem convencional. Os corpos não poderiam existir pelo desejo ou pelo amor, mas apenas pelo mundo que os envolve.

É por isso que a brincadeira com o bebê é evocada. Nela, onde há apenas a linguagem motora dos gestos, a criança reconhece perceptivamente a semelhança de seu corpo com o do adulto, a ponto de saber que sua boca, a arcada dentária e a mandíbula formam um “aparelho de morder”, sem a necessidade de inferir e função de cada órgão ou de apelar a um conjunto de experiências memorizadas. Sobre este caso, Barbaras lança luz sobre o fato de que

A relação com outrem é imediata: longe de ser inferida a partir de conteúdos sensíveis, ela é desde já presente nos e como seus conteúdos, isto é, como seu próprio corpo. A originariedade [*originarité*] da percepção de outrem exclui que esta percepção repousa sobre uma inferência. A prioridade genética, posta em evidência pela observação psicológica, tem aqui valor transcendental: a experiência de outrem atesta o caráter essencialmente significativo da consciência. [...] [Entretanto] um tal raciocínio não permitiria em caso algum inferir a semelhança objetiva dos corpos da existência de uma *outra* consciência, mas apenas a presença de *minha* consciência na outra. (BARBARAS, 2001, p. 40, grifos do autor).

Como rastro existencial, o corpo de outrem manifesta o acabamento que é exigido pelo corpo do sujeito. Há, como na linguagem, continuidade entre o que se passa no corpo de um sujeito e no de outro, como se, ao se reconhecerem como viventes de um único mundo, os corpos de ambos formassem um sistema e articulassem um único movimento de percepção. Tudo se passa como se o gestual e a linguagem falada por outrem viessem para preencher as lacunas e completar as percepções, imaginações e expressões do sujeito que os percebe. Por conta disso, “outrem não está cercado em minha perspectiva sobre o mundo porque esta mesma perspectiva não tem limites definidos, porque ela escorrega espontaneamente na perspectiva de outrem e porque elas são ambas recolhidas em um só mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 473). O rastro existencial funda então o que poderíamos chamar de intercorporeidade⁷, na qual os corpos se articulam todos num

⁷ A noção de intercorporeidade figura com maior ênfase no pensamento fenomenológico do século XX, mas não é exclusiva da filosofia contemporânea e nem mesmo estranha à tradição filosófica. Há algumas menções a fenômenos intercorporais, isto é, a alteridades fundadas na ligação e na continuidade entre os afetos do corpo, em alguns pensadores da Modernidade. Aqui recolhemos um trecho em que Espinosa, no século XVII, explica o fenômeno da intercorporeidade a seu amigo e interlocutor Pieter Balling, através da descrição do caso em que um pai supostamente vivenciava presságios dos episódios da vida de seu filho.

mesmo esforço expressivo, sistema que termina por fundar um mundo cultural e social, em que os corpos dos vários sujeitos, ao se perceberem e se afetarem mutuamente, tornam-se “o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 474). O mundo cultural, tal qual é anunciado nos objetos e utensílios, nada mais é do que a extensão e o termo deste processo intercorporal. Há nele um comportamento e uma existência sedimentados, que são retomados pela potência motora⁸ do sujeito que toma posse e faz uso desses instrumentos.

Em todas as aparições de outrem, é de sujeitos percipientes e psicofísicos que se fala. Ora, isso é consequência direta das constatações expostas no capítulo sobre a sexualidade: os sujeitos encarnados visam o outro através da sensibilidade e o veem como horizonte de potências motoras; tal qual com a coisa, esses corpos anônimos são tomados em seu espaço e situação e cada faceta e comportamento não manifesta sua essência inteira, mas é uma iniciação ao ser cuja síntese se desenrola temporalmente. Todavia, mesmo estando presente à percepção de seu interlocutor, o corpo de outrem nunca deixa de ser objeto cultural, transparecendo seu anonimato e uma margem de opacidade.

Tal paradoxo é suscitado, além da libido, pela desmontagem do *cogito* que é tecida durante todo o capítulo IV da segunda parte da *Fenomenologia da Percepção*. Ao postular a presença, ainda que presuntiva, nos rastros existenciais, ou a presença real na atmosfera erótica, Merleau-Ponty institui uma “experiência para vários”, na qual o Ego constituinte perde seus poderes de pôr o mundo. O para si é dissolvido pela simples possibilidade de

Na carta 17, ao explicar a imaginação como efeito de causas corpóreas e mentais, Espinosa deduz que “um pai ama tanto a seu filho que ele e seu querido são um e o mesmo. E como [...] se deve dar no pensamento uma ideia das afecções da essência do filho e das coisas que dela se seguem; e como o pai, em virtude da união que tem com seu filho, é uma parte do mesmo, a alma do pai deve participar necessariamente da essência ideal do filho, de suas afecções e do que delas se deriva” (SPINOZA, 1988, p. 159). Ao conviver estreitamente com o filho, o pai conhece suas reações corporais e a partir desse conhecimento pode imaginar o que acontecerá a ele futuramente. Ora, a concepção espinosista é muito próxima de Merleau-Ponty no que tange à semelhança entre os corpos percipientes; é pelo contato com o comportamento do outro que se vão ler, em seus gestos, voz, mãos, rosto e tônus muscular, a emoção expressada no exterior. Apesar de evidentes diferenças, as concepções de Espinosa e Merleau-Ponty concordam ao colocar o corpo como meio em que se elaboram e se exibem as emoções, bem como o contato encarnado (perceptivo, portanto) como fundamento da alteridade.

⁸ “Ela anexa a si objetos naturais desviando-os de seu sentido imediato, ela constrói-se(sic) utensílios, instrumentos, ela se projeta no ambiente em objetos culturais” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 474).

um alter Ego, isto é, de outra subjetividade a habitar o mesmo mundo, que obviamente não pode ser constituído pelas duas. O anonimato existencial⁹ é quem garante essa pluralidade de consciências.

Por outro lado, essas múltiplas subjetividades anônimas são consciências encarnadas. Nelas, são os comportamentos, hábitos motores e a fala que se manifestam no campo fenomenal. A intersubjetividade encarnada não é uma relação que se estabelece entre consciências totalmente transparentes e presentes a si mesmas, mas percepção do corpo do outro, de seus comportamentos, de sua expressão falante e gestual. Como percepção, trata-se de abertura ao outro que nunca se consuma por completo.

Exemplos concretos disso são as experiências da cólera e do luto, nas quais uma profunda intimidade transborda no público e é vivenciada coletivamente. Merleau-Ponty descreve a conduta de um amigo chamado Paulo¹⁰ em seus momentos de fúria e dor. Nele, são observadas as mímicas e emoções envolvidas em ambos os contextos. Apesar de manifestar externamente os sinais de seu desconforto e desamparo, a situação de luto e cólera tem significados diferentes para Paulo e para Merleau-Ponty. Apesar de partilharem uma mesma experiência fenomenal, dado o mundo comum que habitam e a semelhança estrutural de seus corpos, a coexistência mostra que “o luto de outrem e sua cólera nunca têm exatamente o mesmo sentido para ele e para mim. Para ele, trata-se de situações vividas, para mim de situações apresentadas” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 477). Essa discrepância ocorre não só no plano afetivo: no caso de um projeto estabelecido entre os dois amigos com um compromisso e um objetivo em comum, “este projeto comum não é um projeto único, e ele não se oferece sob os mesmos aspectos para mim e para Paulo, nós não nos atemos a ele um tanto quanto o outro, nem, em todo caso, da mesma maneira, e isso pelo único fato de que Paulo é Paulo e eu sou eu” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 477). Subjaz, portanto, em todas as experiências intersubjetivas, uma espécie de *fundo de subjetividade*, um *eu pessoal e anônimo* a partir do qual os sujeitos lançam seus projetos no mundo que envolve a todos.

Mesmo destituindo a consciência de seu poder constituinte, a pluralidade de consciências não resolve o problema da intersubjetividade. Permanece um anonimato que

⁹ “Em suma, nivelamos o Eu e o Tu em uma experiência para vários, introduzimos o impessoal no centro da subjetividade, apagamos a individualidade das perspectivas, mas, nessa confusão geral, não fizemos desaparecer, com o Ego, também o alter Ego?” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 476-477).

¹⁰ A tradução brasileira optou pela variante lusófona de Paul.

não se restringe apenas à corporeidade. Trata-se de um Si indeclinável, que significa a presença do sujeito enquanto projeto de si mesmo em todas as dimensões e paragens de sua existência encarnada. Nesta perspectiva,

o Si aparece justamente na retomada temporal dessa generalidade, desse passado sedimentado, porque essa retomada implica uma presença de si a si, legível, como veremos, a partir da estrutura do tempo. É o que permite a suspensão da comunicação, já que eu posso retirar-me do mundo e mergulhar em minha natureza, [...] mas ela não é jamais aniquilada, pois eu me encontro inevitavelmente situado e, assim, sou dado à percepção (MOUTINHO, 2006, p. 212).

A observação de Moutinho marca uma distância originária entre o sujeito e os projetos, situações e histórias que ele retoma e nas quais se engaja. O anonimato instalado entre os sujeitos e seus projetos estende-se então para o sujeito para consigo mesmo. Posturas pessoais, como a prostração do luto e a indignação da cólera, projetos comuns como um casamento¹¹ e mesmo a assunção de uma história e um contexto pessoais são todos modalidades e variações desse Si, desse fundo subjetivo, dessa generalidade primeva, que mostra que toda existência “sempre permanece aquém dos atos em que quer engajar-se, [...], casos particulares de sua intransponível generalidade”, e no seio da qual “toda afirmação, todo engajamento e mesmo toda negação, toda dúvida tem lugar em um campo previamente aberto” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 479).

Analisemos mais atentamente esse fundo de subjetividade que é o Si indeclinável. Ele é o fundo do qual todos os sentidos e atos do sujeito emanam, o que garante a coesão de suas experiências pessoais e a coerência do horizonte de seus projetos, e do mesmo modo é a dimensão que o impede de se fundir à consciência de outrem. Se a presença desse Si é o que destitui o Ego de sua função transcendental, por outro ela mergulha as subjetividades encarnadas, os inúmeros alter Egos, numa infinidade de mundos privados que, a certo custo, ensaiam uma discreta aproximação de outrem pela percepção superficial de seus comportamentos e pela criação de frágeis “intermundos”. Ao fim, o solipsismo parece incontornável, qual uma fatalidade. Porém, a solidão desse Si indeclinável só vale enquanto o sujeito estiver enraizado num mundo que lhe é estranho

¹¹ “Merleau-Ponty menciona um casal em que “o amor não é igual dos dois lados”: “um se envolve nesse amor e nele põe em jogo sua vida; o outro permanece livre, para ele esse amor é apenas uma maneira contingente de viver. O primeiro sente seu ser e sua substância dissiparem-se nesta liberdade que permanece inteira diante dele” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 478).

e que não constituiu, junto a outros sujeitos que, como ele, engendram seus projetos nesse meio anônimo.

Se o Si já é abertura para um mundo, como então sustentar a hipótese do solipsismo? Se o corpo de outrem, mesmo olhado como um objeto sem história nem consciência, é rastro da presença de outro projeto de existência, como descartar a intersubjetividade?

Primeiramente, tanto a solidão quanto a comunicação não são alternativas que se autoexcluem. A comunicação, ainda que parcial, é possível: duas pessoas podem articular um projeto comum, mesmo que cada um o viva à sua maneira e segundo suas possibilidades. O afastamento também: a experiência da imaginação e da alucinação atesta uma existência opaca. Em ambas, a presença do mundo é incontestável: na comunicação, os dois sujeitos, cada um a partir de seu fundo subjetivo, assumem o mundo; no solipsismo, o mundo é recusado de dentro, a existência cai num estado de generalidade como o da moça afônica, que vive uma vida puramente orgânica sem nela depositar o seu projeto pessoal, mas que permanece ali ainda que anônima, podendo ser reaberta e retomada a qualquer momento.

Comunicação e solipsismo não são, portanto, duas alternativas, como as concepções do em si e do para si, mas duas manifestações de um ser que está sempre em situação. A diferença, a rigor, é de grau e intensidade: do mesmo modo que “a recusa em comunicar-se ainda é um modo de comunicação”, por outro lado “o solipsismo só seria rigorosamente verdadeiro para alguém que conseguisse constatar tacitamente a sua existência em ser nada e sem fazer nada, o que é impossível, já que existir é ser no mundo” (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 484). Como a carnalidade sensorial do mundo, a conduta visível e movente de outrem solicita uma atitude, que tanto pode ser de engajamento quanto de rejeição. Ambas as atitudes, no entanto, não se excluem por contradição e nem se destroem por antagonismo; pois, no domínio do pré-tético, elas se dão como duas modificações do mesmo fundo subjetivo. Anabelle Dufourcq retoma o argumento a favor da ambiguidade essencial do corpo ao apontar que “introjeção e projeção permanecem essencialmente como utensílios suscetíveis de mau uso, ambos caracterizam uma relação para com outrem que é fatalmente tentativa e ambiguidade, uma relação que consiste em pressentir uma profunda intimidade entre outrem e eu” (DUFOURCQ, 2005, p. 314).

O Si indeclinável não é tão somente o último bastião da consciência subjetiva, que, a despeito duma abertura fenomênica, ainda resistiria no sujeito como uma negatividade subjacente a todos os fenômenos, do mesmo modo que a coexistência

através dos rastros da conduta visível não pode ser reduzido a uma intersubjetividade tecida de impressões fortuitas, o que seria do agrado de um realismo dos mais grosseiros. Outrem é antes percebido do que dado ou concebido; toda percepção é potência expressiva, o que significa dizer que ela não se encerra em si mesma como um bloco ou aglomerado de propriedades sensíveis que existiria em si como um objeto sem perspectivas ocultas ou sem horizonte temporal. Nestes termos, o comportamento que o outro esboça através de seu corpo e que se sedimenta em rastros existenciais, e até mesmo o sentimento ou a intenção que permanece oculta pela opacidade de sua fala e de seus gestos, é algo que excede o seu ser dado. Por isso todos os objetos que trazem impressos em si a marca duma intencionalidade, como a colher, a sineta e o cachimbo, podem ser desviados do fim a que servem e ser empregados de maneiras inusitadas ou em contextos imprevistos. Por isso a fúria e o nojo do amigo Paulo são vistos e vividos do exterior de modos e intensidade diferentes dos quais Paulo os sente e vive a partir de sua própria subjetividade.

Podemos afirmar, a rigor, que a atmosfera sexual e afetiva que traz em si a possibilidade de viver contra ou a favor de outrem e de se enraizar ou se esquivar do mundo é emitida e sustentada pelo fundo subjetivo do Si indeclinável e que, a partir dele, se infiltra e se envolve todas as dimensões da vida do sujeito. Para além de um solipsismo ou de uma comunicação mitigados, esse mesmo eu anônimo transborda os limites da consciência e se faz coexistência, mundo intersubjetivo, mundo social. Assim se esclarece como outrem pode existir pelo desejo e pelo amor, isto é, como uma intencionalidade pode ser afetiva:

A partir do momento em que a existência se concentra e se engaja em uma conduta, ela cai sob a percepção. Como qualquer outra percepção, esta afirma mais coisas do que realmente apreende: quando digo que vejo o cinzeiro [e outro sujeito, por conseguinte] que está ali, suponho acabado um desenvolvimento da experiência que iria ao infinito, envolvo todo um porvir perceptivo. Da mesma maneira, quando digo que conheço alguém ou que o amo, para além de suas qualidades eu visio um fundo inesgotável que um dia pode fazer estilhaçar a imagem que me faço dessa pessoa. É a este preço que existem para nós as coisas e os 'outros', não por uma ilusão, mas por um ato violento que é a própria percepção (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 485).

Por conta disso, a alteridade em Merleau-Ponty carregará consigo o gosto indefectível de um enigma. Enigma de outrem, cujas intenções nunca se dão por completo e que, para se tornarem visíveis, encerrarão em si zonas de sombra e invisibilidade. Enigma do eu consigo mesmo, pois, do fundo de sua subjetividade, nunca há transparência total entre o que é pensado e o que é agido, apenas um projeto que pode ser

negado ou retomado a qualquer momento; enigma do mundo sensível, enquanto campo de inesgotáveis porvires.

Na leitura de Dufourcq, trata-se da trama de uma motivação que traz impregnada em seus fios a marca da mesma ambiguidade que, para Merleau-Ponty, confere à experiência a sua maior riqueza:

O amor é a profunda coesão dos múltiplos comportamentos que tecem minha existência. [...] Ser autenticamente amoroso é ser “tomado por inteiro”, é quando cada um de meus atos, cada um de meus pensamentos, está polarizado por esta ligação ao ser amado, quando meu passado prefiguraria esta ligação e quando cada novo comportamento a confirma. [...] Mas esta maneira singular de existir nunca se dá positivamente, ela também se dá e se oculta num mesmo movimento, perfila em filigrana os múltiplos comportamentos aparentes de outrem (DUFOURCQ, 2005, p. 313).

A atmosfera amorosa é, ao mesmo tempo, origem e consequência de um *mundo social*, de um campo de possibilidades que, na mesma trilha aberta pela ambiguidade do mundo e do corpo, é ímpeto e consumação da intersubjetividade encarnada. Articulando a leitura do novo estatuto ontológico do corpo e da exploração sensível como o ato mais puro do sujeito, o desejo encontra uma alteridade radical a permear os primórdios da obra merleau-pontyana (lembremos que a *Fenomenologia da Percepção* é fruto de seu doutorado e que inaugura, de certa maneira, o trajeto de sua filosofia) e propõe uma visão renovadora de sua tese: discurso sobre o corpo como veículo da existência, a *Fenomenologia* é um tratado sobre a *liberdade radical* do sujeito, enquanto potência de retomar e irrealizar o mundo que lhe é dado.

A sexualidade dramática, isto é, o engajamento da vida individual no campo afetivo, seja para negá-lo, seja para afirmá-lo, é originariamente instituição de sentido, abertura dum campo de porvires e de intencionalidades possíveis. O fenômeno do corpo sexuado e da encarnação de outrem é um e o mesmo: disposição a afetar e a ser afetado, dele não se pode mais falar em termos de uma atividade ou de uma passividade, mas sim no de uma *liberdade para instituir*.

Ora, a instituição será um tema a ser revisitado tardiamente por Merleau-Ponty, num curso ministrado entre 1954 e 1955 no Collège de France. Nele, a instituição amorosa é definida como uma *promessa*, isto é, um campo de possibilidades que se abre no mundo do sujeito e se deixa trespassar pelas vicissitudes do acaso e pelos acidentes da contingência, sem, contudo, descartá-los como elementos estranhos e intrusos. Tal como a instituição é definida nas notas de curso, a promessa envolvida no amor é inscrição de

uma história pessoal e comunitária, de um sentido que se vai entretecendo numa cadeia de episódios e acontecimentos da vida.

No caso mais específico da instituição dos sentimentos, esta promessa ou projeto inclui o outro nos seus caminhos, esbarrando com os seus próprios projetos e lacunas. Elíptica, descontínua, tortuosa, numa fatal oscilação entre ilusão e certeza, assim se define a instituição amorosa:

Ele [o amor] é criado por juramento, por decisão, isto é, conduta prometida. Mas nós nos levamos a sério, isto é, terminamos por sentir, e não somente agir, segundo a promessa. Se não nos sentimos prometendo, é que não se decidiu ou prometeu verdadeiramente, uma meia decisão é decisão de ser e não ser ao mesmo tempo. A verdadeira decisão faz o sentimento. (MERLEAU-PONTY, 2003, p. 63).

No entanto, sem entrar no mérito da discussão do estatuto da liberdade, o que nos consumiria muito mais espaço e levaria a sair do escopo e da linha de argumentação deste artigo, a descoberta da dimensão do desejo como liberdade de instituição nos obriga a mencionar algumas reflexões acerca deste poder de retomada do sujeito. Primeiramente, a liberdade da qual fala Merleau-Ponty não é fruto duma vontade absoluta ou da autonomia do livre-arbítrio. Trata-se, tal como a grande maioria de seus conceitos, de uma liberdade *encarnada*: liberdade de decisões e ações que nunca se consuma por completo, que sempre se engendra num campo de horizontes claramente delimitados. Também não é uma liberdade que é posta pelo sujeito ao se descobrir no mundo; em mais um dos intrincados e fecundos paradoxos nos quais nos enredamos em sua filosofia, Merleau-Ponty demonstra que o sujeito descobre a própria liberdade ao se dar conta de que está mergulhado num mundo anterior à sua própria vida, já instituído e sedimentado, que o envolve anonimamente e o obriga a tomar partido.

Ultrapassado de todos os lados por meus próprios atos, afogado na generalidade, todavia sou aquele por quem eles são vividos, com minha primeira percepção foi inaugurado um ser insaciável que se apropria de tudo aquilo que pode encontrar, a quem nada pode ser pura e simplesmente dado porque ele recebeu o mundo em partilha e desde então traz em si mesmo o projeto de todo ser possível, porque de uma vez por todas este foi cimentado em seu campo de experiência (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 480).

Projeto de si mesmo, o sujeito nunca é posto sobre o mundo, tampouco põe o mundo diante de si; escapa às explicações causais ou psicológicas pelo simples fato de que não é objeto concreto nem puro espírito, mas potência de expressão que não cessa de afetar o mundo ao seu redor e de sofrer os seus afetos, e nesta afetividade, em meio a um turbilhão de solicitações do exterior, de possibilidades de ação e de realização de porvires, há ainda espaço para que o sujeito testemunhe uma *vida significativa*. Vida que não é uma

definição positiva ao gosto das ciências biológicas, da medicina ou mesmo das ciências sociais, tampouco conceito ou categoria que integraria todos os fenômenos vitais do ponto de vista epistemológico. Vida que é liberdade, isto é, perigo, instabilidade, dúvida, possibilidade, abertura, assunção de si mesmo, assunção do mundo, erro, alucinação, sonho, projeto que está sempre se escrevendo, retificando, alterando e se refazendo. Vida em que cada escolha que tolhe esta mesma liberdade contribui para que o projeto individual ganhe novos matizes e permaneça não como *télos* inatingível, mas como origem inexpugnável.

É sendo sem restrições nem reservas aquilo que sou presentemente que tenho oportunidade de progredir, é vivendo meu tempo que posso compreender os outros tempos, é me entranhando no presente e no mundo, assumindo resolutamente aquilo que sou por acaso, querendo aquilo que quero, fazendo aquilo que faço que posso ir além. Só posso deixar a liberdade escapar se procuro ultrapassar minha situação natural e social recusando-me a em primeiro lugar assumi-la, em vez de, através dela, encontrar o mundo natural e humano. Nada me determina do exterior, não que nada me solicite, mas ao contrário porque de um só golpe estou fora de mim e aberto ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 2006b, p. 611).

À guisa de conclusão, é nessa liberdade feita de hesitações, de saltos e recuos, que se inicia a obra merleau-pontyana. Seu destino futuro, como já o conhecemos, sofrerá muitas alterações; mas o germe dessa liberdade se manterá até o fim abrupto de sua filosofia. O corpo testemunha em sua totalidade esta criação perpétua que é o ato de instituir: “fundamento de uma história pessoal através da contingência” (MERLEAU-PONTY, 2003, p.73).

REFERÊNCIAS

- BARBARAS, Renaud. **De l'être du phénomène**: sur l'ontologie de Merleau-Ponty. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 2001.
- BONAN, Ronald. **Le problème de l'intersubjectivité dans la philosophie de Merleau-Ponty**. Paris: L'Harmattan, 2001, v.1.
- CHAUI, Marilena. **Experiência do pensamento**: Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DUFOURCQ, Annabelle. **Institution et imaginaire**: la réflexion merleau-pontyenne sur les illusions amoureuses. In: **Chiasmi International 6**. Paris/Milano/Memphis: Vrin/Mimesis/University of Memphis, 2005, p.303-343.

FERRAZ, Marcus Sacrini Ayres. **O transcendental e o existente em Merleau-Ponty**. São Paulo: Humanitas, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Estrutura do Comportamento**. Trad. de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. **Fenomenologia da Percepção**. Trad. de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____. **L'institution. La passivité**. Notes de cours au Collège de France. Paris: Belin, 2003.

MOUTINHO, Luiz Damon Santos. **Razão e Experiência: ensaio sobre Merleau-Ponty**. São Paulo: UNESP, 2006.

SPINOZA, Baruch. **Carta 17 a Pieter Balling**. In: _____. **Correspondência**. Introd., notas, trad. e índice de Atilano Domínguez. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

O NARRADOR CONSERVADOR EM CIÊNCIAS MORAIS, DE MARTÍN KOHAN

Daniel Zanella¹²

RESUMO

O presente artigo analisará os aspectos narrativos que permeiam a obra *Ciências Morais*, do escritor argentino Martín Kohan, escrita em 2007 e publicada no Brasil em 2008, pela Companhia das Letras. Em virtude de seu narrador linear, a obra poderia ser classificada superficialmente como uma narrativa conservadora. A busca do trabalho é entender, pela ótica bakhtiniana, a escolha de um dos principais escritores argentinos da atualidade por um narrador simples em um contexto de tensão social, com a sociedade argentina sob a sombra da ditadura. Além do referencial teórico de Mikhail Bakhtin, traremos estudos sobre a literatura latino-americana e questões que envolvem campos de tensões, instrumentos de repressão e descolonização literária.

Palavras-chave: Literatura argentina; arquitetura; Bakhtin.

ABSTRACT

This article will examine the narrative aspects that permeate the work *Moral Sciences*, the Argentine writer Martín Kohan, written in 2007 and published in Brazil in 2008, by Companhia das Letras. By virtue of your Narrator, the work would be classified on the surface as a conservative narrative. The job search is to understand, by bakhtiniana optics, the choice of one of the most important Argentine writers of today by a single Narrator in a context of social tension, with the Argentine society under the shadow of the dictatorship. In addition to the theoretical framework of Mikhail Bakhtin, we bring studies on Latin American literature and issues involving the fields of tensions, instruments of repression and decolonization.

Keywords: Argentine Literature; architecture; Bakhtin.

¹² Jornalista, editor e mestrando em Teoria Literária pela UNIANDRADE (contato@jornalrelevo.com).

INTRODUÇÃO

Seu pai sempre dizia que tudo na vida é uma questão de costume. Com o passar dos dias, adquiriu tanto o costume de se esconder e vigiar no banheiro masculino que até incorporou o hábito de urinar lá todas as vezes. Já não espera, como no princípio, que a vontade a obrigue.

(KOHAN, 2008, p. 97)

Ciências Morais é um livro intrigante por, no mínimo, dois aspectos: narrativa pouco inovadora sob prisma altamente questionador e defesa extrema do mínimo para dar amostras do poder do macrocosmo. É um inusual tratado sobre miudezas a partir do contexto histórico, um contexto histórico de fato implícito, não rasgado, às vezes até de mão literária arrastada, necessariamente arrastada, como se estivéssemos diante da anunciada e fatal queda de um penhasco — e por que um dos maiores autores argentinos da contemporaneidade escolheu uma prosa tão lenta, tão detalhista, tão ao fundo-do-fundo-do-fundo, para a obra analisada neste presente estudo?

Vamos, inicialmente, aos arredores. Martín Kohan nasceu em Buenos Aires em janeiro de 1967. É professor de Teoria Literária na Universidad de Buenos Aires e na Universidad de la Patagonia. Autor de verve prolífica, já publicou ensaios, livros de contos, novelas e romances prestigiados. Duas obras se destacam em sua trajetória: *Dos veces junio*, lançado em 2002, sendo republicado no Brasil em 2005, conta os bastidores da violência institucional do Estado argentino. Há uma pergunta-motor do livro, logo no começo da trama, em forma de bilhete, de um soldado para um superior: “A partir de que idade se pode *comesar* a torturar uma criança?” (KOHAN, 2005, p. 11, itálico nosso).

A segunda obra fundamental é justamente *Ciencias Morales*, lançado em 2007 na Argentina e em 2008 no Brasil, romance vencedor do tradicional prêmio espanhol Herralde. Aqui também temos os bastidores da violência institucional do Estado argentino, agora sob a lógica de uma escola de Buenos Aires, em pleno 1982, às vésperas da Guerra das Malvinas.

Suas obras, recortes e retratos amplos da ditadura argentina, estão espalhadas por editoras de prestígio, como Einaudi (Itália), Serpent’s Tail (Reino Unido), Seuil (França) e Suhrkamp (Alemanha). No Brasil, seus livros saem pela Companhia das Letras, fundada em 1986 por Luiz Schwarcz e Lilia Moritz Schwarcz.

Kohan cresceu sob a égide da ditadura militar na Argentina. Tinha nove anos quando o golpe de Estado aplicado em 24 de março de 1976, conhecido como a Última Ditadura, trouxe mais um período de exceção democrática ao país. De certo modo, a

experiência infantil e juvenil de viver a tutela militar irá perpassar todos os seus livros, em que personagens jovens se deparam com o absurdo do mundo adulto, a violência não é emanada na violência direta, mas na potência institucionalizada da violência, promovida pelo Estado.

Entre as décadas de 1930 e 1970, os militares tomaram o poder na Argentina em seis ocasiões. Considerado o quintal de casa, muitos dos movimentos de derrubada de governos democráticos tiveram os Estados Unidos como mentores efetivos ou intelectuais — a ameaça comunista como salvaguarda. A prática, corriqueira na América Latina, trouxe ao poder uma série de líderes de alma autoritária, uma agenda liberal na economia e conservadora nos costumes, e instrumentos eficazes na arte da repressão e do confronto.

Os golpes militares e a ameaça comunista deixaram graves sequelas na sociedade argentina, como os terríveis desdobramentos econômicos seguidos de crises profundas, a desordem institucional e movimentos sociais de cobrança por explicações, como As avós da Praça de Maio (Abuelas de Plaza de Mayo). A associação civil é uma organização de direitos humanos que tem resistido pela reparação às famílias atingidas pela ditadura argentina, procurando crianças apropriadas ilegalmente pelo Estado e também com o intuito de reintegrá-las a suas famílias verdadeiras.

O enredo de *Ciências Morais* não chega a permear diretamente os fatos que atravessam a história recente da Argentina, mas lança faíscas em direção a um aparato ideológico (e violento) do Estado. O roteiro é aparentemente simplório. No outono de 1982, o Colégio Nacional de Buenos, tradicionalíssimo (um equivalente ao Colégio Estadual do Paraná, tanto em volume quanto em credo), funciona sob a mão pesada do senhor Biasutto, apático chefe dos inspetores e da recém-contratada María Teresa.

Lembremos, segundo Skrepetz (2013), que estamos a tratar de um romance pós-ditatorial, lançado em 2007, isto é, escrito cerca de quase três décadas após um dos períodos mais dramáticos vividos pela Argentina: a crise da ditadura que se segue à Guerra das Malvinas (1976-1982)

María é uma jovem e abnegada prestadora de serviços corriqueiros no colégio, virgem, “uma menina-moça de não mais que vinte anos. Uma jovem de olhar distraído, tendendo a abstrair-se e cair em devaneios voluntários e involuntários desde a sua infância” (SKREPETZ, 2013). Sua missão, na escola, é vigiar os alunos, promover a ordem, organizar as filas, observar se os estudantes, potenciais desordeiros, estão respeitando os códigos de comportamento da instituição de maneira eficaz, conseguir “olhar sem ver”.

María Teresa aplica essa prescrição, que naquele primeiro dia de trabalho lhe fora transmitido em detalhe pelo senhor Biasutto, ao fim de cada um dos três intervalos da tarde no momento de fazer fila, no momento de distância ao fazer fila (KOHAN, 2008, p. 14).

Por mais que tenhamos uma protagonista com dimensões simples, quase discreta em suas perspectivas, apenas em busca de bem executar suas tarefas protocolares, “Ao sair [do banheiro] está satisfeita. Não sabe explicar muito bem essa satisfação. Afinal de contas, não conseguiu pegar nenhum dos estudantes clandestinos do colégio” (KOHAN, 2008), o escritor argentino vai tecendo um lento painel da sociedade argentina, um jogo que se apresenta na banalidade, no ridículo, no nonsense. Todavia, o panorama macro não se perde de distância.

Na segunda-feira, 14 de junho de 1982, cai Puerto Argentino. O general argentino Mario Benjamín Menéndez, governador das ilhas, firma a capitulação ante o general britânico Jeremy Moore, comandante das forças vitoriosas (KOHAN, 2008, p. 188).

Estamos, pois, diante de uma forma de narrar com ambições estéticas peculiares: a lentidão e o minúsculo diante do peso do real. Em uma visão mais estreita, a narrativa poderia ser considerada conservadora, no sentido de que não se promove nenhuma pirotecnia estética, flertando até com um certo tipo de realismo passadista. E nem cabe show técnico: para narrar o cotidiano de uma burocrata um bom tanto alienada, Kohan depreende que é preciso um tipo diferente de descida ao plano investigativo da narrativa. É o que veremos parcialmente na sequência.

A VIOLÊNCIA É A NORMA

No território de como se conta esse cotidiano de controle está uma das principais chaves de leitura de *Ciências Morais*. Temos, diante do foco da narrativa na “comum” María, o estabelecimento de um narrador romanesco lento, detalhista, como se estivesse ele próprio fazendo uma inspeção por dentro da monotonia da vida de um colégio tutelado pela rigidez da norma militar.

Outra tarde, no fim do primeiro intervalo, María Teresa notou, ou acreditou notar, que a mão direita de Capelán repousava excessivamente no ombro direito de Marré. [...]

- Está cansada, Capelán?

- Não, senhorita inspetora.

- Seu braço está pesando, Capelán?

- Não, senhorita inspetora.

- Tal

vez prefira sair da formação, Capelán, e descansar no escritório do senhor Prefeito?

- Não, senhorita inspetora;

- Então, tome distância como convém.

- Sim, senhorita inspetora. (KOHAN, 2008, p. 12)

Para Bakhtin, é importante observar a totalidade de escolhas para compreendermos melhor as intenções. A isso ele chama de orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem, um requisito de análise importante para compreendermos a intencionalidade de um autor perante a própria obra.

Entre o discurso e o objeto, entre ele e a personalidade do falante, interpõe-se um meio flexível, frequentemente difícil de ser penetrado, de discursos de outrem, de discursos “alheios” sobre o mesmo objeto, sobre o mesmo tema.⁹ [...] Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações (BAKHTIN, 1988, p. 86).

Antes de adentrar os meandros (perigosos) do que são as escolhas estéticas, do que são as escolhas ideológicas, o teórico russo busca entender o que configura o ato de produzir o romance, o que se busca dizer a partir dele.

O romance é um gênero literário. O discurso romanescos é um discurso poético, mas que, efetivamente, não cabe na concepção atual do discurso poético. Na base desta concepção estão algumas premissas limitadoras. Esta mesma concepção no processo da sua formação histórica, de Aristóteles aos nossos dias, orientou-se para gêneros "oficiais" definidos e esteve ligada a certas tendências históricas da vida verbal e ideológica. Por este motivo, toda uma

série de fenômenos permaneceu fora de sua perspectiva. A filosofia da linguagem, a linguística e a estilística postulam uma relação simples e espontânea do locutor em relação à "sua própria" linguagem, única e singular, e uma realização simples dessa linguagem na enunciação monológica do indivíduo. Elas conhecem apenas dois polos da vida do discurso entre os quais se situam todos os seus fenômenos linguísticos e estilísticos que lhe são acessíveis, o sistema da linguagem única e o indivíduo que fala nesta linguagem (BAKHTIN, 2002, p. 80).

Ao teórico russo interessa perceber como nada na linguagem está solto ou imiscuído de intenções. Quem fala? Quem se ouve por detrás dos enunciados? Nada é por acaso. Naturalmente, esse percurso não é plano, pois estamos diante de um autor que lida com as palavras de um modo imaginativo, até truncado em certos momentos.

Em sua época, Chesterton dividiu a espécie humana em três grandes categorias: "pessoas simples", "intelectuais" e "poetas". As "pessoa simples" são capazes de sentir, mas não de expressar seus sentimentos; os "intelectuais" são capazes de menosprezar com perfeição os sentimentos das "pessoas simples", de ridicularizá-las e de arrancar de si próprios esses sentimentos; e os "poetas", ao contrário, foram agraciados com a capacidade de expressar aquilo que todo mundo sente, mas ninguém sabe dizer. De acordo com essa classificação, Bakhtin pertence ao grupo dos poetas (AVERINTSEV in FIORIN, 2005, p. 10).

Bakhtin relembra que todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele (BAKHTIN, 2002)

Não é possível que a obra consiga viver alheia ao discurso de seus arredores, a outros agentes que falam, que julgam, que entonam. "Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus estratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico" (BAKHTIN, 2002).

Em suma, estamos diante de um fenômeno, a produção de literatura, que não é estanque, isolado, fechado. Inocente. Agem no autor vários sistemas, inúmeras influências. Suas escolhas dizem dele e de seu espírito do tempo.

A língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única. Ela é única somente como sistema gramatical abstrato de formas normativas, abstraída das percepções ideológicas concretas que a preenche e da contínua evolução histórica da linguagem viva. A vida social viva e a evolução histórica criam, nos limites de uma língua nacional abstratamente única, uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior, destas diferentes perspectivas. A própria língua literária oral e escrita, única não só em relação aos seus índices gerais linguísticos abstratos, mas também nas suas formas de interpretação destes momentos abstratos, é estratificada e plurilíngue no seu aspecto concreto, objetivamente semântico e expressivo (BAKHTIN, 2002, p. 96).

Um conceito importante para entendermos o que Bakhtin pensa sobre o fazer literário no romance é a arquitetônica, um termo que ele recupera de Kant e expande, sendo utilizado para compreender o espectro das narrativas, de como nada, em uma obra literária, é isento de ideologia ou é simplesmente *casual*: “a construção e a estruturação da obra, unindo e integrando material, forma e conteúdo” (SANDRINI, 2007). Há, na perspectiva da escrita, da produção de sentidos, um centro de valores.

Chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unidos apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas às outras. Os três campos da cultura humana — a ciência, a arte e a vida — só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. [...] O que garante o nexos interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. [...] Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade (BAKHTIN, 2010, p. 330-334).

O projeto arquitetônico de *Ciências Morais* é muito importante para que entendamos o que o autor buscou entregar com seu microcosmo escolar. Não é por caso que temos um ritmo mais lento, mais descritivo, mais arrastado: há intencionalidade. O

trecho abaixo, a título de exemplo, explicita uma série de intenções, desde pintar o cenário de opressão, a velha relação mestre x aprendiz, até a forma abúlica como a protagonista María enxerga a sua realidade de uma forma quase alheia, inerte, em que pequenas transgressões (ou a manifestação do espírito crítico) soam como faltas graves diante das autoridades:

Marré levanta a mão, pede a palavra. A professora Perotti concede-a:

- O que gosto nesse pintor é que ele esteve na guerra, mas pinta como se não tivesse estado.

María Teresa fica um pouco perplexa, ou talvez apenas surpresa com a intervenção de Marré. Não pelo que disse, não avalia isso, mas pelo simples fato de tomar a palavra e falar. Era tão contínuo e firme o uso da palavra da professora Perotti, que não lhe ocorreu que alguém pudesse se intercalar nesse discurso e intervir (KOHAN, 2008, p. 108).

Bakhtin enfatiza que o homem é o centro do conteúdo-forma a partir do qual se organiza a visão artística, e de que se trata de um homem dado nos valores de sua atualidade-presença no mundo (BAKHTIN, 1997). Importante notar: quando o narrador de *Ciências Morais* repete os títulos dos capítulos “Juvenília”, “Sentinela” e “Ciências Morais”, estamos diante da constatação de um tempo que não é somente cíclico, mas também histórico. “Entra um aluno, vem urinar, é o de sempre” (KOHAN, 2008).

O mundo se repete porque o poder se repete — e chamar esse movimento de conservador é reduzir a obra a livros que se repetem por incapacidade de realização de seus propósitos.

O banheiro-microcosmo

A verdadeira peculiaridade do banheiro masculino, a que o distingue cabalmente do banheiro feminino, é justamente o que ali se encontra: a fileira dos mictórios. Em cada extremidade há cinco mictórios, ao todo são dez, embora sejam tão iguais de um lado e do outro, tão perfeitos em sua simetria que poderia muito bem haver somente cinco e, do outro lado, na verdade um grande espelho que se limitasse a reproduzi-los. Os rapazes, ela sabe, não se sentam para urinar (KOHAN, 2008, p. 76-77).

Por estatuto, espera-se de um romance a progressão de acontecimentos. Por mais que *Ciências Morais* se exercite em uma marcha, digamos, mais lenta, há sim um epicentro narrativo, um vórtice onde todos os rumores da narrativa encontram

ressonância, e essa máquina centrífuga é o banheiro masculino do Colégio Nacional de Buenos Aires.

Se “a tarefa mais urgente do escritor moderno é de chegar à consciência do quão pobre ele é, e de quanto precisa ser pobre para começar de novo (BENJAMIN,1996, p. 131), é a partir da fixação do narrador pelo banheiro masculino, onde María se esconde para vigiar os estudantes, supostamente fumantes, que determina o impacto das dicotomias da narrativa. Em certo momento, o narrador passa mais de quatro páginas descrevendo o espaço, como se estivesse diante de um bosque, com inúmeras nuances, uma pintura impressionista sob a ótica da sujidade — não deixa de ser simbólico o banheiro ter tanta ênfase na obra.

E por que o narrador se detém em tais nuances? “Por isso María Teresa toca, toca a porta, do lado de dentro, com a ponta dos dedos. E assim vai descobrindo formas, como se fosse cega e lesse em braile” (KOHAN, 2008). As pequenas descobertas de María encaminham a narrativa para a revelação das forças de poder institucionalizadas. Percebemos em María, alheia à ordenação do poder, uma busca por ser reconhecida em sua abnegação por controlar os adolescentes do colégio; logo ela irá de carrasco-burocrata para vítima institucionalizada.

E as dicotomias não são poucas. Temos o embate entre o contexto histórico x opacidade cotidiana, a repressão comportamental e sexual x o detalhismo narrativo. A escola surge como espaço de obediência e de saber. O exercício de micropoder e a introjeção do autoritarismo, os pequenos acontecimentos x terror do Estado, tudo se imbrica em prol de um complexo retrato da sociedade argentina de sua época, retrato este que dialoga com fatores políticos, com a história de um continente sempre permeado de tensões.

A América Latina é um campo de conflito e tensão entre o tradicional e o contemporâneo. O subcontinente tem por questões problemáticas a injustiça e a opressão. E também é na América Latina que a “realidade” resulta mais coletivamente partilhada do que nos países desenvolvidos e metropolitanos” (SANDRINI, 2016, p.100).

O auge das dicotomias acontece quando María é abusada sexualmente no banheiro masculino enquanto realiza uma vigília para encontrar os alunos fora da lei (ela mesmo escondida em um espaço inapropriado). A protagonista é encontrada pelo senhor Biasutto, que a encurrala no banheiro e a penetra com o dedo médio. A forma como Kohan narra esse estupro é aterradora:

Mas a coisa do senhor Biasutto continua tão alheia a tudo como esteve desde o princípio. Nada do que aconteceu aqui a chama, ou se a chama não obteve resposta alguma. Essa coisa, que ela teme não cresce, não cresceu, não aparece, não participa. O dedo suplente é o único recurso com que conta o senhor Biasutto. Aliás, agora que bate em retirada, o senhor Biasutto parece muito aturdido e notoriamente agravado, no sentido que se diz que o estado de um convalescente se agravou, e não parece possível pensar que se possa esperar dele algum tipo de iniciativa (KOHAN, 2008, p. 174).

Mesmo que tenha sido um abuso de contornos menos trágicos, a virgem María recebe a mensagem, a partir da invasão de seu corpo pelo senhor Biasutto, depara-se com o recado pleno: seu corpo não pertence a si, pertence ao Estado, pertence ao operador da violência, a quem tem mais capacidade de exercer o poder. María passa a entender como se apresentam as escalas sociais ao seu redor pela violação de sua intimidade, antes intacta.

María Teresa se ergue, senta na cama e logo torna a se abandonar ao travesseiro e ao cobertor. Repassa na memória imediata o sonho que acaba de ter. Pretende livrar-se assim, com uma revisão afrontada na vigília, das ressonâncias angustiantes do que sonhou. [...] No dia seguinte, que em sentido estrito já é o dia de hoje, terá de ir ao colégio, assim como nos dias subsequentes, e lá cumprir, diligente, com suas obrigações de inspetora (KOHAN, 2008, p. 186-187).

María Teresa é alienada ao mundo concreto que a cerca e incapaz de perceber a trama de um país corroído pela repressão e pela tortura. “María Teresa é uma metáfora de tantos argentinos; a escola simboliza o aprofundamento dos micropoderes que se expandiram na Argentina, entre 1976 e 1983. Qualquer mínimo espaço de poder servia para que se instaurasse o autoritarismo, para que o exercício de autoridade se tornasse uma tirania: sociólogos e historiadores já afirmaram isso e Kohan reitera, na ficção” (SKREPETZ, 2013).

Kohan atua, a partir do relato da vida minúscula de María, dos dramas de María, das descobertas traumáticas de María, como um arauto que oferece uma pequena síntese de um país em que o poder se executa nos espaços escuros, nos banheiros públicos, nos escritórios em bruma, na lógica do poder constituído que exclui a democracia e a escolha cidadã.

Se o autor escolhe uma surpreendente via psicanalítica para narrar o apogeu da violência da trama, em que o violentador não consegue contar com o corpo fálico para executar sua violência, é porque podemos, quem sabe, estarmos diante da constatação de

um sistema prestes a desabar, mas ainda muito presente no gesto — interpretação possível, mas que pede que certa cautela e outro movimento teórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na segunda-feira, 14 de junho de 1982, cai Puerto Argentino. O general argentino Mario Benjamín Menéndez, governador das ilhas, firma a capitulação ante o general britânico Jeremy Moore, comandante das forças vitoriosas (KOHAN, 2008, p. 188).

Ciências Morais completa seu percurso de dores e de representações no fim da Guerra das Malvinas. Movimento interessante. A protagonista deixa de sofrer por questões que são alheias ao seu controle. É a relação entre o indivíduo e a sociedade em que cabe ao indivíduo ser apenas plateia, não-participativo, um movimento que se repete fortemente na história da América Latina do século 20, com golpes recorrentes de Estado.

Rama conclui que a única maneira de o nome da América Latina não ser tomado em vão é quando a acumulação interna é vista como provedora não só de “matéria-prima”, mas também de uma cosmovisão, uma língua, uma técnica geradora de textos literários (SANDRINI, 2016, p. 33). Rama entende que é no esforço do artista, do escritor, em resistir a tais vórtices de poder institucionalizado que está o combate. E Kohan combate o bom combate com um narrador passadista, que explora os recônditos da alma humana, que se concentra nas miudezas. Não quer ser um autor moralista, de dedo em riste.

Assim, encontramos a realização de um livro que se quer racionalmente lento, sem elaborações artísticas vanguardistas, afinal, em um contexto que toca permanentemente o real, o que há de vanguarda política na América Latina do século 20 (e do século 21)?

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. **Questões de literatura e estética (A teoria do romance)**. São Paulo, Hucitec/Unesp, 1988.

BENJAMIN, Walter. 1996. **Obras Escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. Ática: São Paulo, 2011.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Tradução e notas de Fernando C. Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista; São Paulo: Editora da Universidade São Francisco, 2012.

KOHAN, Martín. **Ciências morais**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Duas vezes junho**. Tradução: Marcelo Barbão. São Paulo: Amauta, 2005.

SANDRINI, Paulo. **David Toscana entre McOndo e El Crack**. Curitiba, Kottter, 2016.

SKREPETZ, Inês. **María Teresa: Uma Imagem Mórbida da Nação Argentina em Ciências Morales de Martín Kohan**. Millenium, 45 (junho/dezembro), 2013.

OS IMPACTOS AMBIENTAIS DECORRENTES DA EXPLORAÇÃO DO AQUÍFERO KARST NA REGIÃO DE COLOMBO/PR

Regyane Rodrigues de Andrade¹³

Ivanna Mariano

João Victor Pacheco Gomes¹⁴

RESUMO

O Aquífero Karst situado principalmente na região Metropolitana de Curitiba, sua exploração ocorre através de poços e a água é utilizada para abastecimento doméstico, agricultura e criação de animais. Os moradores da região alegam que a retirada da água está tem causado problemas estruturais, enquanto, os empresários afirmam que os problemas citados pelos moradores não têm relação com a extração de água do subsolo. Diante dessa dualidade, neste trabalho realizou-se a espacialização e uma análise multitemporal, com base em dados de sensoriamento remoto e ferramentas de SIG, para identificar se os impactos possuem relação com a exploração do aquífero. Os resultados mostram que a exploração excessiva tem causado maior impacto na região.

Palavras-chave: Aquífero Karst; Colombo; Impactos; Análise multitemporal.

ABSTRACT

The Karst aquifer located mainly in the metropolitan region of Curitiba, its exploitation occurs through wells and the water is used for domestic supply, agriculture and animal husbandry. Residents in the region claim that water withdrawal is causing structural problems, while business owners say that the problems cited by residents are unrelated to the extraction of water from the subsoil. Given this duality, spatialization and multitemporal analysis, based on remote sensing data and GIS tools, were carried out to identify if the impacts are related to the exploitation of the aquifer. The results show that over-exploitation has caused the greatest impact in the region.

Keywords: Karst aquifer; Colombo; Impacts; Multitemporal analysis.

¹³ Regyane Rodrigues de Andrade (regyane.andrade@hotmail.com) e Ivanna Mariano (ivanna.mariano35@gmail.com) são graduandos do curso de Licenciatura em Geografia da UNIANDRADE.

¹⁴ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Ciências Geodésicas da Universidade Federal do Paraná (joavictorpac@gmail.com).

INTRODUÇÃO

Aquífero é toda formação geológica em que a água pode ser armazenada e que possua permeabilidade suficiente para permitir a sua movimentação. Vê-se, portanto, que para armazenar um aquífero, uma rocha ou sedimento tem que possuir porosidade suficiente para armazenar água, e que estes poros ou espaços vazios tenham dimensões suficientes para permitir que a água possa passar de um lugar a outro, sob a ação de um diferencial de pressão hidrostática (IAP - Instituto das Águas do Paraná). O Brasil com sua grande extensão, possui abundância hídrica com enormes concentrações de reservatórios, os principais são: Guarani, Alter do Chão, Cabeças, Urucaia e Furnas. Nos últimos tempos, com o surgimento da preocupação em relação a escassez de água doce potável, como solução provisória desenvolveu-se vários estudos referente a exploração de águas subterrâneas e perceberam que era possível utilizar das águas do aquífero para abastecer grandes cidades.

Na região Metropolitana de Curitiba, capital Paranaense, encontra-se o Aquífero Karst com 5740 km² de extensão que abrange os municípios de Campo Magro, Almirante Tamandaré, Itaperuçu, Rio Branco do Sul, Colombo, Bocaiuva do Sul, Cerro Azul, Tunas do Paraná, Doutor Ulisses e Adrianópolis, além de Castro e Ponta grossa. Desde 1992 a Companhia de Saneamento Básico do Paraná, mais conhecida como Sanepar, trabalha com a tentativa de explorar o aquífero para abastecer a Capital e as regiões metropolitanas, atualmente a empresa tem 34 poços espalhados entre alguns dos municípios.

Os moradores dessas cidades, principalmente em Colombo, estão abrindo processos na Justiça, alegando que a extração de água subterrânea está trazendo problemas para a população como a desestruturação de suas residências, o desnivelamento das paredes, que começam trincando, evoluem para rachaduras e depois passam para a desestabilização total da estrutura, gerando dificuldades para fechar janelas e portas ou podendo chegar ao total desmoronamento, o chão fica oco, e em alguns casos formando grandes buracos. A população convive diariamente com esses transtornos e além disso sofrem com a desvalorização de seus imóveis, pois diante desses problemas estruturais, nenhum comprador se interessa em finalizar negócio.

Se a retirada de água do aquífero está sendo inadequada, então é possível que esse seja o motivo dos problemas causados na região de Colombo. O artigo tem como objetivo através da espacialização da região de exploração do recurso mineral em Colombo, fazer

uma análise multitemporal dos impactos causados na região e compreender se são causas naturais ou ação antrópica.

REFERENCIAL TEÓRICO

O Aquífero Karts com 5740 km² de extensão que abrange os municípios de Campo Magro, Almirante Tamandaré, Itaperuçu, Rio Branco do Sul, Colombo, Bocaiuva do Sul, Cerro Azul, Tunas do Paraná, Doutor Ulisses e Adrianópolis, além de Castro e Ponta grossa, conforme mostra a imagem abaixo:

Figura 1 – localização total do Aquífero Karts



FONTE: LOPES, José Marcos (2009)

ÁREA DE ESTUDO

A área investigada no presente artigo, é a de Colombo, município de Curitiba que se encontra na região metropolitana norte a 19km de capital, sua área de extensão total é de 197,360 km², com uma população total de 212.967 pessoas, que utilizam de 66.408 unidades de atendimento da Sanepar para suprir o abastecimento de água (IBGE, 2010).

A região colombense é composta por feições geomorfológicas caracterizadas por um relevo bastante rebaixado, alternando com relevo energético, com rampas de elevada declividade e cristas alongadas, derivadas do modelado sobre rochas metamórficas silicáticas. Nas áreas de rochas carbonáticas pode-se diferenciar no relevo de dolinas, poljes e outros elementos típicos.

Figura 2 – Área de Estudo – Localização de Colombo



FONTE: HINDI, Eduardo Chemas - XII Congresso Brasileiro de Águas Subterrâneas

A Bacia Hidrográfica tem como rio principal o Rio Ribeira, resultado da união dos Rios Ribeirinha e Açungui. A vegetação apresenta áreas de matas secundárias com formações de capoeiras, pastagens, reflorestamento com Bracatinga. Os solos são de origem sedimentar resultante principalmente de rochas calcárias (WONS, 1994). E o Clima Subtropical, onde a cidade está sempre úmida com clima pluvial quente-temperado, chuvas regulares todos os meses do ano, pluviosidade média de 1350 a 1480

mm de chuva anual e umidade relativa do ar variando de 76 a 82% (CARTE – COLOMBO, 1998).

O município de Colombo, destaca-se por sua localização privilegiada, sendo um importante centro gerador de mão-de-obra para os serviços, indústrias e comércio da capital. É uma mistura de etnias, com uma rica e vasta diversidade cultural. Essa região apresentou a maior taxa de crescimento dentre as capitais brasileiras nas duas últimas décadas. O crescimento da população de maneira desordenada, ocorreu principalmente pelos motivos de ser uma cidade próxima de Curitiba, lotes baratos, transporte coletivo e a exploração mineral ao longo da Rodovia dos Minérios. O adensamento demográfico, por sua vez, faz com que rapidamente sejam atingidos os limites de suporte físico das áreas ocupadas, estabelecendo cada vez mais o decréscimo da qualidade de vida destas populações.

Com o aumento da população, gerou-se maior demanda por abastecimento hídrico e as empresas começaram a extrair águas subterrâneas. Com base em Eduardo Chemas Hindis, em seu artigo diz que “a exploração do aquífero cárstico foi levada a efeito sem considerar as possibilidades de ocorrência de acidentes geotécnicos ou ambientais, apesar dos precedentes ocorridos em Almirante Tamandaré-PR, cidade vizinha situada a cerca de 12 km de Colombo”.

Segundo (KRUGER 2013, p 9) a falta de uma legislação de parcelamento do solo e legislação ambiental favoreceram a ocupação de áreas de fragilidade do Karst. O município recebeu um grande número de pessoas que passaram a ocupar áreas irregularmente, provocando um agravamento das questões sociais e ambientais (ARAÚJO 2005, p 20). Por causa de moradias irregulares, nem todos os domicílios do município possuem rede de esgoto, gerando além da retirada em excesso de água a contaminação do Aquífero.

Foram registrados vários casos de subsidência e colapsos de terreno que causaram avarias em aproximadamente 20 residências e depressões e rachaduras nas estradas que atravessam a região. No entanto, o secamento de fontes e das drenagens alimentadas por elas configura o impacto de maior expressão, não só pelas consequências ambientais como também, econômicas, já que essas águas são utilizadas para irrigação e, em menor escala, para piscicultura (HINDE, Eduardo Chemas).

As regiões cársticas, são áreas instáveis do ponto de vista geotécnico e a exploração de águas subterrâneas, sem o conhecimento adequado das características hidrogeológicas do sistema aquífero, pode causar subsidências ou colapsos do terreno com

perdas materiais e humanas, rebaixamento do nível de água subterrânea ao longo dos anos, diminuindo a produção dos poços e reduzindo a umidade do solo, com reflexos na vegetação natural ou cultivada e, interferência em mananciais de superfície perturbando os ecossistemas relacionados.

A retirada do recurso mineral é feita sem autorização do órgão ambiental competente e resulta em dano ao patrimônio espeleológico. O Ibama seria o órgão responsável pelo licenciamento, pois o Karst é um reservatório subterrâneo de água e o artigo 20 da Constituição Federal diz que “as cavidades naturais subterrâneas” são patrimônio da União. Segundo dados da Sanepar, a água extraída do Aquífero abastece aproximadamente 188 mil pessoas na RMC.

Tabela 1 - Consumo de água superficial e subterrânea

Município	Total (m ³ /mês)	Água Superficial		Aquífero Carste	
		m ³ /mês	%	m ³ /mês	%
Colombo	1.188.691	322.704	27	865.987	73

FONTE: SANEPAR (2002)

A Companhia de Saneamento do Paraná (Sanepar) tem um prazo de cinco anos para desativar os cinco poços de exploração do Aquífero Karst.

Os aquíferos cársticos resultam de processos complexos envolvendo fatores litológicos, geomorfológicos, biológicos e climáticos, que causam mudanças nas características hidrogeológicas primárias da rocha tais como, porosidade e condutividade hidráulica. Nesse tipo de aquífero, o armazenamento e fluxo da água ocorrem nos condutos formados pela circulação da água enriquecida em dióxido de carbono que dissolve a rocha carbonática ao longo das superfícies de fraturas e de acamamento.

As fontes cársticas dessas bacias são perenes e têm descarga pouco variável ao longo do tempo. O bombeamento de poços interfere, em certos casos, na descarga natural das fontes situadas nas suas proximidades podendo, também, acelerar o rebaixamento do nível de água do aquífero freático sotoposto às rochas carbonáticas.

O principal processo de recarga do aquífero cárstico é por infiltração difusa (autogênica e alogênica) da precipitação atmosférica através do manto de intemperismo. O intervalo de tempo decorrido entre a precipitação e a variação do nível da água no aquífero é relativamente curto sendo, em média de 45 a 75 dias na bacia.

O sobre rebaixamento do nível da água no aquífero, seja por bombeamento excessivo ou pela proximidade de barreiras negativas, modifica o equilíbrio potenciométrico do aquífero, causando subsidência do terreno devido a diminuição da pressão neutra no solo ou, caso ocorra o carreamento de material de preenchimento das cavidades subterrâneas, colapsos de terreno. Além dos problemas geotécnicos causados pelo bombeamento dos poços, as interferências negativas na descarga das fontes afetam os agricultores que necessitam da água para irrigação, criação de animais e abastecimento doméstico.

A longo prazo, tais interferências poderão causar danos irreparáveis ao ecossistema associado à rede de drenagem alimentada por uma determinada fonte. Um efeito ainda mais perigoso do bombeamento de poços, é a inversão de fluxo na fonte, que passa a ser um canal de infiltração direta de água superficial para o aquífero sem que ocorra qualquer processo depurado.

METODOLOGIA

A metodologia aplicada para a elaboração desse artigo pode ser considerada em duas partes. A primeira visou às pesquisas bibliográficas, obtidas através de pesquisas como documentos e artigos sobre o Karst realizados por geógrafos, geólogos, advogados, órgãos públicos como a SANEPAR, ANA, IAP, entre outros e também com análises de demais publicações da região. Os estudos tiveram como finalidade, formar um embasamento teórico sobre a exploração do Aquífero Karst em caráter regional, mas principalmente local, com o objetivo de alcançar informações para a análise multitemporal do espaço e perceber se a retirada do recurso é o motivo das rachaduras, buracos e desmoronamentos de construções na cidade de Colombo. Escolheu-se o bairro Fervida como estudo de caso, pois foi bastante citado nas referidas publicações, além de ter ocorrido nessa região uma intensa mobilização social dos moradores em função dos impactos ambientais como surgimento de dolinas e rachaduras nas edificações.

A segunda parte visou a elaboração de materiais, a partir das informações coletadas na primeira etapa, que demonstrassem visualmente se houve ou não alteração na paisagem com a exploração do Aquífero Karst. Foi utilizado o software QGIS para a elaboração de mapa temático de relevo e os metadados do IBGE 2000 e 2010, onde foi possível localizar dois pontos cotados em datas diferentes. O período dos dados do IBGE

para análise foi determinado mediante a disponibilidade dos mesmos no portal do Instituto.

Para elaboração do mapa temático, buscou-se metadados em que fosse encontrado a elevação dos terrenos em datas diferentes. O primeiro passo foi fazer download do Shapefile do Estado do Paraná do censo de 2000 e 2010, encontrados no site do IBGE, em seguida demarcou-se o Município de Colombo como polígono e para facilitar a visualização e compreensão adicionou-se imagens de satélite fornecida pelo Google, pois nelas contém nomes de ruas, bairros e mapa físico do local, com relevo.

Os metadados de senso de períodos diferentes foram sobrepostos e para demarcação dos pontos cotados, utilizou-se do complemento “Elevation” do QGIS, que possibilitou modelos de elevação de elevação a partir dos dados disponíveis. Percebeu-se que existia uma diferença nos valores altimétricos entre os dados do IBGE de 2000 e de 2010, com um decréscimo de um para o outro, respectivamente. Considerando a metodologia implementada pelo IBGE e disponível nos metadados, não foi realizada nenhuma correção pois, considerou-se que os dados já haviam passado por um ajustamento prévio. A variação altimétrica pode ser dada por alterações geomorfológicas, de modo que essa diferença foi incorporada no processo.

RESULTADOS

Por meio de pesquisas bibliográficas percebe-se que encontramos diversas formas de análises para abordar o tema, por exemplo com entrevistas, cálculos topográficos, análise do solo, do relevo, das bacias hidrográficas e entre outros fatores, em busca de entendermos se a causa dos problemas é a extração irregular de água subterrânea.

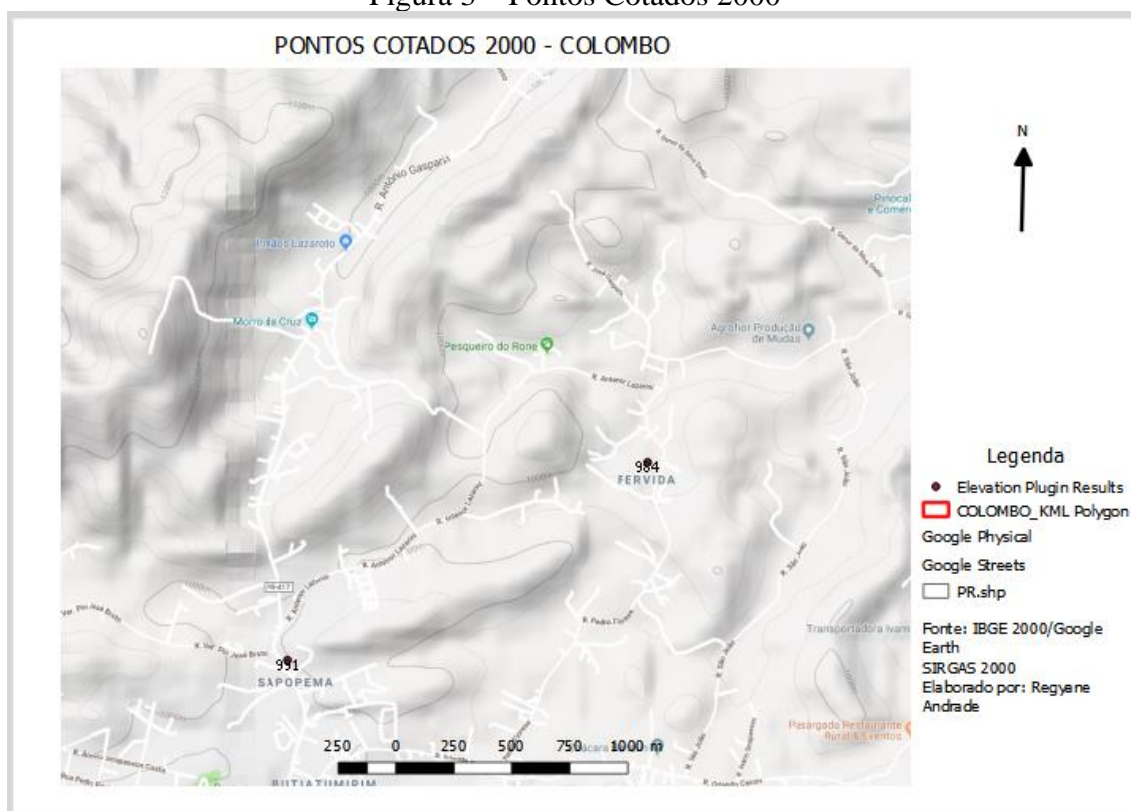
Com a análise de revistas e jornais nota-se a insatisfação da população que sofre com as rachaduras e desmoronamentos e que havia um conflito entre agricultores, órgãos públicos e população, pois cada um apontava seus motivos para a exploração, mas nenhum assumia a irregularidade.

Para amenizar o conflito, a DALCON ENGENHARIA aponta que foi criado a Câmara Técnica do Aquífero Karst de Colombo, formada por agricultores, geólogos, advogados, ambientalista, representantes da SANEPAR, representantes dos órgãos públicos e da Prefeitura de Colombo, com o objetivo de acompanhar os estudos de impacto ambiental e facilitar a comunicação entre os envolvidos, funcionando como

fórum de discussões. Com essa medida os problemas foram amenizados e a exploração moderada.

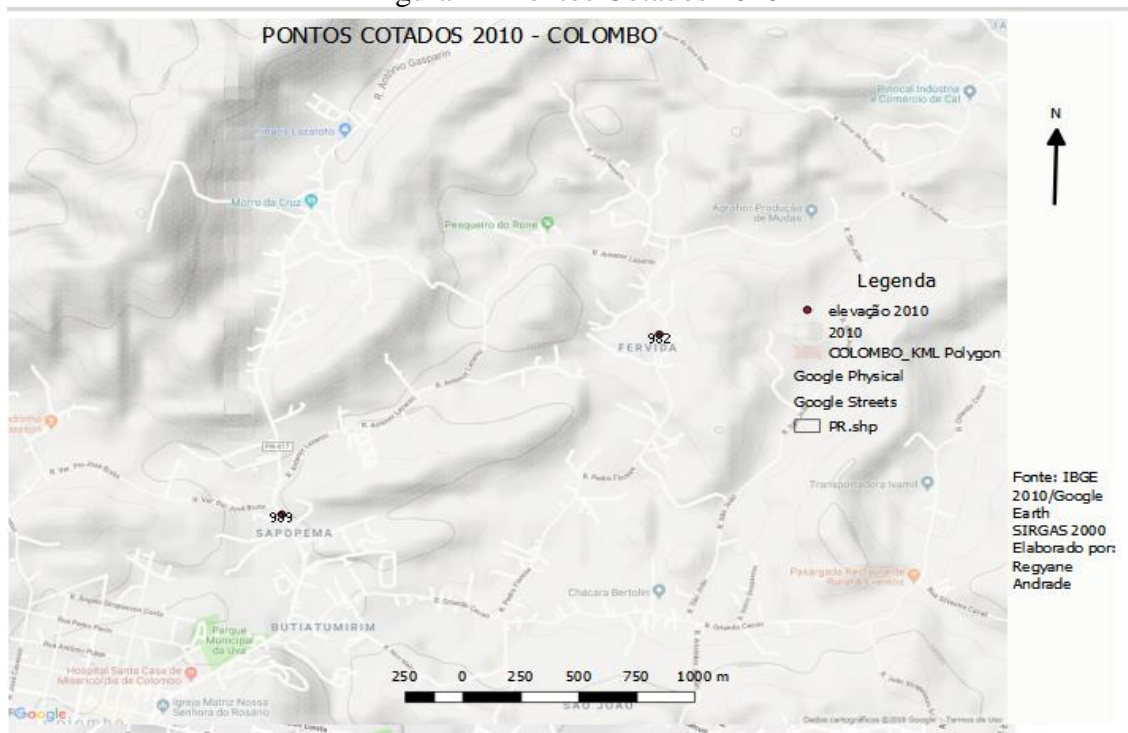
Após os estudos bibliográficos, reuniu-se dados vetoriais disponíveis no site do IBGE, e gerou-se uma representação do relevo de Colombo multitemporal, considerando os bairros de Fervida e Sapopema, pois são os principais distritos citados em reportagens, ações judiciais e artigos sobre o tema.

Figura 3 – Pontos Cotados 2000



FONTE: Os autores (2018)

Figura 4 – Pontos Cotados 2010



FONTE: Os autores (2018).

Na figura 3, verifica-se que em Sapopema em 2000 a elevação territorial do ponto em consideração era 991 e em Fervida era de 984. Na figura 4, de 2010 a elevação do terreno em Sapopema está em 989 e em Fervida é de 982. Isso demonstra que houve sim uma diminuição no valor de elevação do terreno em comparação ao ano de 2000.

E através das pesquisas bibliográficas, conforme consta no desenvolvimento do trabalho, há muitos apontamentos de que a causa dos problemas da região está sendo agravado com o uso e a alta exploração e que além das rachaduras, há também a contaminação e a exterminação do recurso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Aquífero Karst tem um grande potencial para abastecimento público de água. A exploração do aquífero tem sido justificada pelas administrações públicas e pela Sanepar, em vista da necessidade de abastecer a população de Colombo. Com isso o Aquífero começou a ser explorado, houve criação de poços, utilização da água para abastecimento doméstico, agricultura e criação de animais de forma irregular causando impactos ambientais.

A atividade exagerada gera o rebaixamento do nível do solo, pois os poros do solo que antes ocupado por cutículas de água, agora fica ausente desse líquido ficando livres, com a alta pressão exercida sobre o solo, tudo que está na superfície entra em colapso e acarreta no desmoronamento. Suas consequências foram visíveis com rachaduras nas ruas e paredes das moradias, desabamentos em construções na região, riscos de rebaixamento ou desabamento do solo, secamento ou diminuição da vazão das fontes e riachos da região, diminuição de água disponível para produção agropecuária. Além disso, poucas medidas têm sido tomadas contra a contaminação do aquífero, pois a região não possui rede de esgoto e a utilização de agrotóxicos na maioria das lavouras pode levar ao comprometimento das águas ao longo dos anos.

Nota-se que as utilizações da água do Aquífero ocorrem de maneira desorganizada sem critérios técnicos adequados e sem planejamento, e prejudica e acarreta acidentes geológicos, como a subsistência e colapsos de solo e rocha, degradam áreas e poluem aquíferos, pois o carste é um grande armazenador de água.

REFERÊNCIAS

- COMEC – GOV /PR – Arquivos dados de Colombo /PR
http://www.comec.pr.gov.br/arquivos/File/Municipios_RMC/Colombo.pdf
- DALCON ENGENHARIA. Estudo de Impacto Ambiental da Exploração do Aquífero Karst no Município de Colombo Sede e Fervida. SANEPAR. Curitiba, 2002.
- FOLHA DE LONDRINA – Notícias – Famílias esperam indenização
www.folhadelondrina.com.br/cadernos-especiais/metropolitana-familias-esperam-indenizacao-609811.html. Acesso em: 18 de julho de 2018.
- HINDI, E. C. Caracterização Hidroquímica e Hidrogeológica das fontes cársticas das bacias dos rios Tumiri, Água Comprida, Fervida e das Onças – Colombo, PR.
- IAP - Instituto das Águas do Paraná. Diagnóstico Rec Hídricos e Ecossistemas Aquáticos IV. Disponível em:
www.iap.pr.gov.br/arquivos/File/EIA_RIMA/baciapiquiri/g_V_Diagnostico_Rec_Hidricos_e_Ecossistemas_Aquaticos_IV.pdf . Acesso em 22 de novembro de 2018.
- IBGE. Panorama da Cidade de Colombo, 2010. Disponível em:
<cidades.ibge.gov.br/brasil/pr/colombo/panorama >

LOPES, José Marcos, “Irregularidades na exploração de aquífero”. Gazeta do Povo, 2009. www.gazetadopovo.com.br/vida-e-cidadania/pf-apura-irregularidades-na-exploracao-de-aquifero-bj22w5w9uuwvx1jasvmj9l26m/.

Acesso em: 14 de setembro de 2018.

MARCOS SCHNEIDER- 2004 - Aquífero Carste no Distrito de Fervida no Município De Colombo/PR – evidências sobre a qualidade das águas e vulnerabilidade ambiental

RATTON, E. et al. Estudo da infiltrabilidade e da disponibilidade de água dos principais solos do Karst - Paraná. inédito do terreno devido à exploração de aquífero cárstico na Região Metropolitana de Curitiba.

SANEPAR – Companhia Paranaense de Saneamento. Relatório de Produção. Curitiba: 2002.

TRIBUNA PR - Notícias – Rachaduras Colombo

www.tribunapr.com.br/noticias/parana/rachaduras-continuam-aparecendo-em-colombo/

Acesso em: 14 de setembro de 2018.

WONS, I. Geografia do Paraná. Editora Ensino Renovado. Curitiba, 1994.

**COMO OS PROFESSORES ESTÃO SENDO PREPARADOS PARA REALIZAR
ATIVIDADES COM RECURSOS QUE NÃO LHE SÃO HABITUAIS? — A
ROBÓTICA COMO BASE EDUCACIONAL**

Jorge Balsan
Lucas Rafael Filipak¹⁵

RESUMO

O presente trabalho de cunho qualitativo é o relato de experiência de atividades práticas de construção de robótica sustentável realizadas em um colégio da Educação Básica. A partir de discussões de um grupo de pesquisa sobre a temática, pesquisadores, professores Stricto Sensu e mestrandos, professores e alunos do Ensino Fundamental, construíram carrinhos com materiais recicláveis de circuitos eletrônicos e aplicaram, para além do ensino da Física, conceitos raciocínio lógico, habilidades manuais ou estéticas, investigação e compreensão, resolução de problemas por tentativa e erro, uso da criatividade em diferentes situações e desenvolvimento da capacidade crítica.

Palavras-chave: Professores; estudantes; problemas.

ABSTRACT

This paper, with qualitative nature, is the report of practical activities experience of sustainable construction robotics held in a school of basic education. From discussions of a research group about the subject, researchers, Stricto Sensu teachers and masters, teachers and students of elementary school, built carts with electronic circuits of recyclable materials and applied in addition to the teaching of physics, concepts, logical reasoning, manual or aesthetic skills, research and understanding, problem solving by trial and error, use of creativity in different situations and development of critical capacity.

Keywords: Teachers; students; problems.

¹⁵ Lucas Rafael Filipak é estudante da FARESC – Faculdades Integradas Santa Cruz de Curitiba; Jorge Balsan é mestre em Engenharia da Produção (jorge@santacruz.br);

INTRODUÇÃO

A Robótica inserida na Educação apresenta o desafio da apropriação das tecnologias envolvidas e da efetiva aplicação em projetos em sala de aula. Conforme Alves, Silva, Pinto, Sampaio e Elia [2012], atividades a envolvendo evocam a ludicidade para resolução de problemas, na qual se pode constatar o empenho no desenvolvimento de soluções compostas na forma de *hardware* e *software*.

Assim, revendo o conceito de robótica educacional de Papert com o desenvolvimento da primeira versão da linguagem Logo em 1967 e, ainda, destacando a sua aplicação na década de 1980 com modelos de blocos da Lego, “os quais foram adicionados sensores e motores, permitindo a construção de modelos cibernéticos” [Zilli, 2004, p.39]. A partir daí, consolida-se o conceito de *kit* de montagem, ressaltando a sempre necessidade de se pensar na diminuição do custo de aquisição dos *kits*, de forma a proporcionar a possibilidade de construção de plataformas que facilitem os testes e que ainda possam reduzir os danos aos equipamentos [Fernandes, 2013; Azevedo, Aglaé e Pitta, 2010]. Preocupação esta que fica mais evidente ao almejar trabalhar em escolas públicas brasileiras.

Ao longo da evolução tecnológica e da robótica educacional houve, obviamente, a disponibilização de plataformas de baixo custo e de fonte aberta, contudo não ainda não efetiva para cobrir a lacuna existente entre o número de projetos desenhados e de alunos da educação básica atingidos pelos mesmos.

Sob tal problemática, a plataforma Arduino tem se mostrado uma das mais utilizadas. Surgida em 2005 na Itália, a proposta dos seus criadores foi o de oferecer uma base de *hardware* e *software* amigável para o desenvolvimento de soluções de automação e robótica [McRoberts, 2011], passível de utilização de usuários sem afinidade com eletrônica ou programação. Sob esta linha de aplicabilidade, portanto, voltando às atenções para o repto da inclusão pedagógica de uma plataforma de robótica de custo baixo, como a Arduino, foi levada a temática para discussão de um grupo com pesquisadores *stricto sensu* da área de tecnologia educacional e com professores de uma escola de ensino fundamental, da rede pública da Cidade de Curitiba, Paraná. A partir de várias análises perante os aspectos técnicos e pedagógicos, especificamente do ensino da

Física na Educação Básica, foram planejadas atividades com alunos do ensino fundamental com o seguinte objetivo: analisar a viabilidade de aplicação de um kit, com a Arduíno e com materiais recicláveis, para a melhoria da qualidade da aprendizagem dos alunos deste nível de ensino.

O planejamento, a aplicação das atividades e análise dos dados coletados, que são descritos a seguir, destacam: (i) a formação dos professores de forma contextualizada e desmistificadora; (ii) a escolha dos materiais, muitas vezes os projetos desenhados não são realizados por falta deles; (iii) a análise dos dados perante a organização e execução de atividades que venham ao encontro do plano de aula do professor da educação básica.

A FORMAÇÃO DE PROFESSORES PARA A UTILIZAÇÃO DE ROBÓTICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

No âmbito da inclusão de quaisquer recursos na escola é preciso pensar como os mesmos serão trabalhados em prol da melhoria da qualidade da prática do professor e da aprendizagem do mesmo e, em especial, do seu aluno [Pinto, Elia e Sampaio, 2012]. Assim, não é não é descabido afirmar sobre a necessidade que, na maioria das vezes, pensar na promoção de ações que apoiem a competência docente que pode estar associada por dois caminhos: por um lado, uma visão técnica e por outro lado, aquela que encara processos individual e coletivo, tendo correspondência para pôr em prática eficazmente as respostas apropriadas ao contexto na realização de um projeto na educação.

As competências docentes, como objeto de aprendizagem, assumem-se enquanto idealizadores de “conhecimentos ou saberes” [Vallejo, 2008]. Pensar nas competências necessárias para o professor significa, portanto, convidar a encarar “um meio de articulação para diferentes graus de formalização de ação educativa e valoriza a articulação entre modalidades de auto, eco e heteroformação” [Canário, 2000], remetendo para uma concepção larga do currículo, a qual o trabalho com o raciocínio lógico que a robótica possibilita, por exemplo, se encaixa.

A partir deste cenário, os elementos definidores da competência docente podem ser sendo entendidos e adaptados no âmbito do trabalho com os kits de robótica à reestruturação dos aspectos cognitivos, procedimentais e de relações interpessoais [Bennett-Levy, 2006], alicerçando conhecimentos, destrezas cognitivas, destrezas práticas, atitudes e emoções [Macdonald e Hursh, 2006]. O que vem ao encontro do

conceito de competências que vem sendo aplicado em alguns contextos educacionais vistas como qualificações aplicadas para resolver problemas na prática, dizendo que os professores, e por consequência os alunos, “são competentes quando eles são capazes de realizar algo e pelo desempenho que significa a realização de uma tarefa” [Nygaard, Højlt e Hermanse, 2008, p. 37].

Nesta linha, todo trabalho de robótica em uma escola exige que haja um plano de formação para quem vai mediar estes desempenhos e para isso é possível explicitar duas grandes chaves [Ruiz e Parés, 2005]: (a) atuar autonomamente – habilidade para defender um argumento; e (b) usar ferramentas interativamente – habilidade para usar o conhecimento, a informação, a tecnologia, a linguagem e os símbolos. E sob tal ótica, Blanco [2008] adaptou algumas dimensões para explicar quais são as bases que devem ser consideradas no processo formativo e que são atributos inerentes especificamente à pessoa para depois serem atribuídas ao profissional.

Figura 1. Dimensões para diferenciar concepções de competência [Blanco, 2008, p. 35].



Um ponto a ser considerado é o aspecto que um contexto escolar pode estabelecer entre as dimensões a partir do conhecer e do praticar [Pinto, Elia, Sampaio, 2012]. Neste argumento, um programa de formação pensado a partir de um mapa que descreva os resultados da aprendizagem que seja acima de tudo contextualizado e estruturado numa perspectiva de que este professor estará apto não só para um recurso técnico, mas perante seus diferentes enquadramentos e as amplas possibilidades de organização interdisciplinar, social e inclusiva e com componentes que se descubrem na atualidade com as competências básicas do professor no início do século 21.

OS MATERIAIS (REAIS) PARA OS PROJETOS (REAIS) DE ROBÓTICA NA EDUCAÇÃO

Em tempos (ou não) de crises econômicas, ao planejar um projeto inovador na educação é inevitável considerar a viabilidade financeira do mesmo. É sabido que grandes planejamentos não foram efetivados pelo custo. Ao pensar na introdução da robótica, acredita-se que uma proposta para a solução da questão custo-benefício pode estar relacionada à inserção de materiais reciclados em plataformas tais como a do Arduino.

A reciclagem é uma das maneiras mais fáceis e mais tradicionais para ter um impacto positivo. Desta forma, ainda economiza recursos naturais e energia, reduzindo inclusive o desperdício e incluindo os materiais que as escolas da Educação Básica possuem. Estratégias para ir além do papel, como o uso de embalagens reutilizáveis, podem estar acessíveis aos professores e alunos, sendo o primeiro passo para iniciar um programa [Zanella e Higashi, 2014].

A utilização de materiais reciclados não corrompe a motivação inicial da aplicabilidade de projetos de robótica. Os projetos podem não têm o desempenho esperado por não permitir a aquisição dos materiais tecnológicos considerados ideais ou ótimos, desmotivando os seus usuários para a continuidade. Mas o uso de materiais recicláveis aliado à criatividade e a disponibilidade de uma plataforma aberta e com muitos recursos a baixo custo pode mudar a configuração do problema. Ao invés de se apresentar como limitação, a substituição dos materiais nas montagens termina por se converter num desafio, o que para a aprendizagem pode ser mais efetivo em função do comprometimento que se pode alcançar dos aprendizes envolvidos neste processo.

Perante a plataforma tecnológica de baixo custo, conforme já mencionado, dá-se destaque para a plataforma Arduino e seu conceito de *shield*: dispositivos com função específica que compartimentam a complexidade dos circuitos, “isolando-os da montagem de alto nível do *kit*” [Mcroberts, 2011, p.24]. Dessa forma, é necessário somente o conhecimento das entradas e saídas para conectá-los ao sistema em montagem pelo usuário final. Por exemplo, o uso de sensores de ultrassom, controle de motores e conectividade por *bluetooth* é facilitado pelo uso de *shields*. Tal condição reforça o aspecto sistêmico no desenvolvimento de soluções educacionais com a mesma.

A relação entre tecnologia e sustentabilidade aqui proposta pode colaborar para que uma comunidade escolar forme uma opinião própria do século 21, fundamentada em

conteúdos, formais e informais ao âmbito escolar, de qualidade e ações de cidadania adequadas às perspectivas que a sociedade atual tem para os trabalhos que são realizados na escola contemporânea.

METODOLOGIA DA PESQUISA

O tema do estudo surgiu durante as discussões de um grupo de pesquisa sobre a inserção pedagógica das novas tecnologias na prática do professor do século XXI. E apesar das leituras realizadas indicarem que os alunos da educação básica podem aprender mais e de forma mais intensa e contextualizada com abordagens inovadoras como a robótica, ainda restou uma pergunta: – como os professores estão sendo preparados para realizar atividades com recursos que não lhe são habituais?

Neste sentido, com uma abordagem qualitativa de investigação, foi organizado um estudo com o objetivo de realizar atividades de formação de professores em contexto das suas práticas, ou seja, dentro das escolas onde trabalham, durante as suas práticas com os alunos e perante o seu plano de aula, seguindo os seguintes passos metodológicos: (i) revisão bibliográfica sobre o conceito da aplicação pedagógica da robótica, agora voltando às atenções para a utilização de materiais de baixo custo e de materiais que já existam na escola ou fáceis de captação, como materiais recicláveis; (ii) elaboração de aplicação real de atividades em um escola da rede pública de ensino da cidade de Curitiba:

Tabela 1: Metodologia do estudo

Passos Metodológicos	
Revisão Bibliográfica	Análise de bibliografia especializada da temática nas áreas de Educação e Tecnologia da Informação, a partir dos termos: formação do professor do século XXI + educação básica + prática docente + prática inovadora + robótica na educação + materiais acessíveis à educação contemporânea.
Aplicação de atividades com robótica	Planejamento e aplicação: - professor participante: área de Física; - alunos: Ensino Médio; - oficinas elaboradas pelo grupo de pesquisa (Pesquisadores de um Centro Universitário e professores da Educação Básica) para a elaboração de carrinhos com materiais reciclados e com o uso da plataforma Arduíno.

Análise de aplicação	Com base nos conceitos apreendidos na revisão bibliográfica foram analisados se a aplicabilidade de atividades com robótica efetivamente pode melhorar a prática do professor da educação básica em prol da aprendizagem de seu aluno.
-----------------------------	--

DESCRIÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS – ORGANIZAÇÃO E EXECUÇÃO DE ATIVIDADES DE ROBÓTICA NA EDUCAÇÃO

O projeto consiste em trabalhar com alunos do Ensino Médio, em contra turno às suas aulas. Com base em conceitos da área da Física, o objetivo é a aplicação da mesma em montagens simples de carrinhos ou outros dispositivos motorizados para o ensino de conteúdos curriculares da área.

O estudo relatado é análise dos trabalhos realizados uma vez por semana, durante dois bimestres do ano letivo de 2016. Com o apoio de pesquisadores *stricto sensu* em Tecnologia Educacional, de um Centro Universitário, o objetivo foi ver como se dava a aprendizagem de um professor perante a utilização pedagógica de novos recursos em seu plano de aula, de forma prática.

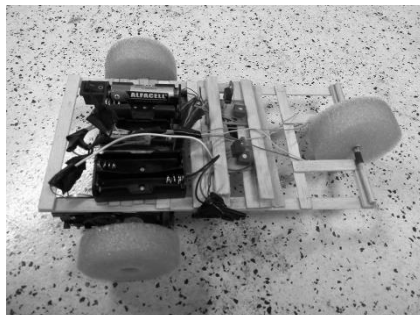
As análises decorreram durante as atividades do professor com seus alunos, pois a meta era ver a aplicabilidade prática, como sair do teórico para a aprendizagem significativa, a partir das necessidades formativas do professor por meio da sua real prática e não de cursos descontextualizados.

A CONSTRUÇÃO DOS CARRINHOS

A ideia principal foi a construção de um carrinho que, por meio de sensores de luz, consiga seguir uma trajetória não linear sem a utilização de controles ou intervenção humana. Ao observar vários materiais para a montagem das estruturas, a escolha recaiu sobre o palito de madeira utilizado em picolés. É “um material leve, resistente, de baixo custo, de fácil manuseio e associado a uma cola instantânea torna o trabalho fácil e rápido. Outros materiais recicláveis foram utilizados na construção dos protótipos” [Zanella e Higashi, 2014, p. 497].

Já na parte tecnológica, os protótipos utilizaram motores de corrente contínua de 3V, retirados de drives de CD reciclados. As caixas de reduções, utilizadas para dar torque nas rodas, também retiradas dos mesmos drives. Os suportes de pilhas foram retirados de diversos equipamentos e/ou brinquedos já inutilizáveis pelos alunos. Utilizaram-se pilhas recarregáveis para diminuir os custos.

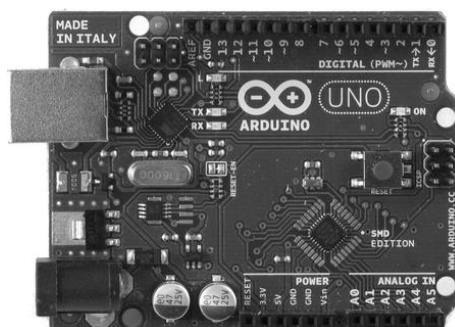
Figura 2: Exemplo de carrinho desenvolvido com materiais recicláveis



A INCLUSÃO PEDAGÓGICA

Seguindo a ideia de robótica sustentável, foi necessário uma (re)visita nos conteúdos a serem trabalhados pelo professor. O uso da plataforma Arduino, com a vantagem de ser uma tecnologia aberta, viabilizou a inclusão da tecnologia na adaptação dos conteúdos à prática com robótica.

Figura 3: exemplo arduínode retirado de www.arduino.cc



Para a introdução da robótica com Arduino nas primeiras oficinas, o professor participante deu aulas de lógica de programação, fato este que já o motivou para buscar soluções para introduzir tal unidade curricular em seu plano de estudo da Física no Ensino Médio. Percebeu-se com isso que a pesquisa auxilia como base formativa no contexto do professor. Ele não precisou sair da escola para fazer cursos específicos de programação na educação, mas a necessidade empírica o motivou para considerar novas propostas perante a mesma. É importante considerar que os pesquisadores tiveram um papel de

mediação nesta etapa, não explicitamente de formadores, o que visivelmente promoveu a autonomia do docente.

Nas aulas seguintes foram realizados exercícios utilizando o Arduino e uma série de sensores. Ao final, os alunos já faziam exercícios de montagem de seus protótipos, com a mediação do processo caracterizada pelo trabalho do professor a partir de exemplos de objetos/conceitos possíveis de serem desenvolvidos com o recurso. Professor, alunos e pesquisadores foram interagindo e, indo mais além, discutindo se no exemplo apresentado por eles, poderia ser utilizada uma solução automatizada.

Durante as atividades de programação nos exercícios com LEDs, considerando um experimento de medida do nível de sensoriamento de luminosidade para ligar um ou dois LEDs, por exemplo, percebeu que o planejamento do professor é um elemento importante do processo de inclusão das tecnologias na educação. Neste exemplo, constatou-se que, quanto mais escuro fosse o ambiente, mais LEDs eram ligados. Para isso foi utilizado uma placa Arduino, um *protoboard*, cabos machos para as conexões, um sensor de luminosidade, dois LEDs e dois resistores. Dessa forma, a verificação do ambiente da montagem, cabos e conexões faz diferença na qualidade do trabalho do docente e da compreensão do aluno perante o conteúdo. Outro ponto importante observado nesta etapa foi o aprendizado satisfatório do uso de estruturas condicionais no programa (para classificar a luminosidade), um conceito que geralmente alunos iniciantes em programação tendem a ter um pouco de dificuldade.

O tempo também teve seu protagonismo no processo. À medida que o professor e os alunos se familiarizavam com o Arduino e com seus projetos de carrinhos, mais o tempo era otimizado para observação, reflexão e novos testes para melhorar a “classificação” da luminosidade, as mensagens do console e de leitura do sensor. Notoriamente, mais testes realizados, melhores resultados de desempenho dos carrinhos e mais empolgados os alunos ficavam com o desenvolvimento da base com material reciclável.

Os projetos foram desenvolvidos em equipes, nos quais professor e alunos puderam perceber que, neste contexto, sobressaiu a perspectiva da importância da reflexão partilhada com um grupo (trabalho colaborativo). Houve um ponto que o professor relatou não apenas ser necessário ensinar sobre o modo em como aplicar palitos e sensores, mas que com palitos e sensores ele aprendeu, juntamente com cada grupo de trabalho dos alunos, como desenvolver as suas teorias físicas por meio de práticas. Isto se deu à medida que cada grupo foi desenvolvendo um carrinho diferente. Entretanto,

ainda que trabalhando com aplicações diferentes, pode-se refletir sobre o mesmo conjunto na ação-reação física sobre ela, acerca das condições que modelaram as suas experiências de ensino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A receptividade de professor e alunos a este trabalho foi excelente. A interatividade foi intensa em especial nos quesitos pesquisa/planejamento, colaboratividade e otimização do tempo da aula para temas relevantes não só para a motivação, mas para a aprendizagem de conceitos da Física propriamente ditos.

Durante a aplicabilidade prática, foi possível lembrar Zilli [2004] quando afirmou que uma série de competências podem ser desenvolvidas ou aprimoradas na utilização da robótica educacional: raciocínio lógico, habilidades manuais ou estéticas, investigação e compreensão, resolução de problemas por tentativa e erro, uso da criatividade em diferentes situações e desenvolvimento da capacidade crítica.

Mas o presente estudo demonstrou que vai além, destacou o potencial da mesma como um recurso pedagógico efetivo para que o professor possa dar significado por meio de: - uma prática eficaz nas respostas apropriadas ao contexto na realização de um projeto; - competências práticas efetivas e concretas, diferentes das adquiridas em formação sem ação, agora elas têm o viés da mobilização e do confronto de saberes (do professor e dos alunos); - enfoques de formação baseados em respostas, na sua origem, às necessidades produtivas, e até econômicas; - saber organizar e do saber organizar-se; e também de uma ação que supõe a mobilidade de recursos com critério para tomar boas decisões perante uma tarefa específica em tempo real.

Assim, como os professores estão sendo preparado realizar atividades com recursos que não lhe são habituais? Ora, discutindo, analisando e colocando em prática um “conjunto de comportamentos socioafetivos e habilidades cognitivas, psicológicas, sensoriais e motoras que permitem levar de maneira adequada uma tarefa, atividade e desempenho da função” [UNESCO, 2010, p. 3].

REFERÊNCIAS

- Alves, R. M.; Silva, A. L. C.; Pinto, M. C.; Sampaio, F. F.; Elia, M. F. (2012). **Uso do Hardware Livre Arduino em Ambientes de Ensino-Aprendizagem**. Jornada de Atualização em Informática na Educação – JAIE 2012, cap. 6, p.162-187.
- Arduino. (2016). **What is Arduino?** Acessado em junho de 2016 por meio de www.arduino.cc.
- Azevedo, S.; Aglaé, A.; Pitta, R. (2010). **Minicurso: Introdução a Robótica Educacional**, Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência, 2010. Acessado em maio de 2016 por meio de www.sbpcnet.org.br/livro/62ra/minicursos/MC%20Samuel%20Azevedo.pdf.
- Bennett-Levy, J. (2006). **Therapist skills: a cognitive model of their acquisition and refinement**. *Behavioural and Cognitive Psychotherapy*, 34 (57).
- Bezerra Neto, R. P.; Rocha, D. P.; Santana, A. M. Souza, A. A. S. (2015). **Robótica na Educação: Uma Revisão Sistemática dos Últimos 10 Anos**. Anais do XXVI SBIE, p.386-393.
- Blanco, A. (2008). **Formación universitaria basada em competencias**. Em: Navarro, L. (org.) *La enseñanza universitaria centrada en el aprendizaje: estrategias útiles para el profesorado*. Barcelona: Octaedro.
- Canário, R. (2000). **Educação de Adultos – um campo e uma problemática**. Lisboa: Educa.
- Fernandes, C. (2016). **S-educ: Um simulador de ambiente de robótica educacional em plataforma virtual**. Acessado em maio de 2016 por meio de www.natal.rn.gov.br/bvn/publicacoes/CarlaCF_DISSERT.pdf.
- Macdonald, G. e Hursh, D. (2006). **Twenty-first century schools**. Knowledge, networks and new economies. Rotterdam: Sense Publishers.
- Mcroberts, M. (2011). **Arduino Básico**. São Paulo: Novatec.
- Nygaard, C., Højlt, T. e Hermanse, E. (2008). **Learning-based curriculum development**. *High Education*, 55, 33–50.
- Pinto, M. C.; Elia, M. F.; Sampaio, F. F. (2012). **Formação de professores em robótica educacional com hardware livre Arduino no contexto Um Computador por Aluno**. In: 18o. Workshop de Informática na Escola (WIE), 2012, Rio de Janeiro. Anais do 18o. Workshop de Informática na Escola (WIE). Rio de Janeiro: NCE - UFRJ, 2012.

Ruiz, M. e Parés, N. (2005). **La investigación basada en el diseño del crédito europeo**. Em: Carrasco, M. (org). Investigar en diseño curricular: redes de docência en el Espacio Europeo de Educación Superior. Alicante: Marfil.

UNESCO (2010). **ICT in teacher education: policy, open educational resources and partnership**. Proceedings of International Conference IITE-2010

Vallejo, J. (2008). **Teorías pedagógicas y su relación con la praxis educativa y las sociedades escolarizadas**. Tesis Doctorado en Ciencias Cognitivas. UNNE.

Zanella, P. H.; Higashi, E. (2014). **Aprendendo Física Montando um Carrinho Seguidor de Trilha**. Anais do II Seminário Estadual PIBID do Paraná, p.497-501.

Zilli, S. R. (2004). **A robótica educacional no ensino fundamental: perspectivas e prática**. Dissertação da Universidade Federal de Santa Catarina, Centro Tecnológico. Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, 2004. Disponível em www.repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/86930.

REALIDADE VIRTUAL

Luciano Vicente Francisco Junior

Tiago Arruda Gayer

Jorge Balsan

Eurides Bastos Junior¹⁶

RESUMO

O objetivo é apresentar o conceito, oportunidades, limitações, a interação com o ambiente virtual, níveis de imersividade e por fim abordar de forma breve o histórico, evolução e futuro. Os métodos de pesquisa utilizados foram através de intensas pesquisas na rede mundial de computadores, livros, e-books e artigos científicos. Concluiu-se que a realidade virtual obteve um crescimento considerável através dos anos, porém ainda enfrenta diversos desafios que atualmente dificultam sua utilização de forma mais abrangente, ou seja, é uma tecnologia promissora que oferece grandes possibilidades de experimentar a virtualidade de maneira singular.

Palavras-chave: realidade virtual; imersividade; interação; conceito; histórico.

ABSTRACT

The objective is to present the concept, opportunities, limitations, interaction with the virtual environment, levels of immersiveness and briefly address the history, evolution and future. The research methods used were through intensive searches on the world wide web, books, e-books and scientific articles. It was concluded that virtual reality has grown considerably over the years, but it still faces several challenges that currently make it more difficult to use, that is, a promising technology that offers great possibilities of experiencing virtuality in a unique way.

¹⁶ Luciano Vicente Francisco Junior (lucianojrrr@gmail.com) e Tiago Arruda Gayer (tiagotag91@gmail.com) são estudantes FARESC – Faculdades Integradas Santa Cruz de Curitiba; Jorge Balsan é mestre em Engenharia da Produção (jorge@santacruz.br); Eurides Bastos Junior é especialista em Novas Tecnologias e Redes de Computadores (bastosbrasil@gmail.com)

Keywords: virtual reality, immersion, interaction, concept, history.

INTRODUÇÃO

Ao apresentarmos o tema realidade virtual veremos seu conceito, histórico mundial, evolução, pensamento filosófico sobre o virtual e algumas aplicações no decorrer de seu crescimento como ferramenta para organizações privadas ou governamentais. O seu principal objetivo é disseminar informações para estudantes e profissionais que buscam conhecimento sobre o tema de realidade virtual. As referências bibliográficas utilizadas visam apresentar o entendimento na visão dos autores citados ao expor suas ideias e estudos acerca dos tópicos apresentados.

Para proporcionar melhor compreensão do conceito de realidade virtual iremos tratar primeiramente sobre o virtual, introduzindo o conceito filosófico através da visão dos autores Lévy e Baudrillard. O objetivo é situar o leitor de maneira que, ao abordar posteriormente a realidade virtual, possa ter um conhecimento prévio sobre a virtualidade antes de aplicada no mundo digital.

Sobre realidade virtual será apresentado seu conceito de maneira concisa e será dado continuidade, apresentando o entendimento sobre a imersividade e seus níveis, sensores ativos ou passivos suas definições e como podem vir a serem utilizados pelo usuário. Neste mesmo tópico será evidenciado as dificuldades sobre a interação com um ambiente virtual e alguns componentes que complementam os dispositivos de realidade virtual, bem como a sensação de estar presente neste ambiente. Neste contexto é abordado as diversas oportunidades e limitações desta tecnologia, em quais áreas está sendo utilizado e em quais poderá vir a ser.

Finalmente abordaremos o histórico e evolução apontando alguns fatos importantes, evidenciando os dispositivos com o passar dos anos e o que esta tecnologia pode proporcionar no futuro.

VIRTUAL

O filósofo Pierre Lévy (1996) afirma que o virtual não se trata do impossível, mas do real ainda não realizado. Ou seja, o virtual é algo que existe em outra realidade, uma realidade virtual.

A palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado, no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes (LÉVY, 1996, p. 15).

Lévy também situa o virtual de uma forma moderna, argumentando o trabalho como um exemplo de virtual:

O trabalhador contemporâneo tende a vender não mais sua força de trabalho, mas sua competência, ou melhor, uma capacidade continuamente alimentada e melhorada de aprender e inovar, que pode se atualizar de maneira imprevisível em contextos variáveis. À força de trabalho do assalariado clássico, um potencial, sucede, portanto, uma competência, um saber-ser, ou mesmo um saber-devir, que tem a ver com o virtual. Como toda virtualidade, e contrariamente ao potencial, a competência não se consome quando utilizada, muito pelo contrário. E aí está o centro do problema: a atualização da competência, ou seja, a eclosão de uma qualidade no contexto vivo, é bem mais difícil de avaliar que a realização de uma força de trabalho. (LÉVY, 1996, p. 60).

Em virtude dos fatos mencionados, é visto que o pensamento de virtualidade segundo Lévy existe antes mesmo da reflexão sobre o que é virtual, e sua utilização é ampla na história da humanidade. Porém, o entendimento de virtual pode ser visto de outra forma segundo Baudrillard:

Disneylândia é colocada como imaginário a fim de fazer crer que o resto é real, quando toda Los Angeles e a América que a rodeia já não são reais, mas do domínio do hiper-real e da simulação. Já não se trata de uma representação falsa da realidade (a ideologia), trata-se de esconder que o real já não é o real e, portanto, de salvaguardar o princípio de realidade. O imaginário da Disneylândia não é verdadeiro nem falso, é uma máquina de dissuasão encenada para regenerar no plano oposto a ficção do real. (BAUDRILLARD, 1991, p. 21).

Baudrillard utiliza-se da Disneylândia como cenário para facilitar o entendimento do virtual, afirmando que ao vivenciar este virtual exacerbado, quando ao mudar o cenário para uma outra hiper-realidade não é mais possível identificar o virtual, mesmo vivenciando a própria virtualidade. Estendendo o raciocínio a respeito do entendimento de virtual, Baudrillard argumenta:

Já não é possível partir do real e fabricar o irreal, o imaginário a partir dos dados do real. O processo será antes o inverso: será o de criar situações descentradas, modelos de simulação e de arranjar maneira de lhes dar as cores do real, do banal, do vivido, de reinventar o real como ficção, precisamente porque ele desapareceu da nossa vida. Alucinação do real, do vivido, do cotidiano, mas reconstituído, por vezes até aos detalhes de uma inquietante estranheza, reconstituída como reserva animal ou vegetal, dada a ver com uma precisão transparente, mas, contudo, sem substância, antecipadamente desrealizada, hiper-realizada. (BAUDRILLARD, 1991, p. 154-155).

Conforme Baudrillard argumenta, o virtual é distante do real mesmo podendo-se utilizar de detalhes específicos da realidade, sendo capaz de ser utilizado de tal forma que o real é deixado em segundo plano, um coadjuvante de um mundo onde o virtual dita o que é real, uma hiper-realidade. A partir dos conceitos abordados por Lévy (1996) e Baudrillard (1991) tem-se um entendimento filosófico antes de adentrar na realidade virtual.

REALIDADE VIRTUAL

A realidade virtual segundo Kirner e Siscoutto (2007) é um ambiente tridimensional renderizado por um computador, onde existe a possibilidade ou não de interação do usuário com o espaço onde se encontra, porém, a visualização deste ambiente é algo primordial, e para que haja uma melhor imersividade podem ser utilizados outros sentidos humanos de percepção espacial.

O usuário utilizará de ferramentas para interagir com um ambiente simulado, obtendo assim a percepção do mesmo, podendo ser de forma imersiva ou parcialmente imersiva. (MAZURYK e GERVAUTZ, 1996).

IMERSIVIDADE

Uma experiência imersiva se trata de introduzir o usuário de forma completa neste ambiente fictício, onde será capaz de interagir com o local utilizando-se de sensores ativos e passivos que captam os seus movimentos e os representam neste mesmo ambiente, possibilitando a visualização de suas ações através de um dispositivo, como o HMD (Head-Mounted Display), assim obtendo uma experiência de como realmente estivesse de forma física no local (LAVIOLA et al, 2017).

Entretanto, conforme apontado por Mazuryk e Gervautz (1996), não são todos os sistemas que são totalmente imersivos, alguns utilizam exclusivamente certos sentidos. Entende-se assim que a imersão em uma realidade virtual pode ocorrer de várias maneiras, sendo de uma simples visualização do ambiente virtual, mas sem a sensação de presença, como quando utiliza-se apenas da visualização monoscópica. Mas também existem técnicas que proporcionam a sensação de inserção do usuário no ambiente, sendo uma delas o efeito paralaxe, que viabiliza a visualização estereoscópica para se dar o sentimento de presença no local em que o usuário observa.

Laviola *et al* (2017) evidencia que existem dois tipos de sensores, ativos e passivos. Para ser considerado um sensor ativo é preciso ser segurado, vestido ou manipulado para gerar dados úteis, estes dispositivos de entrada não fornecerão informações para um sistema caso não forem acionados pelo usuário, como botões, pedais, e um bom exemplo a ser citado é um controle de videogame. Por outro lado, os sensores passivos geram informações mesmo que um usuário não manipule um determinado equipamento, ou seja, são por definição sensores colocados em um ambiente físico que rastrearão os movimentos do usuário. Por exemplo, o **Kinect**, aparelho desenvolvido com intuito de obter as movimentações de um jogador de Xbox One.

INTERAÇÃO COM O AMBIENTE VIRTUAL

Bailenson (2018) utiliza-se de exemplos do cotidiano para demonstrar a complexidade e dificuldades ao se desenvolver os sentidos em um mundo virtual e como coisas simples podem passar despercebidas por quem experiencia este tipo de realidade, num certo momento o usuário vê-se presente em um ambiente e após vestir o HMD em poucos minutos encontra-se inserido em outra realidade, um novo mundo é apresentado e quase todos seus sentidos se direcionam a experienciar uma realidade quase idêntica a

real, ou podendo até ser uma realidade fantasiosa, ademais que a realidade virtual não se prende a realidade do mundo real, mas sim utiliza-se dos sentidos e da presença psicológica de seu usuário para possibilitar a imersividade neste ambiente.

Enquanto você caminha no mundo real escutando seus passos ou ao direcionar seu olhar para o sol e rapidamente tapar a luminosidade ofuscante com a mão, não se nota sua real presença, mas seus sentidos estão a todo momento se adaptando e reagindo ao ambiente. Em um mundo virtual onde o objetivo é representar ao máximo os detalhes a experiência física de um mundo real, estes momentos como os descritos anteriormente devem estar minimamente detalhados e presentes, mas sem a necessidade do usuário conscientemente entender seu funcionamento (BAILENSEN, 2018).

OPORTUNIDADES E LIMITAÇÕES

Apesar das circunstâncias apresentadas por Bailenson (2015) demonstrarem que a realidade virtual tem a capacidade de oferecer inúmeros benefícios que envolvem tanto os sentidos, quanto os sentimentos de seu utilizador, o autor também aponta que ao usufruir da tecnologia do cenário atual, ela pode oferecer possíveis riscos psicológicos e físicos, pois até o momento não há capacidade técnica de proporcionar um ambiente totalmente saudável ao longo de seu uso. É recomendado limitar o tempo de utilização contínuo em somente vinte minutos, visto que ao ultrapassar este limite poderá manifestar certas formas de mal-estar, como a exaustão ocular e enjoos, um modo de exemplificar este mal-estar é quando uma pessoa está em alto-mar ou até mesmo andando de montanha-russa. Dependendo da qualidade do produto utilizado o mal-estar ocasionado poderá ser de maior intensidade, dado que conforme o surgimento de novas tecnologias estas tendem a oferecer experiências com maior suavidade e fluidez de imagem, diminuindo a sobrecarga sob seu utilizador.

Jerald (2016) aborda que os riscos físicos que os dispositivos de realidade virtual apresentam podem não só afetar a integridade física do utilizador, mas também a de terceiros. Estes malefícios são demonstrados por LaViola (2000), onde instituições militares restringem os seus membros que passaram por uma experiência de longa duração na realidade virtual, impossibilitando a execução de suas funções críticas, como obrigar o mesmo a se distanciar de um veículo real por até um dia.

Um grande problema apresentado por Jerald (2016) que atinge os dispositivos de realidade virtual é a maneira em que o olho se comporta durante sua utilização, o

problema em si não é o comportamento do usuário, até porque se trata de um fator involuntário, mas sim como os meios tecnológicos atuais estão interagindo com a visão humana, este obstáculo é chamado de conflito de acomodação-vergence.

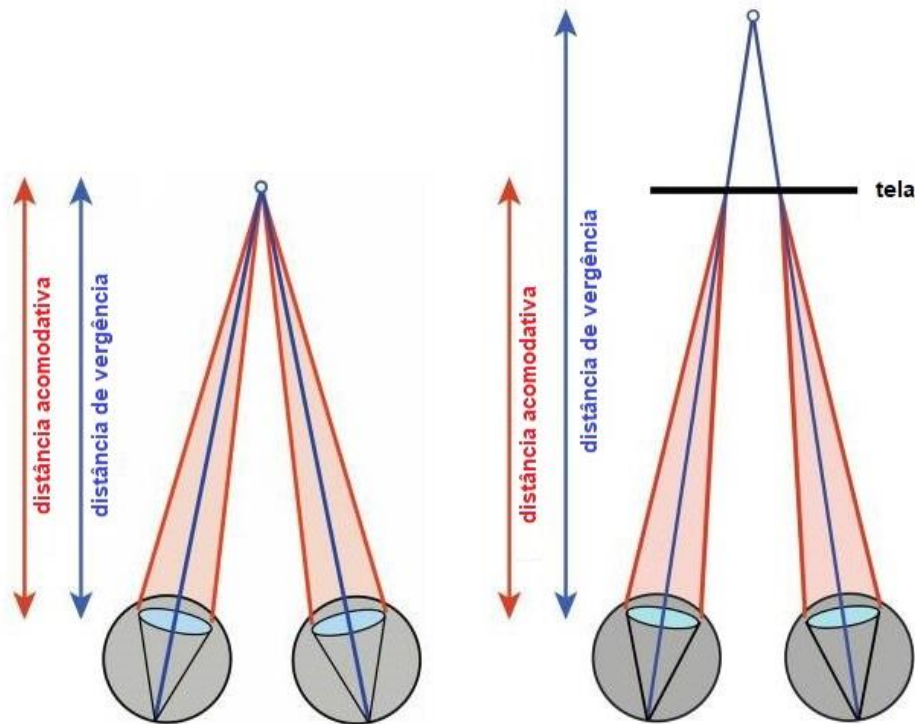


Figura 1: Acomodação-vergence na visão normal (esquerda) e na visão estereoscópica (direita)

Fonte: Adaptado de Martin S. Banks; Joohwan Kim; Takashi Shibata (2014)

De acordo com Banks *et al* (2014) o conflito de acomodação-vergence ocorre devido de a acomodação ocular estar de acordo com a distância dos olhos para a tela enquanto a vergência dos olhos está de acordo com a distância da imagem apresentada na tela.

Em vista dos argumentos acerca das limitações apresentadas pelos autores citados, vê-se relevante destacar alguns dos diversos benefícios que a realidade virtual oferece. LaValle (2017) adentra dos benefícios oferecidos pela realidade virtual, demonstrando que existe um importante ganho nas áreas da medicina, onde médicos experientes podem propagar seu vasto conhecimento para capacitar profissionais e voluntários, que estão em lugares de difícil acesso e que carecem de atendimento médico especializado. Outra

maneira de beneficiar-se da realidade virtual na área da saúde, é possibilitar um nível maior de detalhamento de exames, onde o responsável pelo mesmo poderá analisar cada caso de maneira melhor, aproveitando da capacidade de imersibilidade, possibilitando a aproximação do problema a ser analisado e por consequência, ajudando-o em tomadas de decisão.

LaValle (2017) estende este pensamento ao apresentar outros benefícios, que podem contribuir no lazer cotidiano dos usuários, pois os mesmos podem adentrar em diversos cenários hostis, como estar dentro de um vulcão, viver no espaço, tornar-se um piloto de corrida, ou até mesmo vivenciar histórias de desenho animado.

Jerald (2016) explica que o principal foco no cenário atual de desenvolvimento de sistemas referentes a realidade virtual está voltado a área de entretenimento, entretanto com o passar do tempo, outras áreas adotarão esta tecnologia para usufruir de seus benefícios.

Na área da educação, a realidade virtual proporciona um ambiente onde se facilita o processo de aprendizagem, sendo assim uma ferramenta que possibilita uma maior absorção do conhecimento através da imersividade. Dale (1969) ilustrou através da imagem de um cone os níveis de abstração na aprendizagem, de acordo com a imersividade que o educando se encontra. O autor alerta que o entendimento sobre seu funcionamento não deve de ser rigoroso quanto as suas divisões, pois a imersividade pode utilizar de vários elementos apresentados que não necessariamente se encontram no mesmo nível de abstração. O cone de experiência adaptado por Jerald (2016) é ilustrado na figura a seguir:

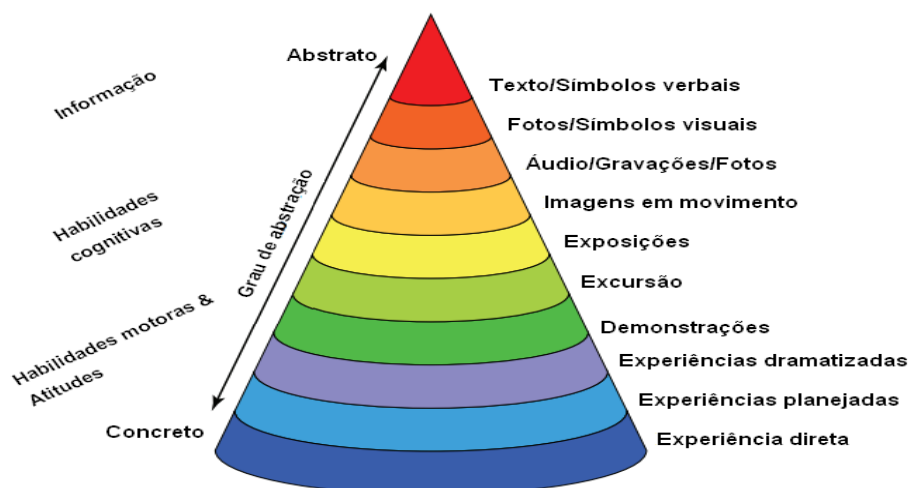


Figura 2: Cone de experiência na aprendizagem

Fonte: Adaptado de: Jason Jerald (2016)

O primeiro nível apresentado na cor vermelha, destaca a absorção de conhecimento através de apenas textos e símbolos, sendo assim o nível com maior grau de abstração, o nível posterior apresenta um grau menor de abstração perante seu antecessor e procedendo desta mesma maneira até atingir o menor nível de abstração de acordo com o defendido por Dale (1969).

CRONOLOGIA

De acordo com Zone (2007), nos meados da década de 1830, David Brewster criou o caleidoscópio, um dispositivo que a cada movimento que o usuário faz, formam-se novos efeitos visuais nos olhos do mesmo. Anos mais tarde, argumenta Gregory (1978, p. 67), que Charles Wheatstone inovou ao criar a tecnologia que possibilita a visão estereoscópica de uma imagem qualquer, ao oferecer aos olhos do usuário, uma imagem a cada olho dando a impressão de uma única imagem 3D.

No século 20, continuou-se o desenvolvimento da realidade virtual, porém neste tempo foi desenvolvido uma nova tecnologia por Edwin Link, pioneiro ao construir um equipamento que permitia que pilotos pudessem experimentar a sensação de estar em um avião, inicialmente não obteve sucesso, os resultados começaram a surgir após 1935, crescendo gradualmente e atingindo milhares de unidades vendidas até a metade da década seguinte (JERALD, 2016).

Entre a década de 1950 a 1960, Morton Heilig patenteou o HMD (HEILIG, 1960), sendo este nome um termo amplamente adotado por pesquisadores e desenvolvedores ao longo dos anos. Com o avanço tecnológico no decorrer das décadas, novas versões deste dispositivo foram desenvolvidas por diversas empresas e organizações como, Philco, Instituto de Tecnologia de Massachusetts e a NASA em conjunto com a VPL Research. (SHERMAN, 2003).

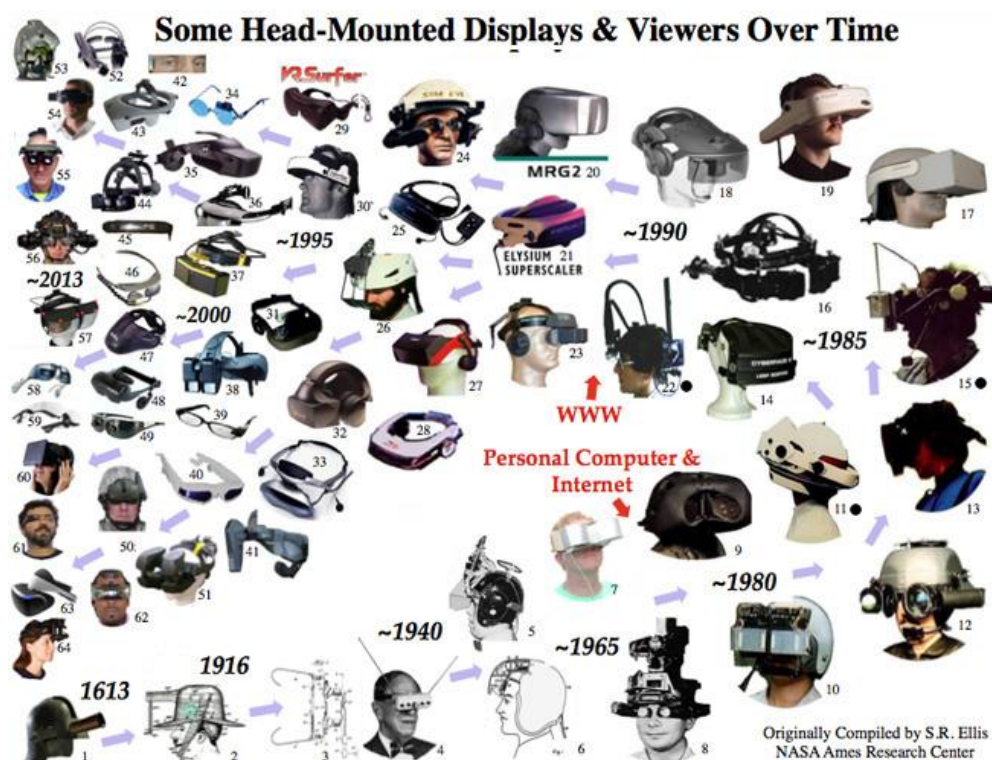


Figura 3: Diferentes tipos de HMD's ao longo dos anos

Fonte: Stephen R. Ellis (2016)

Mazuryk e Gervautz (1996) alegam que com o avanço da tecnologia de realidade virtual, deve-se levar em consideração as novas pesquisas que serão direcionadas a ela e como esses avanços serão lidados com o público em geral. O fortalecimento de uma ciência não amadurece somente de acordo com a busca pelo conhecimento, mas também pelo impacto que irá gerar sobre a humanidade. Sherman (2003) trata do futuro como algo a ser visualizado e planejado de maneira fundamentada, considerando que mesmo as tecnologias em desenvolvimento devem de se preparar para o novo, projetar sistemas de acordo com que seja compatível com futuras tecnologias, mas construído sobre o racional e o possível. Um objetivo que é visado pelos criadores de novas tecnologias de realidade virtual é diminuir o tamanho dos dispositivos e também reduzir a quantidade de cabos,

fazendo com que seja uma experiência menos intrusiva e mais agradável. Há também uma evolução nas telas de aparelhos como monitores e análogos, introduzindo o efeito autoestereoscópico que possibilita a visualização estereoscópica sem utilização de dispositivos adicionais, obtendo uma mudança da imagem de acordo com o ângulo que o usuário está visualizando.

Não é preciso apenas focar na visão e audição, mas também proporcionar maior utilização do olfato em aparelhos imersivos. Atualmente existem dispositivos que utilizam deste sentido, porém de uma maneira mais defasada, tendo que armazenar cada cheiro em recipientes, sendo atualmente uma tecnologia pouco utilizada devido aos problemas relacionados a armazenagem e o modo que as fragrâncias são propagadas, sendo um ponto a ser mais explorado pelos pesquisadores. Existem também pesquisas voltadas para identificar como relacionar o tecnológico diretamente com o biológico através da interação entre o cérebro e um dispositivo, estimulando os sentidos como audição e visão mesmo em pessoas em que estes sentidos são totalmente ausentes. Infelizmente ainda não foi possível superar os problemas encontrados durante estas pesquisas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando os aspectos abordados neste artigo, nota-se que o virtual é algo realizável, podendo ser de maneira semelhante a realidade ou de acordo com um conceito, o qual leva em sua forma aspectos da realidade em que vivemos. Também se concluiu que a realidade virtual na atualidade é um ambiente construído por computadores, com diversos níveis de imersividade em que o usuário pode adentrar, onde existem diversos tipos de sensores que determinarão a qualidade da experiência do usuário.

Nos estudos realizados, observa-se que os autores explicam como um ambiente deve-se comportar enquanto imerso nele, ou seja, como funcionará a interação entre o ambiente de computador e o usuário. Percorrendo o entendimento dos autores acerca dos benefícios e limitações, se observou que a quantidade de problemas que a realidade virtual pode trazer é significativa, mas que no surgimento de novos estudos e tecnologias isto tende a melhorar. Na questão dos benefícios, notou-se que esta tecnologia agrega diversos atributos que possibilitam novas abordagens a problemas conhecidos e corrobora em diversas áreas como, saúde, educação e entretenimento.

Também foi possível constatar nos estudos que o surgimento de diversos dispositivos de realidade virtual começara no século 21, propiciando o desenvolvimento até mesmo de simuladores, fomentando um mercado ao vende-los para instituições. Desde então, o sucesso comercial destes dispositivos acelerou, e até hoje são desenvolvidas novas versões com cada vez menos fios e com melhor conforto. Foi possível verificar que existem novos horizontes a serem explorados sobre esta tecnologia, tendo cada vez mais condições de conciliar diversos valores conquistando maior interesse do público nos dispositivos, favorecendo toda a humanidade.

REFERÊNCIAS

- BAIENSON, Jeremy. **Experience on Demand: What Virtual Reality Is, How It Works, and What It Can Do**. 1. ed. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2018.
- BANKS, Martin S.; JOOHWAN, Kim; SHIBATA, Takashi. **Insight into Vergence-Accommodation Mismatch**. Berkeley: National Institute of Health, 2014.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- DALE, Edgar. **Audio-Visual Methods in Teaching**. 3. ed. Nova Iorque: Dryden Press, 1969.
- ELLIS, Stephen R. **Development and History of Head-Mounted Displays and Viewers for Virtual Environments or Augmented Reality**. Disponível em: <www.humansystems.arc.nasa.gov/groups/acd/projects/hmd_dev.php>. Acesso em: 10/05/2018.
- GREGORY, Richard Langton. **Eye and Brain: The psychology of seeing**. 3. ed. Nova Iorque: McGraw-Hill Book Company, 1978.
- HEILIG, Morton L. **Stereoscopic-Television Apparatus For Individual Use**. United States Patent And Trademark Office, 1960. Disponível em: <www.pdfpiw.uspto.gov/.piw?PageNum=US002955156&docid=02955156&IDKey=D AAC6D486920&HomeUrl=http%3A%2F%2Fpdfpiw.uspto.gov%2F>. Acesso em: 12/05/2018.

JERALD, Jason. **The VR Book: Human-Centered Design for Virtual Reality**. Kindle Edition. Association for Computing Machinery and Morgan & Claypool Publishers, 2016.

LAVALLE, Steven M. **Virtual Reality**. Cambridge University Press, 2017. Disponível em: <www.vr.cs.uiuc.edu/vrbook.pdf>. Acesso em: 09/05/2018.

LAVIOLA, Joseph J. Jr. **A Discussion of Cybersickness in Virtual Environments**. ACM SIGCHI Bulletin, v.32, jan 2000, p. 47-56. Disponível em: <www.bulletin.sigchi.org/2000/january/articles/laviolapaper.pdf>. Acesso em: 09/05/2018.

LAVIOLA, Joseph J. Jr. *et al.* **3D Users Interfaces Theory and Practice**. 2. ed. Boston: Addison-Wesley, 2017.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

KIRNER, Claudio; SISCOOTTO, Robson. **Realidade Virtual e Aumentada Conceitos, Projeto e Aplicações**. Porto Alegre: Sociedade Brasileira de Computação, 2007.

MAZURYK, Tomasz; GERVAUTZ, Michael. **Virtual Reality: History, Applications, Technology and Future**. 1996. Disponível em: <www.cg.tuwien.ac.at/research/publications/1996/mazuryk-1996-VRH/TR-186-2-96-06Paper.pdf>. Acesso em: 23/04/2018.

SHERMAN, William R; CRAIG, Alan B. **Understanding Virtual Reality: Interface, Application, and Design**. São Francisco: Morgan Kaufmann Publishers, 2003.

ZONE, Ray. **Stereoscopic Cinema & the Origins of 3-D Film, 1838 – 1952**. Lexington: The University Press of Kentucky, 2007.

SILÊNCIOS E EXPERIÊNCIAS EM PROSAS APÁTRIDAS

Daniel Zanella¹⁷

RESUMO

O presente artigo explorará os espaços de silêncio como sentido na obra *Prosas Apátridas*, de Julio Ramón Ribeyro (1929-1994). Também se observará as manifestações de negatividade — enquanto ideia de não-produção e de reflexão, de vetor contrário à uniformidade — no conjunto de 200 textos curtos que integram o livro do escritor peruano, originalmente lançado em 1975 e publicado no Brasil apenas em 2016. Para desenvolver os conceitos que movem o trabalho e estabelecer o diálogo entre as esferas literárias e filosóficas, utilizaremos o repertório de Philippe Lejeune, de Walter Benjamin, de Mikhail Bakhtin e de Byung-Chul Han.

Palavras-chave: Silêncio, Reflexão, Literatura, Negatividade

ABSTRACT

This article will explore the spaces of silence as a meaning in the work *Prosas Apátridas*, by Julio Ramón Ribeyro (1929-1994). It will Also be observed the manifestations of negativity — as an idea of non-production and reflection, a vector contrary to uniformity — in the set of 200 short texts that comprise the book of the Peruvian writer, originally released in 1975 and published in Brazil Only at 2016. To develop the concepts that move the work and establish the dialogue between the literary and philosophical spheres, we will use the repertoire of Philippe Lejeune, Walter Benjamin, Mikhail Bakhtin and Byung-Chul Han.

Keywords: Silence, Reflection, Literature, Negativity

¹⁷ Jornalista, editor e mestrando em Teoria Literária pela UNIANDRADE (contato@jornalrelevo.com).

INTRODUÇÃO

A única maneira de me comunicar com o escritor que existe em mim é através da libação solitária. Depois de alguns tragos ele emerge. E escuto sua voz, uma voz um pouco monocórdica, mas contínua, por momentos imperiosa.
(RIBEYRO, 2016, p. 73)

De saída, *Prosas Apátridas* nos avisa: não estamos diante de um livro comum, facilmente classificável. Escrito em blocos de notas e cadernos esparsos a partir de 1970, de modo fragmentário e livre de políticas de gênero, a obra do escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, por muito tempo radicado em Paris, explora marginais e campos de difícil definição ou apreensão. Não se trata de uma obra fechada para ser deglutida com horizontes pré-determinados.

São textos diretos, performáticos, divertidos, melancólicos, autorreferentes, que dificilmente passam de uma página, numerados progressivamente, e que versam sobre os mais diversos temas: literatura, alcoolismo, mulheres, cotidiano, melancolia, beleza, metafísica do proletário, mau gosto estético. A aparente desordem e a aleatoriedade temática compõem a obra de Ribeyro e nos confundem em sua amplitude.

Em um de seus cadernos, o autor anotou um tanto do procedimento de construção de sua obra e nos dá pistas da arquitetônica de seu texto: “Milhares de folhas dobradas, manchadas, misturadas. Sua leitura atenta exigiria meses de trabalho. Para selecionar e passar a limpo, um, dois anos. Até agora só consegui recopiar umas cinquenta páginas de notas sob o título de *Prosas Apátridas*” (RIBEYRO, 2016).

É importante, como ponto de partida, entendermos o que é arquitetônica do texto para compreendermos com mais profundidade as intenções estéticas do autor peruano. O conceito que utilizaremos será a arquitetônica do texto do teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), oriunda do processo filosófico do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804).

Por arquitetônica eu entendo a arte dos sistemas. Uma vez que a unidade sistemática daquilo que o conhecimento comum transformou primeiramente em ciência, isto é, fazendo de um mero agregado daquele um sistema, a arquitetônica é a doutrina do científico em nosso conhecimento em geral e pertence necessariamente, portanto, à doutrina do método. [...] Por sistema, contudo, eu entendo a unidade dos conhecimentos diversos sob uma ideia. Este é o conceito racional da forma de um todo, na medida em que por meio dele sejam determinados a priori tanto o âmbito do diverso como a posição das partes entre si (KANT, 2012, p. 600-601).

A arquitetônica kantiana buscava entender como todas as unidades estão presentes na totalidade, significando-a de modo mais amplo. Todavia, é em Bakhtin que o termo se expande, sendo utilizado para compreender o espectro das narrativas, de como nada, em uma obra literária, é isento de ideologia ou é simplesmente *casual*.

Chama-se mecânico ao todo se alguns de seus elementos estão unidos apenas no espaço e no tempo por uma relação externa e não os penetra a unidade interna do sentido. As partes desse todo, ainda que estejam lado a lado e se toquem, em si mesmas são estranhas umas às outras. Os três campos da cultura humana — a ciência, a arte e a vida — só adquirem unidade no indivíduo que os incorpora à sua própria unidade. [...] O que garante o nexo interno entre os elementos do indivíduo? Só a unidade da responsabilidade. Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos. [...] Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade (BAKHTIN, 2010, p. 330-334).

O que isso quer dizer, já indo em direção ao livro de Julio Ramón Ribeyro?

Dentro do projeto literário, do modo como o autor pensa e executa sua obra, arquitetônica do texto é “a construção e a estruturação da obra, unindo e integrando material, forma e conteúdo” (SANDRINI, 2007), ou seja o conjunto de intenções e de aspectos que permeiam um texto — e essa angulação teórica é fundamental para compreender melhor o caráter inclassificável e *solto* que move *Prosas Apátridas*, tanto no plano estético quanto da vida do autor, uma espécie de *outsider* no ecossistema literário peruano.

Ribeyro era um escritor literariamente compulsivo, de produção incessante, e um tanto dado às delícias da vida, entre “a música clássica onipresente e a bebida e os cigarros mais presentes do que a prudência, entre o trabalho diuturno em contos e a sincera descrença nos brilharecos da literatura” (PIRES in RIBEYRO, 2016).

Também é importante observar que, no plano pessoal, foi um escritor que problematizou o fazer literário, recusando o circuito vaidoso do *métier*, e se posicionou contra a vertente ideológica (conservadora) do conterrâneo e Prêmio Nobel de Literatura Mario Vargas Llosa, uma enorme sombra de flamboyant para toda a comunidade peruana de escritores. “Partidário inequívoco dos desvalidos e gauches, que transformou em personagens, Ribeyro rompeu politicamente com aquele que já se firmava como “o grande nome da literatura de seu país (PIRES in RIBEYRO, 2016). De temperamento

menos expansivo (talvez pouco adepto das estratégias de venda da própria imagem), sua obra teve discreto reconhecimento de seus pares em vida.

Seu método de produção da obra que iremos analisar no presente artigo aparenta menos critério e mais ímpeto. Ledo engano. Ao organizar como organizou um de seus mais importantes livros, podemos observar escolhas, tomadas de decisão e processos conscientes — a compilação, a ideia de compilação projeta uma busca por delimitação do mundo: descarte e seleção. Não se trata, pois, de um apanhado destituído de intenção e gesto, e sim de um mapa de convicções.

A primeira edição de *Prosas Apátridas* foi publicada em 1975, em Barcelona. Os fragmentos não continham numeração. Três anos depois, uma edição peruana aumentava a publicação de 89 fragmentos da primeira edição para 150 textos, agora numerados. Em 1982, chegou-se finalmente a versão que a edição brasileira de 2016, da Editora Rocco, remete: 200 prosas estranhas, divertidas, singelas, críticas, desconcertantes. Fica nítido que o autor foi depurando a percepção sobre a sua obra até chegar a um formato que condissesse com suas intenções literárias, para quando o livro estivesse, então, definitivamente pronto.

No presente artigo, observaremos como as 200 notas de *Prosas Apátridas*, sem aparente ligação uma com as outras, exploram os espaços de silêncio da literatura e promovem zonas de negatividade, em que a máxima produtividade da sociedade contemporânea é colocada em xeque diante de um escritor que se propõe a refletir sobre o mundo em que habita. Explora-se sensações exteriores e interiores em busca de um entendimento possível do mundo.

O SILÊNCIO DO UNIVERSO

SILÊNCIO, s.m. Estado de uma pessoa que se abstém de falar; privação ou recusa de falar; mutismo; taciturnidade; omissão de uma explicação; cessação de um ruído; interrupção de correspondência epistolar; sossego; segredo; interj. voz para mandar calar ou impor sossego. (Do lat. *silentiu.*) (DICIONÁRIO GLOBO, 2007)

Por estatuto, os dicionários são revestidos da inglória tarefa de dar cerca à dinâmica violenta das palavras, em permanente movimento, em espiral de significados de acordo com o uso dos falantes e com o tempo de uso — a transmutação, por exemplo, do substantivo *dominatrix*, da detentora de terras do Império Romano ao sentido corrente de fetiche sexual, pode demonstrar, de maneira livre, como as palavras se libertam de seus sentidos originais.

No presente artigo não nos interessa a materialidade do silêncio enquanto sentido rigoroso, embora o barco de sentidos ao redor da ideia de sossego possa dar pistas do que o silêncio possa representar no contexto de aproximação com o íntimo e com a saída da estrada de ruídos. O mundo contemporâneo “é marcado por barreiras, passagens e soleiras, por cercas, trincheiras e muros. Essas impedem o processo de troca e intercâmbio” (HAN, 2015).

Interessa-nos, aqui, a ideia de silêncio de Walter Benjamin, o silêncio como aura, como manifestação de um sentido mais íntimo de reflexão (que a modernidade quer nos roubar com o barulho e com o fluxo incessante). Aura no limiar entre o indivíduo e a esfera popular. O escritor entre o silêncio da observação e a emanação da escrita.

Não estamos a considerar o silêncio imposto, autoritário, negador, mas o silêncio proposto, que parte do indivíduo para o mundo, que estabelece a própria velocidade. Nisto, *Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo* é preciso ao estabelecer a figura do *flâneur* como este intermediário entre a multidão (a metrópole como apagamento dos rastros) e o silêncio (do observador atento).

Para defender a sua *flânerie* como propósito estético, Benjamin faz uso da descrição antológica do jornalista e historiador francês Victor Fournel (1829-1884) acerca dessa figura tão incompreendida e, muitas vezes, inserida em um contexto anacrônico, com aproximações que desconsideram o pacto com o tempo e com o espaço.

Não se deve confundir o *flâneur* com o *basbaque*; existe aí uma nuance a considerar... O simples *flâneur* está sempre em plena posse de sua

individualidade; a do basbaque, ao contrário, desaparece. Foi absorvida pelo mundo exterior...; este o inebria até o esquecimento de si mesmo. Sob a influência do espetáculo que se oferece a ele, o basbaque se torna um ser impessoal; já não é um ser humano; é o público, é a multidão (FOURNEL in BENJAMIN, 1995, p. 69).

O flâneur quebra o pacto de uniformização da metrópole, que assimila os indivíduos não em sua particularidade, e sim em seu grosso modo de comboio, sem espaço para o que escapa do normativo. O flâneur, por sua vez, estabelece a própria rota de sentidos e de presencialidade. Não mais a mecânica da cidade em hipermovimento e, quando menos percebemos, “A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes” (Benjamin, 1995)

Ao aproximar Ribeyro de Benjamin, podemos estabelecer outra rota de encontro, com algumas ressalvas: do autor peruano com Charles Baudelaire. Naturalmente, precisamos considerar os distanciamentos no tempo, sem nunca esquecer que Benjamin define Baudelaire como este intérprete de um determinado período histórico, da entrada da França na Era Industrial. É, portanto, um olhar ligado ao tempo do que se olha. Não podemos atravessar o tempo para forçar aproximações (sem pagar um preço científico por isso, originando anacronismos).

O filósofo alemão infere que Baudelaire foi pioneiro ao “pegar” os elementos da cidade grande, dessa França que entra na modernidade e se industrializa. Assim, o autor se transforma num projeto sensorial-literário, um tradutor do desconforto de seu tempo.

Em *As Flores do Mal* não há o menor indício de uma descrição de Paris. Isso bastaria para distingui-lo decisivamente da “lírica da cidade grande”, mais tardia. Baudelaire fala na efervescência de Paris como alguém que falasse na ressaca. Seu discurso soa nítido enquanto é perceptível. Mas algo que o dificulta se mistura a ele. E ele permanece misturado a essa efervescência, que o leva adiante e lhe confere um significado obscuro. Os fatos do dia são o fermento que, na fantasia de Baudelaire, fazem crescer a massa da cidade grande (BENJAMIN, 1995, p. 166).

Nesta perspectiva, Ribeyro também faz um novo sumo de sua presença na metrópole — não precisamos chamá-lo de flâneur. O escritor peruano, radicado em Paris, tem a Cidade das Luzes como cenário, como um espelho angustiado, mesmo que Lima,

sua cidade natal, o assombro de modo recorrente e não o faça se desvencilhar por completo de suas origens latino-americanas.

“Tanto Paris como Lima não são para mim objetos de contemplação, e sim conquistas da minha experiência. Estão dentro de mim, como meus pulmões ou meu pâncreas, sobre os quais não tenho a menor apreciação estética. Só posso dizer que me pertencem” (RIBEYRO, 2016).

O próprio autor, na nota que abre a edição em português, reconhece a influência de Baudelaire: “Não escondo que, ao tomar esta decisão [de reunir os textos dispersos em um único livro], tive em mente *Le Spleen de Paris*, de Baudelaire. Não por emulação pretensiosa, e sim pelo caráter relativamente ‘disparatado’ do conjunto” (RIBEYRO, 2016).

Importa, nesta direção, retornar um pouco e investigar, perscrutar o nome que Ribeyro impõe a seu livro: *Prosas Apátridas*. Para o Dicionário Globo, apátrida significa o estrangeiro que se refugia num país, por a sua pátria haver sido conquistada; o que não tem pátria (DICIONÁRIO GLOBO, 2007). Atenção para o último aspecto etimológico: o que não tem pátria.

Se estamos a observar que Ribeyro reconhece a pluralidade de vozes de sua obra, a não-uniformidade de registro narrativo, também o ideal de apátrida serve para estabelecer ainda mais o caráter de livro sem lugar, sem gênero, que reconhece seu desconforto. Não estamos a tratar do sujeito-autor. A procura não é pela delimitação textual. Ao apostar num livro de registro semelhante ao diário, à nota esparsa, temos o lugar indefinível de reflexão e de inflexão (de desvio, de mudança de rota, de alteração de perspectiva).

“Mantém-se enfim um diário porque se gosta de escrever. É fascinante transformar-se em palavras e frases e inverter a relação que se tem com a vida ao se auto engendrar. (...) O prazer é ainda maior por ser livre” (LEJEUNE, 2014, p. 306).

Lejeune defende o diário, em *O Pacto Autobiográfico*, como o registro textual que lida com essa presencialidade do autor no mundo, mesmo sem um norteamento específico. Em *Prosas Apátridas*, há um território de livramento semelhante ao diário: “Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda a liberdade” (LEJEUNE, 2014, p. 303).

Investigando as motivações dos diários, Lejeune reconhece o papel terapêutico da escrita. Mas não nos enganemos: não estamos a falar de cura (impossibilidade). Trata-se de um processo de transferência, de troca, de, quem sabe, alívio.

Como é engraçada a libertação pelo papel! Parece que a partir do momento em que escrevi, aquilo não é mais inteiramente eu e mesmo que esse papel continue desconhecido, meu sofrimento será partilhado (...). E, depois, há a alegria de se sentir descrito, compreendido, ao menos por si mesmo. A alegria de ter triunfado sobre o sofrimento, uma vez que se conseguiu fazer alguma coisa além dele: uma página escrita. (LEJEUNE, 2014, p. 361)

“O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel podemos nos olhar com distanciamento (LEJEUNE, 2014, p. 303). Para a literatura, a compartimentação é quase presunção de existência, de pertencimento. Definir se um livro é um romance, um diário memorioso, uma seleção de contos ou uma prosa poética é importante tanto para questões de natureza narrativa, quanto para estratégias de mercado — interessante observar que a ficha de catalogação da Editora Rocco classifica *Prosas Apátridas* como ficção peruana. Ora.

Há vezes em que a taberna tem um ar sinistro, e então as noites cobrem-se de uma irremediável tristeza. No balcão, os bêbados e putinhas de costume. A sala do fundo quase deserta: um casal abraçado, uma velha tomando uma água mineral, um tecnocrata discutindo com um burocrata. Eu e meu gigondas em um canto, olhando, esperando. Esperando o quê? Isso, o milagre, um acaso, um encontro, um sopro de mistério ou de poesia. Mas nada. No terceiro copo, apago meu cigarro e vou embora, não vencido, e sim envergonhado por ter acreditado que ainda é possível aguardar neste mundo trivial a irrupção do maravilhoso (RIBEYRO, 2016, p. 73).

Está evidente, no percurso narrativo de Julio Ramón Ribeyro, as diversas intersecções entre realidade e literatura, entre o discurso íntimo e o olhar dimensional da metrópole. No jogo literário que o escritor peruano apresenta, apátrida corresponde ao seu grupo de textos que não encontram “nacionalidade”, que não se identificam com nenhum gênero literário, em um tipo de marco ideológico próprio, de não querer ser algo além de um lugar sem território, nem mesmo querer ser diário.

“O diário é um espaço onde o eu escapa momentaneamente à pressão social, se refugia protegido em uma bolha onde pode se abrir sem risco, antes de voltar, mais leve, ao mundo real. Ele contribui, modestamente, para a paz social e o equilíbrio individual” (LEJEUNE, 2014, p. 303). Este isolamento, em Ribeyro, é um projeto ainda mais audacioso, já que nem a certeza de se tratar de um diário podemos ter, pois sua sucessão

de notas se assemelha mais com impressionismos sobre a vida e o fazer literário do que uma turnê de expurgo emocional.

Compõem-se, sob o prisma do observador-escritor, um mosaico de textos soltos e numerados de 1 a 200 não como propósito de sequência, de continuidade, mas como ideia simples de antes e depois. Intuímos que a última nota corresponde ao período final de elaboração do livro — e as próprias inclusões de notas, da primeira edição, dos anos 1970, até a versão final comprovam isso.

Temos notas, relatos, impressões, incômodos, manias, algumas provocações a tiracolo, um conjunto lento de propósito filosofante (ou ensaísta, se resgatarmos a tradição de Michel de Montaigne, do científico ao lado do personalizante, do singular). De todo esse repertório de práticas, alevanta-se o humor, o idiossincrático, a provocação (também na tradição do ensaio): “Jantando de madrugada com um grupo de operários, me dou conta de que o que separa as chamadas classes sociais não é tanto as ideias, e sim os modos” (RIBEYRO, 2016)

Ao erigir uma obra que nega o rótulo prévio, “textos que não se encaixam plenamente em nenhum gênero” (RIBEYRO, 2016), temos a força do escritor diante da contemporaneidade, de colocar-se como um ente que interpreta, que não se deixa conduzir. Fugir de rótulos é resgatar a individualidade, é questionar o maquinário social:

[...] o flâneur se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. [...] Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande. Capta as coisas em pleno voo, podendo assim imaginar-se próximo ao artista (BENJAMIN, 1989, p. 38).

De certo modo, o escritor, ao captar as coisas em pleno voo, evita que elas sejam anódinas, abúlicas, destituídas de sentido e de valor. A pobreza de experiência que o cotidiano impõe aos indivíduos pode ser plenamente observada nas críticas do filósofo sul-coreano Byung-Chul Han e em seu livro *A Sociedade de Cansaço*, que também pode dialogar com *Prosas Apátridas*, de Julio Ramón Ribeyro, entrada que observaremos com mais critério a seguir.

Em sua crítica à uniformização da contemporaneidade e dos seus excessos — o negativo como aquilo que não produz para a sociedade; o positivo como reiteração das estruturas de domínio, encontramos paralelos entre a avaliação sociológica e os estatutos literários. “O excesso de positividade se manifesta também como excesso de estímulos, informações e impulsos. Modifica radicalmente a estrutura e economia da atenção. Com isso, se fragmenta e destrói a atenção” (HAN, 2015).

A POBREZA DE EXPERIÊNCIA

Meu erro foi querer observar as entranhas das coisas, esquecendo o preceito de Joubert: “Evite fuçar debaixo das fundações.” Como o menino que quebra o brinquedo, não descubro debaixo da forma admirável nada além do vil mecanismo. E, ao mesmo tempo em que estrago o objeto, destruo a ilusão (RIBEYRO, 2016, p. 104-105).

Em “Experiência e pobreza”, capítulo-chave de *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*, Walter Benjamin parte da experiência de combatentes da Primeira Guerra Mundial para questionar a ausência de legado interpretativo e de memória. “Está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das terríveis experiências da história. [...] Na época, já se podia notar que os combatentes haviam voltado silenciosos do campo de batalha” (BENJAMIN, 1987).

Por silêncio, Benjamin entende aqui a incapacidade de ter aprendido das experiências pessoais, de como o trágico e o traumático não se tornam, no caso das experiências extremas, em conhecimento, em interpretação, em legado. Não temos a tradição dos narradores orais, que dividiam com seus descendentes o conhecimento adquirido, a sabedoria dos velhos de aldeia. O silêncio de guerra não tem transferência.

O residual do silêncio sem forma é a inexpressão. A este fenômeno, o filósofo alemão denomina galvanização, a maquiagem, a tapeação da realidade concreta por meio de artifícios. “Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam sustentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna” (BENJAMIN, 1987).

A prosa fluída e mixórdica de Ribeyro é o oposto da pobreza de experiência. Ela pressupõe a legitimação da interpretação, a busca pelas camadas mais recônditas do sentido, em que o olhar não é passivo, assolado pela miséria do cotidiano em constante repetição e apagamento dos rastros da memória. “O pequeno comerciante francês se identifica tanto com seu negócio que, quando sai dele, perde sua personalidade” (RIBEYRO, 2016).

Temos, pelo viés literário, a materialização da riqueza de experiências. Os fragmentos de *Prosas Apátridas* surgem como vontade de potência, como desconcerto e espanto — e não custa pensar na analogia do aforismo, frase ou sentença de alcance moral

ou filosófico. A frase curta e precisa é uma marca constante na prosa de Ribeyro, que expande seu conjunto diminuto de palavras, na tradição de Friedrich Nietzsche (1844-1900) e de Emil Cioran (1911-1995), dois mestres dessa prosa condensada e de sentidos maximizados.

Um mérito inegável de Ribeyro, em meio a esse choque entre cultura, sociedade e literatura, é fazer seu estilo fluir, sem maneirismos, uma prosa encantatória, entre o humor e o pessimismo, entre a observação e a aleatoriedade, permanecendo crítico e rigoroso, inclusive, diante do próprio ofício.

Literatura é afetação. Quem escolheu como forma de expressão um meio derivado, a escrita, e não um natural, a palavra, deve obedecer às regras do jogo. É por isso que toda tentativa de dar a impressão de não ser afetado — monólogo interior, escrita automática, linguagem coloquial — constitui, em última instância, uma afetação elevada à segunda potência (RIBEYRO, 2016, p. 63).

Julio Ramón Ribeyro, no seu modo de tecer o enredo literário, vai ao encontro daquilo que Benjamin chama de pássaro onírico, do sujeito capaz de ressignificar ou restituir o mundo de seu amplo alcance — o que a aceleração da modernidade trata de nos tolher.

O voo do escritor peruano poderia depreender distanciamento, mas seu conjunto de textos filosofantes tem a capacidade de nos atentar, de nos trazer ao plano das coisas que realmente importam, induzem ao pensamento, mesmo que causem desconforto.

“Pura inquietação não gera nada de novo. Reproduz e acelera o já existente. Benjamin lamenta que esse ninho de descanso e de repouso do pássaro onírico está desaparecendo cada vez mais na modernidade. Não se “tece mais e não se fia” (HAN, 2015).

Em Ribeyro, a desaceleração se formata à prosa curta, que, apesar de sua dimensão exterior diminuta, estabelece zonas de negatividade, de tensão da vida e de reflexão sobre ser e estar no mundo. É o oposto da pobreza de experiência e do silêncio bovino, que aceita o status quo ou reitera-o como repetição não reflexiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quantos livros, meu Deus, e quão pouco tempo e às vezes quão pouca vontade de lê-los! Minha própria biblioteca, onde antes cada livro que entrava era previamente lido e digerido, vai ficando infestada de livros parasitas, que chegam lá muitas vezes não se sabe como, e que por um fenômeno de imantação e de aglutinação contribuem para cimentar a montanha do ilegível e, entre estes livros, perdidos, estão os que escrevi (RYBEIRO, 2016, p. 11).

Prosas Apátridas recolhe do mundo a velocidade para transformá-la, por meio de notas curtas, em uma narrativa densa, instigante. “Despida de sua ritualística, a literatura passa a ser um ‘modelo de conduta’ cujos princípios, define ele no fragmento 137, ‘podem ser extrapolados para todas as atividades da vida’” (PIRES, in RIBEYRO, 2016).

Pudemos observar na prosa inclassificável do autor peruano como o espaço de silêncio está coadunado ao ato ou efeito de refletir sobre o mundo e se posicionar diante de seus totens de dominação. Não se trata apenas de observar e transcrever, como num esforço etnográfico, mas de interpretar o que se vê, de apresentar um olhar contra a regularidade do mundo.

Em “A Terceira Margem do Rio”, letra de Milton Nascimento e Caetano Veloso sob tema de Guimarães Rosa, canta-se que a “Casa da palavra, onde o silêncio mora”. É esta espécie de silêncio, de silêncio do pássaro onírico, do silêncio que conduz a um maior entendimento de mundo que *Prosas Apátridas* explora. O peso da palavra carregada de significado como resistência ao cotidiano.

Cada vez mais tenho a impressão de que o mundo vai ficando progressivamente menos povoado, apesar do barulho dos carros e da balbúrdia da multidão. É tão difícil hoje encontrar uma pessoa! Na rua, só cruzamos com silhuetas, com figuras, com símbolos. Um chofer de táxi, por exemplo, não é um indivíduo, e sim um tipo social (RIBEYRO, 2016, p. 59).

Por meio de Byung-Chul Han e de Walter Benjamin, dois pensadores ideologicamente preocupados com o tempo e com a pobreza de experiências do mundo contemporâneo, podemos perceber como a prosa de Julio Ramón Ribeyro explora e expande os limites do observável, transformando a monotonia em experiência, em conhecimento.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- _____. **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- DICIONÁRIO GLOBO. 56. ed. São Paulo: Globo, 1996.
- HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Trad. Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: De Rousseau à internet**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed., Belo Horizonte: UFMG, 2014.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Fernando C. Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista; São Paulo: Editora da Universidade São Francisco, 2012.
- RIBEYRO, Julio Ramón. **Prosas Apátridas**. Trad. Gustavo Pacheco. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.
- SANDRINI, Paulo. **David Toscana entre McOndo e El Crack**. Curitiba, Kotter, 2016.

A ESTÉTICA NO CINEMA DE ANDREI TARKOVSKI: A REVELAÇÃO DO SAGRADO PELOS ASPECTOS SIMBÓLICOS NO FILME *STALKER*

Adriel Fonteles de Moura¹⁸

RESUMO

Apresenta-se, neste trabalho, uma perspectiva estética e filosófica da obra cinematográfica de Andrei Tarkovski e de seu livro *Esculpir o Tempo*, com ênfase no filme *Stalker*, de 1979. O problema teórico que norteou esta pesquisa diz respeito às diferenças entre um conceito de verdade pertencente ao reduto da racionalidade humana e uma noção de *verdade absoluta*, revelada esteticamente, tal como é evidente tanto no filme *Stalker* e no livro *Esculpir o Tempo*. Este grau da verdade é uma peça-chave na maioria dos filmes do Tarkovski, pois ela é indefinível através de palavras e se apresenta por meio da simbologia, da expectativa do encontro com o sagrado e da restauração da fé na arte. Também, analisaremos como a temática da condição humana é abordada em seus filmes. Por meio do progresso técnico-científico, o homem perdeu o sentido “verdadeiro” de sua existência. Portanto, notaremos como Tarkovski utiliza da sétima arte para resgatar a fé e a crença na própria humanidade.

Palavras-Chave: Estética; Simbologia; História do Cinema Soviético; Tarkovski.

ABSTRACT

This article presents an aesthetical and philosophical perspective on the cinematographic work of Andrei Tarkovsky and his book *Sculpting in Time*, with emphasis on the film *Stalker* from 1979. The theoretical problem that has guided this research regards the differences between a concept of truth belonging to the field of human rationality and the concept of absolute truth, which is revealed through aesthetics and it's evident both in *Stalker* and the book *Sculpting in time*. This degree of truth is a key element in most of Tarkovsky's films, as it is not defined by words, but through symbolism - the expectation of encounter with the sacred and the restoration of faith in art. Moreover, it will also be

¹⁸ Bolsista CAPES e mestrando em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com ênfase na linha de pesquisa de História da Filosofia Antiga; ingresso no ano de 2018.

analyzed how the human condition thematic is approached in his films. Due to scientific progress, humanity has lost the “true” meaning of its existence. Hence, we will perceive how Tarkovsky utilizes the seventh art to regain faith in humanity itself.

Keywords: aesthetics, symbology, History of soviet cinema, Tarkovsky.

INTRODUÇÃO

O cineasta russo Andrei Tarkovski (1932-1986), ao escrever o livro *Esculpir o tempo*, teve por objetivo considerar e refletir a respeito dos problemas teóricos e técnicos no tocante a sua obra cinematográfica¹⁹. Como uma das problemáticas da reflexão, está a busca de um fator que diferencie o cinema das outras formas de criação artística. Numa questão, qual a “potencialidade específica” que se coloca como vetor definatório do cinema? Para Tarkovski, dada a novidade da expressão cinematográfica — é certo que o cinema era um espaço muito restrito e pouco explorado no que concerne às artes:

*O corpus da teoria do cinema é ainda muito incipiente; até mesmo o esclarecimento dos pontos menos importantes pode ajudar a lançar luz sobre os seus princípios fundamentais. Foi isso o que me predisps a apresentar algumas de minhas ideias.*²⁰

Decerto, parece que uma das ambições criativas de Tarkovski era apresentar o cinema como espaço de criação artística que pudesse proporcionar aos espectadores profundas reflexões concernentes ao campo da estética artística.

A análise de Tarkovski em relação ao objetivo geral da obra de arte tem por ponto de partida a objeção do que convencionalmente se entende como arte na era contemporânea, sobretudo no contexto ocidental²¹. A cultura arquitetada no sistema de mercado foi fazendo do consumidor o sujeito passivo e principal público alvo das obras de arte ou produtos de entretenimento de massas, em que circunstancialmente o próprio cinema é englobado. No entanto, para Tarkovski, a arte não possui um compromisso global ou não está em conluio com algum paradigma abstrato que rege a civilização; ela

19 TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 1.

20 *Ibid.*, p. 9-10.

21 *Ibid.*, p. 38.

se encontra num nível mais simples, pessoal e concreto. Levando em conta que “(...) qualquer pessoa ligada à arte costuma dar a sua resposta pessoal”²² no que diz respeito às questões quanto a natureza e função da arte, não seria possível chegar a um consenso universal sobre uma estática definição de arte. Para Tarkovski, tão simples quanto parece, o objetivo da arte é buscar explicar o sentido da existência da própria vida do homem ou, em suas palavras: “Explicar às pessoas a que se deve sua aparição neste planeta, ou, se não for possível explicar, ao menos propor a questão”²³.

Os relatos enviados em cartas de seus espectadores mostram esta simplicidade intencional da arte através da ausência de um denominador comum que possa delimitar conceitualmente a obra cinematográfica de Andrei Tarkovski, implicando nas singularidades e sutilezas no modo pelos quais seus filmes afetam o público²⁴. Ora, não seria exagero dizer que incompreensibilidade é um dos principais tópicos que fundamentam o sentido de seus filmes²⁵. Contudo, seus filmes deixam ressaltar as bases subjacentes que regem as relações humanas, como a audição e a compreensão do que o outro diz ou sente. Os sentimentos e impulsos humanos por meio das relações com o outro e consigo mesmo transcendem qualquer tentativa de titulação a respeito de épocas específicas ou arcabouços históricos que delimitam as civilizações. A vida, pois, se situa como primado ontológico, como substância presente em toda a humanidade, independente dos recortes do tempo e do espaço. Desta ótica, Tarkovski, na produção de seus filmes, foi movido pelo desejo de exprimir o aspecto metafísico de sua personalidade, tocando intimamente a vida do espectador:

Quando tenho de analisar sozinho uma determinada questão, a minha tendência é cair num estado contemplativo que se ajusta muito bem à tendência metafísica da minha personalidade, mas que não propicia um processo de criação ágil e vigoroso, uma vez que resulta apenas em material emocional para a elaboração — mais ou menos harmoniosa — de um arcabouço para as minhas ideias e concepções.²⁶

Portanto, Tarkovski lança mão da possibilidade de criação artística na sutileza das comunicações sentimentais que não são necessariamente traduzíveis em palavras, mas em

22 *Ibid.*, p. 38.

23 *Ibid.*, p. 38.

24 *Ibid.*, p. 1

25 *Ibid.*, p. 5.

26 *Ibid.*, p. 8.

sentimentos que constituem a mais fina propagação da vida humana.

Ademais, é possível elaborar um caminho especulativo que dê margem à linguagem dos sentimentos transmitidas pelo viés da imagem no cinema de Tarkovski? Ao descrever o seu processo criativo, Tarkovski leva em consideração que as vontades, os sentimentos e as emoções são condições primeiras para a comunicação entre humanos²⁷. Assim, a imortalidade metafísica dos sentimentos que tornam possíveis as relações humanas se sobrelevam à mortalidade dos homens, já pressuposta pela redução do próprio homem à terra. Ao contrário, esta imortalidade metafísica do homem também se estende à imperecibilidade do tempo que, nas palavras do cineasta, é “uno e indiviso”²⁸. Além disso, considerando a totalidade dos processos filosóficos que servem de substância ao seu cinema, a criação artística na elaboração dos seus filmes se colocam para além das leis estéticas que pertencem a um recorte epocal, mesmo que tais leis acabem sendo importantes como pano de fundo de seus filmes, tal qual o *Andrei Rublev*²⁹, que retrata a tristeza e o abandono por Deus a um pintor (Anatoli Solonystin) que tem por objetivo a perfeição mística através da realização de sua obra pictórica. Então, o mais importante para Tarkovski é, pela criação artística, levar o humano a encontrar o sentido mais intimamente vital e, por sua vez, eterno de sua existência temporal. Superando os limites estéticos e epistêmicos na criação artística, segundo o cineasta, a plenitude do conhecimento está muito aproximada à infinitude do alcance de uma plena compreensão, devido a condição humana, estando pautada pelo caráter metafísico da totalidade de seus sentimentos em conluio com as relações humanas — manifestando o genuíno sentido da vida em cada um dos indivíduos.

A ausência de componentes claros e distintos — recorrentes no cinema em geral da época de Tarkovski — que poderiam servir de recursos para classificar a sua obra cinematográfica é uma propriedade concernente à sua profundidade artística³⁰. Por exemplo, no filme *O Espelho*³¹, o próprio Tarkovski afirma que não haveria referências bibliográficas que poderia facilitar a compreensão por parte do espectador. A busca incessante de uma chave interpretativa cabal do filme leva à insatisfação do cineasta acerca das críticas profissionais. Em outras palavras, Tarkovski acredita que as críticas não exploram suficientemente os “efeitos íntimos”³² do seu filme em relação ao

27 *Ibid.*, p. 8-9.

28 *Ibid.*, p. 9.

29 ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1966 (205 min.).

30 TARKOVSKI, 1990, p. 4.

31 O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1975 (106 min.).

32 TARKOVSKI, 1990, p. 5.

espectador, pois um dos propósitos do filme, de acordo com ele, é a compreensão da consciência individual de quem o assiste. Reformulando ainda em outros termos, o sentido originário do filme se inscreve na singularidade do espectador, ao contrário do qual a busca por um sentido último e definitivo a respeito de *O Espelho* escaparia da proposta intencional do cineasta; de acordo com uma das cartas recebidas por ele: “Uma espectadora de Gorski escreveu: Obrigado por *O Espelho*. Tive uma infância exatamente assim... você... como pôde saber disso?”³³. Como resposta a algumas das cartas recebidas, Tarkovski escreve: “Meu pretexto para escrever-lhe é *O Espelho*, um filme sobre o qual não posso falar, pois eu estou vivendo”³⁴. Assim sendo, o único ponto de clareza que temos aqui é que a vida se torna matéria para a profundidade estética de seus filmes.

Porém, nos ateremos a alguns dos antípodas críticos de Tarkovski para examinar a condição humana no filme *O Espelho*: Innokenti Smorktunovski, para o qual “É um filme sobre você, o seu pai, o seu avô, sobre alguém que viverá depois de você, e que, ainda sim, será você”³⁵. Na perspectiva da crítica, o homem que se revela por *você* se situa num estatuto de eternidade em que, apesar da inevitável morte de cada um dos homens, *você* é um elemento substancial e imperecível, aquilo que não está em ninguém e não se diz de ninguém, mas mesmo assim se encontra em cada uma dos indivíduos, tal como afigura o conceito aristotélico de *substância primeira*³⁶. Seguindo o exame da crítica de Innokenti ao *O Espelho*, o homem não se define como entidade separada do próprio mundo, mas em agregação com o elemento telúrico: “é [o filme] sobre um homem que vive na terra, que é parte da terra, a qual, por sua vez, é parte dele, sobre o fato de que um homem responde com a vida tanto ao passado quanto ao futuro”³⁷. A partir desta leitura, depreende-se que a vida do homem transcende as categorias do tempo abstrato, pois o homem se relaciona intimamente com a terra; homem é parte intrínseca da terra e a terra é o substrato vital do homem. Também, além da fuga do conceito de vida do homem para fora dos limites lógicos e ontológicos que circunscrevem a condição humana, “Não há, aqui, nenhuma lógica matemática, pois esta não é capaz de explicar o que é o homem ou o que consiste no sentido da vida”³⁸. Logo, por mais que este tipo de crítica

33 *Ibid.*, p. 5.

34 *Ibid.*, p. 5.

35 *Ibid.*, p. 4.

36 Cf. ARISTÓTELES, “Categorías” in ARISTÓTELES, *Tratados de Logica*. Trad.: Francisco Larroyo. Ciudad del México, 1993, p. 24, pp. 21: “A substância, em sua acepção mais exata, a substância primeira, a substância por excelência, é aquela que não se diz de um sujeito e nem se encontra em um sujeito, por exemplo, um homem, um cavalo. Tradução livre do idioma espanhol.

37 TARKOVSKI, 1990, p. 4.

38 *Ibid.*, p. 4.

não seja esperada para contemplar suficientemente o filme ao olhar de Tarkovski, não se poderia abandonar a hipótese de que ela seja, até certo ponto, uma fórmula aberta de interpretação para a compreensão da profundidade filosófica de *O Espelho*.

No que concerne à matéria subjacente ao processo criativo no cinema de Tarkovski, a história de Adão e Eva é uma referência bíblica que se coloca como uma possível explicação à predominância do elemento terra nos seus filmes³⁹. Segundo Tarkovski, quando Eva se alimenta da maçã da árvore do conhecimento, “(...) a humanidade foi condenada a uma busca sem fim da verdade”⁴⁰. Continuando com a reflexão do cineasta, ao serem expulsos do paraíso, Adão e Eva são jogados na “(...) vastidão da terra, hostil e inexplicável”⁴¹. Por sua vez, a terra simboliza o plano ontologicamente desconhecido, isto é, o ser da terra é em sua essência desconhecido já que, por mais que o homem tenda a conhecê-la, não a conhecerá, embora este seja o papel originário desempenhado por ele, diz Tarkovski, mencionando a Bíblia, sem citar especificamente o trecho: “ 'Comerás o pão com o suor do teu rosto'. Assim foi que o homem, 'o coroamento da natureza', chegou à Terra para *compreender* por que surgiu ou porque foi enviado”⁴². Ora, qual a analogia que é possível estabelecer entre a história bíblica e a criação artística? O conhecer pela arte não cria definições verdadeiras, mas provoca um processo catártico no sentido do humano dar-se conta da sua associação metafísica à terra — desprovida de definição.

Este retorno ontológico à terra é efetivado pela evolução do indivíduo humano, ou seja, o homem que acompanha arriscadamente o seu processo de autoconhecimento⁴³. Nos filmes de Tarkovski, o espectador é experimentado a se levar à sua primitiva lembrança do momento em que se perdeu — momento este ocasionado pela sua separação da própria terra, da própria vida. Por outro lado, pensar a existência objetivamente no *continuum* do conhecimento humano, implica a desvinculação originária do homem à Terra; o pensar subjetivo representa o retorno intuitivo à sua unidade originária, explica Tarkovski:

É certo que todas as pessoas usam a soma dos conhecimentos acumulados pela humanidade, mas, mesmo assim, a experiência do autoconhecimento ético e moral representa, para cada um, o único objetivo da vida e, em termos subjetivos, ela é vivenciada a cada vez com algo novo. O homem está

39 *Ibid.*, p. 38.

40 *Ibid.*, p. 38.

41 *Ibid.*, p. 38.

42 *Ibid.*, p. 39.

43 *Ibid.*, p. 39.

eternamente estabelecendo uma correlação entre si mesmo e o mundo, atormentado pelo anseio de atingir um ideal que se encontra fora dele e de se fundir ao mesmo, um ideal que ele percebe como um tipo de princípio fundamental sentido intuitivamente.⁴⁴

Logo, este princípio fundamental intuído pelo homem é a causa também do seu sofrimento existencial, a saber, a consciência da insuficiência do *eu* residente na esfera subjetiva em abarcar cognitivamente a realidade.

A VERDADE DA ARTE *VERSUS* A VERDADE DO CONHECIMENTO NO CINEMA DE TARKOVSKI

Como Tarkovski explora a relação entre arte e conhecimento? Para o cineasta, o conhecimento se estabelece como função racional da arte. Contudo, o que diferencia o conhecimento adquirido através de um processo epistêmico daquele que é adquirido por um processo artístico reside no que lhe é resultante “(...)expresso como choque, como catarse”⁴⁵. Esta finalidade que a arte tende a atingir é algo que é enigmaticamente denominado por Tarkovski como uma eterna *verdade absoluta*⁴⁶. Não estando fora do mundo ou abstraída dos íntimos acontecimentos que perturbam existencialmente a vida do homem, a verdade absoluta é revelada na relação entre o homem e a realidade experimentada esteticamente no âmbito subjetivo. Por outro lado, a forma do conhecimento científico ou epistêmico representa a ascensão do homem à apreensão do real por algo que Tarkovski chama de “escada sem fim”, isto é, cada paradigma científico possui um panteão de verdades objetivas bem definidas, contanto, perfeitamente substituível por um novo paradigma: uma nova ciência arruína toda a verdade alçada até então pelo cientista. Ao contrário, a verdade absoluta resultante de uma experiência estética se equipara a uma revelação intuitiva das leis originárias do mundo em que “Uma descoberta artística ocorre cada vez como uma imagem nova e insubstituível do mundo, um hieróglifo de absoluta verdade”⁴⁷. Para Tarkovski, a despeito das proposições científicas que se pretendem a explicar definitivamente as coisas e os fenômenos do mundo através de uma consciência calculista, a imagem representa um dado operado por

⁴⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 40.

uma consciência do infinito e de que nada prescinde da espiritualização da matéria. Logo, em sentido amplo, a verdade espiritual e absoluta da arte se inscreve ocultamente à vida pragmática, interrompida pela frieza do raciocínio científico.

A perspectiva filosófica de um cineasta como Tarkovski traça pontualmente as diferenças entre o sistema científico e a arte⁴⁸. No primeiro caso, revela-se a insuficiência na atividade de adentrar o plano da verdade absoluta, infinita e trans-histórica da imagem enquanto reduto da arte. A energia espiritual da obra de arte se sobrepõe aos argumentos científicos que tentam decifrar tudo que ocorre sobre esta terra, inclusive a arte. Porém, é preciso notar que Tarkovski se situa como grande objetor da arte propriamente contemporânea pois, segundo ele, “(...) tomou um caminho errado ao renunciar à busca do significado da existência em favor de uma afirmação do valor autônomo do indivíduo”⁴⁹. Assim, o ato personalizado da afirmação autônoma do indivíduo concretizado pela expressão artística contemporânea se desvincula do anseio pelo ideal e pelo espiritual. Na criação artística *sui generis*, os valores não partem do sujeito agente da arte tendo por finalidade reverberar as peripécias de sua subjetividade, mas sim ter como ponto culminante o valor ideal que se encontra fora das limitações do campo pessoal. Apesar de Tarkovski encontrar distinções bem claras entre a arte e a ciência, esta e a arte contemporânea se assemelham ao *modus operandi* da subjetividade. A arte, por sua vez, exige a contradição neste âmbito, em que a mais pura afirmação do *eu* requer o sacrifício do próprio *eu*.

Tarkovski é categórico em sustentar que a imagem artística é a ilusão do infinito. Infinito, no sentido ao qual a ideia contida em uma imagem não se basta pela sua definição, descrição ou narração em palavras: “A ideia do infinito não pode ser expressa por palavras ou mesmo descrita, mas pode ser apreendida através da arte, que torna o infinito tangível”⁵⁰. Este infinito tangível, fora da esfera das palavras e proposições elucidativas do pensamento científico implica na função comunicativa da obra de arte: “A arte é uma metalinguagem com a ajuda da qual os homens tentam comunicar-se entre si, partilhar informações sobre si próprios e assimilar a experiência dos outros”⁵¹. Por conseguinte, a intuição, no campo da arte, é uma ferramenta de comunicação deste *infinito tangível*. Esta faculdade do espírito é um elemento comum tanto às ciências quanto às

48 *Ibid.*, p. 40.

49 *Ibid.*, p. 40-1.

50 *Ibid.*, p. 42.

51 *Ibid.*, p. 42-3.

artes, mas, aplicada em cada caso, a intuição se diverge radicalmente⁵². No primeiro caso, é um ato intelectual que se insere no plano demonstrativo da dedução lógica a partir dos fenômenos; no segundo caso, a intuição se dá pela “(...) compreensão de uma imagem artística [que] representa uma aceitação estética do belo, num nível emocional ou mesmo supra-racional”⁵³. Em suma, delimita-se os estatutos da ciência e da arte sob o impulso intuitivo: no primeiro, a descoberta científica nada prescinde de um estágio empírico; no segundo “(...) a criação de imagens [artísticas] é regida pela dinâmica da revelação”⁵⁴, em que esta iluminação se sobrepõe ao pensamento epistêmico. Portanto, a arte transmite uma verdade que se situa noutro plano para além do método científico.

À medida que a ciência é operada tendo por base leis universais, a arte, por sua vez, é regida por leis estéticas e singulares — únicas e internas à obra do artista⁵⁵. Uma lacuna não preenchida no interior de um sistema científico é capaz de invalidá-lo e colocá-lo em contradição com tais leis universais. Por outro lado, não há lacunas em uma obra de arte capaz de invalidá-la sistematicamente pois diante da imagem criada pelo artista através da revelação intuitiva, o pensamento se insere em outro patamar. O pensamento científico funciona como mediador entre a intuição do cientista e as proposições universais e passíveis de serem verificados na realidade criada por ele. A intuição do artista é imediata, já que se transmite prontamente, pela sua revelação, na sua obra. Desta maneira, o impacto causado pela obra de arte é análogo ao de uma experiência religiosa: “É muito comum que uma grande obra nasça dos esforços feitos pelo artista no sentido de superar seus pontos fracos; não que estes sejam eliminados, mas a obra adquire vida apesar deles”.⁵⁶

Tarkovski eleva o estatuto da obra de arte a um estatuto iminentemente religioso⁵⁷, contudo, dado o fato do homem contemporâneo possuir uma impotência espiritual, a sua experiência estética é minada pela ausência da intuição perceptiva acerca do caráter absoluto e espiritual da obra, nos diz o cineasta: “O homem contemporâneo simplesmente permanece surdo ao sofrimento do artista que tenta compartilhar com os outros a verdade por ele alcançada”⁵⁸. Ora, mas o que Tarkovski poderia nos dizer sobre o belo e a busca por esta verdade estética, espiritual, infinita ou absoluta? Em termos psicológicos, este

52 *Ibid.*, p. 43.

53 *Ibid.*, p. 43.

54 *Ibid.*, 1990, p. 44.

55 *Ibid.*, 1990, p. 44-5.

56 *Ibid.*, 1990, p. 45.

57 *Ibid.*, 1990, p. 48.

58 *Ibid.*, 1990, p. 48.

gênero de verdade se revela através de uma “percepção consciente do belo”⁵⁹ - ocorrida por um momento de iluminação ou revelação espiritual. Sentir-se tocado desta maneira por uma obra de arte equivale a corresponder ao chamado da criação artística, pois entre a obra e o espectador, há uma aura sublime que se manifesta neste pelo conhecimento dos aspectos mais espirituais de sua própria alma, exprimidos pela percepção consciente da obra de arte: “Nestes momentos, reconhecemos e descobrimos a nós mesmos, chegando às profundidades insondáveis do nosso próprio potencial e às últimas instâncias de nossas emoções”⁶⁰.

Contudo, de acordo com o que já foi mencionado, Tarkovski objetava que a concepção da crítica profissional pode ser contraprodutiva na interpretação de uma obra de arte. Para o cineasta, a percepção consciente da obra de arte pode resultar em um juízo de cunho autônomo, independentemente de qualquer paradigma que se pretenda estético, tais como os excessivos apoios a exemplos e padrões. Em outras palavras, a vida da obra de arte é inapreensível por meio de modelos unilaterais e universais⁶¹. O exercício intimamente intelectual da leitura de uma obra de arte revela o esplendor estético na medida em que os signos pessoais do artista se ocultam. Em vista disso, a criação de uma obra de arte se introduz no limiar da mudança de paradigmas e padrões, servindo-se de ponte para anunciar a vinda de uma crise, notada pelo caráter profético estipulado por Tarkovski: “As obras-primas, nem sempre distintas ou perceptíveis entre as obras com pretensão à genialidade, estão dispersas pelo mundo como sinais de advertência num campo minado”⁶². Deste modo, o papel da arte não é responder questões estruturadas por premissas do pensamento científico que tendem a uma verdade já pressupostas por princípios; ao contrário, a verdade apreendida pela percepção consciente da obra de arte nos mostra um singelo sinal de mudança, sem que haja uma finalidade em vista. Por tais razões, o cinema de Tarkovski busca resgatar a aura perdida da contemplação estética da obra de arte.

59 *Ibid.*, 1990, p. 48-9.

60 *Ibid.*, 1990, p. 49.

61 *Ibid.*, 1990, p. 50-1.

62 *Ibid.*, 1990, p. 60.

STALKER E A TERRA COMO LUGAR DE ENCONTRO DA VERDADE ABSOLUTA E DA RECONCILIAÇÃO ENTRE A MATÉRIA E O ESPÍRITO

Para demonstrar como a busca da verdade absoluta, nos termos de Andrei Tarkovski, é um componente predominante nos filmes de Tarkovski, abordaremos o *Stalker*⁶³. Conta-se a trajetória de três personagens: o Stalker (Alexander Kaidanovski), o Professor (Nikolai Grinko) e o Escritor (Anatoli Solonitsyn). O objetivo destes dois últimos é buscar uma verdade outra que o mundo convencionado pela técnica já não é mais capaz de oferecer, isto é, a autenticidade de uma experiência estética, mediada pela simplicidade e singularidade da relação entre o sujeito estético e o fenômeno estético. Para isso, eles são guiados pelo Stalker a um lugar denominado “Zona” - local onde acredita-se que os desejos mais viscerais e íntimos poderiam se tornar realidade. O objetivo aparente do professor na Zona é encontrar uma nova matéria de investigação científica pela sua fria razão que, diante do desconhecido, nada exprime. O escritor, entretanto, vai à Zona para encontrar respostas para uma questão que seria motora para a sua inspiração: “Como posso saber o nome daquilo que quero?”. O Stalker, personagem misterioso, é o guia do Professor e do Escritor na Zona, sendo o único que sabe de qual verdade habita na Zona. Num mundo cercado por verdades descartáveis delimitadas por modelos científicos e um grau superficial de ceticismo, a Zona representa a liberdade e o conhecimento do que há de mais íntimo e singular no humano.

O ESCRITOR, O PROFESSOR, O STALKER E A SUA FILHA

No *Stalker*, existe uma simbologia por trás dos codinomes Stalker, Professor e Escritor. A atividade profissional dos personagens se sobrepõe aos traços característicos da personalidade de cada um, pois cada personagem revela um símbolo a partir de um sistema de valores na sociedade ou “(...) de uma maneira de se situar no mundo”⁶⁴. Um aspecto narrativo e ontológico importante no *Stalker* é a conexão espiritual seguida de suas respectivas tensões correntes entre as manifestações idiossincráticas dos

63 STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Mosfilm (1979).

64 GERSTENKORN, Jaques e STRUDEL, Sylvie. “Stalker: La quête et la foi ou Le dernier souffle de l'esprit in ESTÈVE, Michel (org.). *Andrei Tarkovski: Études cinématographiques*. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983, p. 83. Tradução livre do idioma francês.

personagens⁶⁵, já que o Stalker, o Professor e o Escritor possuem objetivos espirituais completamente distintos um do outro. Expliquemos agora acerca do papel simbólico dos personagens.

Os constitutivos da visão de mundo filosófica do Professor são manifestos pela sua maneira moderna de conhecer o mundo, sua confusão entre a busca pela verdade e a pesquisa científica, que culminaria na identidade entre a verdade e a perspectiva racional de mundo. Na sua viagem para a Zona, o Professor é o único personagem que se prepara materialmente, ou seja, prepara todo o instrumental necessário para se sobrepôr em relação natureza aparentemente hostil e incerta da Zona. Segundo Gerstenkorn e Strudel:

Suas preocupações, ao longo do trajeto, dificilmente vão além do registro das necessidades materiais. Caminhar, comer, dormir...ele tem um olhar seco, o caminhar pesado e a epiderme espessa. Ele é aquele que sabe, ao invés de ser aquele que acredita.⁶⁶

Afinal, o que faz o Professor querer ir à Zona? À primeira vista, ele busca cumprir o seu papel de cientista, motivado pelo seu empreendimento de explicar racionalmente os acontecimentos misteriosos, irracionais e perturbadores que ocorrem na Zona. Sendo a expressão racional de uma consciência vã⁶⁷, o rastro de crença que ainda sobeja no ceticismo positivista do Professor subjaz no desejo de querer penetrar no Quarto. Este desejo, causado pelo medo, é o que impulsiona o professor a cumprir tal objetivo, fomentando a sua crença para além da racionalidade:

(...) é justamente na intenção de explodir o *Quarto* dos desejos que ele terminaria com a crença que ele havia empreendido a expedição. Esta motivação destrutiva, que nos é levantada ao termo da busca, participa igualmente de uma louvável preocupação: ele teme que um indivíduo sedento de poder vá ao quarto com o desejo de transformar o mundo.⁶⁸

Logo, apesar do aspecto frio e calculista que define a personalidade do Professor, ele reconhece a capacidade destrutiva do homem quando acometido pelo desejo de domínio e poder. A Zona, representando o lugar de realização dos íntimos anseios do homem, poderia trazer a realização do que há de mais perverso diante da cegueira que o

65 *Ibid.*, p. 84.

66 *Ibid.*, p. 78.

67 *Ibid.*, p. 79.

68 *Ibid.*, p. 79.

poder se coloca como sua principal causa. Assim, a crença do Professor consiste em agir filantropicamente com o intuito de evitar uma tragédia descomunal caso um indivíduo perverso queira se aproveitar do Quarto.

Enquanto o Professor é a figura filosófica de uma verdade racional, o Escritor é esquematizado pela ausência de qualquer relação com a verdade⁶⁹. Com o seu repúdio precipitado à sociedade moderna e a sua nostalgia ao período pré-moderno e pré-científico, o Escritor é cético em relação ao materialismo racional do Professor e também em relação à sua própria existência. Sob um olhar psicanalítico, o Escritor é uma personificação da desconfiança às ilusões do consciente⁷⁰. Desta forma, o grande desconforto do Escritor advém do medo de perder os seus sentidos, tamanho é o seu desprezo pelo consciente. Assim, como sendo um personagem que se curvara aos prazeres imediatos, o Escritor simboliza a perda do sentido de sua arte literária. Portanto, o Escritor é adepto a uma “estética de evasão”⁷¹, pois escrever sobre os seus leitores permite com que ele não precise ter consciência de sua própria existência.

Por outro lado, a sua ida à Zona leva forçosamente o Escritor a ter de abandonar tudo que satisfaça os seus prazeres mundanos⁷². Livrar-se dos seus vícios, dos quais o Stalker desempenha um papel fundamental, faz do Escritor uma figura jogada no vazio da Terra, encarando de frente o seu medo pela ausência dos sentidos de sua existência. Ora, assim como o Professor, o Escritor não busca o Quarto para encontrar refúgio pela fé. Pelo contrário, o seu escárnio a Cristo é simbolizado no momento em que ele coloca a coroa de espinhos e diz vagamente “Eu não vou te perdoar”. Diante deste cenário, qual o resultado da busca do Escritor? Surpreendentemente, trata-se de um “(...) resultado espiritual, desinteressado, vital como a criação artística”⁷³. Por conseguinte, o Escritor se dá conta que o homem cria artisticamente pelo seu sofrimento e pela sua dúvida acerca de sua própria consciência. Logo, a busca de inspiração por parte do Escritor exige que ele ultrapasse a si mesmo para atingir a verdade absoluta.

Em resumo, aquele que poderia ser considerado um criador artístico, o Escritor possui um papel que representa a descrença e o ceticismo. Sem revelar nada pela criação, o Escritor apenas reproduz os argumentos antípodas do pensamento científico, desdenhando o Professor ao comentar acerca do fastio pela busca da verdade. Contudo, o

69 *Ibid.*, p. 79.

70 *Ibid.*, p. 80.

71 *Ibid.*, p. 81.

72 *Ibid.*, p. 81.

73 *Ibid.*, p. 81.

Escritor é lúcido ao afirmar em um dado momento do filme que a humanidade serve predominantemente para criar obras de arte — imagens da verdade absoluta. A arte, como a música, obedece mais a um instinto espiritual do que a mera realização de uma ideia, de acordo com o Stalker, dialogando com o Escritor e o Professor. Para o Stalker, não é o homem que vai ao encontro com a verdade absoluta da arte, mas a verdade absoluta é que vai ao encontro com o homem. Ora, no final do filme, mostra-se que nada lhes fora revelado ao Escritor e ao Professor no núcleo da zona que designa uma figura metafórica do encontro do homem consigo mesmo: O quarto. No quarto, os personagens acendem uma luz que rapidamente se apaga. É possível fazer uma associação entre a verdade absoluta e a luz que se apaga? Se sim, poderia representar uma metáfora segundo a qual o Escritor e o Professor não foram capazes de apreender a revelação intuitiva da verdade absoluta por conta do ceticismo de ambos: “O órgão na crença neles se atrofiou por falta de uso”, exclama o Stalker no final do filme.

Dentre os personagens principais, o Stalker se insere como uma espécie de “herói” do filme. Seguindo a tônica proposta nos outros filmes de Tarkovski, este personagem mantém uma relação muito íntima com as figuras religiosas do cristianismo ortodoxo russo⁷⁴. Unindo em si a medievalidade e a contemporaneidade, a descrição física do Stalker remete ao sofrimento da figura de Jesus Cristo:

Seu estado físico, doentio (ele tem uma mancha branca no crânio e a tosse seca), como suas cicatrizes e seus estigmas testemunham uma longa procissão de sofrimentos, de um calvário, pontuadas por estadias atrás de arames farpados e de bares.⁷⁵

No aspecto estético, a sensibilidade do Stalker é intensamente voltada tanto para o sofrimento quanto para a beleza, continua Gestenkorn e Strudel: “Beleza da criação divina, percebida através das três ordens da natureza, na harmonia de um lago, o odor das flores e a simpatia de um cachorro”⁷⁶. Portanto, o Stalker representa a consonância da beleza da natureza e a beleza artística, no contexto do sagrado ou na dimensão religiosa da beleza.

Assim, fica evidente para o Stalker que a apreensão do divino se possibilita através da experiência estética da dor, considerando que a manifestação da verdade absoluta na

⁷⁴ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 82.

ordem do sensível constitui uma parte fundamental na teologia ortodoxa do cristianismo russo⁷⁷. Por sua vez, o *Stalker* é simbolizado pela manifestação desta representação. A principal tarefa deste personagem é promover uma regeneração espiritual em uma sociedade desespiritualizada e alicerçada pelos valores da técnica e do homem contemporâneo. No seletivo grupo de pessoas que reconheceram a sua perdição perante esta condição, “O *Stalker* vive sua fé na sua própria busca para guiar seus clientes em suas buscas pela fé”⁷⁸. Por fim, o *Stalker* desempenha o papel de agente revolucionário, no que concerne ao mundo interior do homem. Através do personagem *Stalker*, Tarkovski oferece ao espectador a possibilidade de uma *leitura simbólica* em direção à perspectiva sacra que o percurso espacial da Zona oferece, favorecendo a passagem de um plano ausente de espiritualidade para a sua mais autêntica revelação: “No plano espiritual, é o *Stalker* que acredita na Zona: enquanto nada a distingue de um simples ponto de vista físico de uma paisagem qualquer, o *Stalker* a transforma em receptáculo do sagrado”⁷⁹.

Outra personagem simbólica de suma importância no filme é Martuska (Natasha Abramova), a filha do *Stalker*, que representaria o aspecto encarnado da esperança, embora tenha poucas aparições. Segundo Pangon, a esperança é simbolizada pela inocência de uma criança, mostrando uma configuração muito particular da *mise en scène*⁸⁰:

É um dos três ou quatro planos de *Stalker* onde o céu está presente; é uma maneira de *mostrar* que a esperança vem desta criança, como um pouco mais além Tarkovski o fará ouvir ao deixar penetrar alguns trechos do *Hino para a alegria* de Beethoven sob os ruídos do trem.⁸¹

O final do filme possui traços claramente icônicos, pois a criança usa durante toda a cena um lenço verde que encobre a cabeça, além de se ter a impressão de estar flutuando sobre os ombros do pai, a caminho de casa. Entretanto, o que sustenta a hipótese de Pangon de que a criança é portadora da esperança? Em primeiro lugar, a criança não caminha, o que leva a conjecturar que ela se encontra destacada da perspectiva profana

77 *Ibid.*, p. 82-3.

78 *Ibid.*, p. 83.

79 *Ibid.*, p. 84.

80 Nas palavras do próprio Tarkovski: “(...) *mise en scène* é uma estrutura formada pela posição dos atores entre si em relação ao cenário. (...) o que nos encanta a imaginação é o absurdo da *mise en scène*; este absurdo, porém, é apenas aparente e oculta algo de grande significado que confere à *mise en scène* a qualidade de absoluta convicção que nos leva a acreditar no acontecimento” (TARKOVSKI, 1990, p. 23).

81 PANGON, Gérard. “Un film du doute sous le signe de la trinité” in ESTÈVE, Michael. *Andrei Tarkovski* in *Études cinématographiques*, nº135-138. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983, p. 110. Tradução livre do idioma francês.

da Terra — atestando assim o lugar sagrado da esperança. Em segundo lugar, no distópico mundo em sépia que antecede à Zona, ela é a única figura representada em cores⁸², além de possuir poderes sobrenaturais, manifestos pelo deslocamento dos copos sobre a mesa, na última cena. Neste caso, pouco se sabe sobre esta personagem; por esta razão, Pangon intui que ela simboliza a fé e o espírito da alegria humana ante à revelação do Absoluto.

Desta maneira, conclui-se, à luz da leitura de Gérard Pangon, que *Stalker* é um filme que retrata as incertezas existenciais nos quais o homem contemporâneo atravessa, levando-o a perder a fé na ascensão da verdade absoluta⁸³. Tarkovski tem por intenção, no filme, propor caminhos de imersão ao absoluto, tendo por ponto de partida tais incertezas. Isto se reflete diretamente à profissão do Stalker, ou seja, conduzir progressivamente seus clientes rumo à revelação desta verdade, subjacente nas ruínas da ausência de fé da civilização contemporânea. Por meio do enredo, a viagem iniciática ao absoluto se sobrepõe como principal tema do filme. E na realização deste, a simbologia desempenha um papel fundamental.

O PAPEL DA SIMBOLOGIA NA REVELAÇÃO DO ABSOLUTO EM *STALKER*

Nos aspectos simbólicos do *Stalker*, residem as mais precisas formas de chaves interpretativas. Na aparente oposição entre a película sépia — presente no cenário lúgubre da cidade onde reside o Stalker — e a película colorida — manifesto no momento em que o cenário se transpõe para a Zona⁸⁴ — mostra-se que a degradação da cor simboliza a

82 É curioso como Tarkovski destaca a cor nesta personagem, mesmo mostrando o seu rechaçamento sobre o uso excessivo da cor nos filmes de sua época, assevera: “A percepção da cor é um fenômeno fisiológico e psicológico ao qual, via de regra, ninguém dedica atenção especial. O caráter pictórico de uma tomada, que em geral deve-se apenas à qualidade do filme, é mais um elemento artificial que oprime a imagem, e é preciso fazer alguma coisa para neutralizar esta tendência, se o objetivo for a fidelidade para com a vida. É preciso tentar neutralizar a cor, modificar o impacto que ela exerce sobre o público” (TARKOVSKI, 1990, p. 166). No caso de *Ouistiti*, nos parece que a intenção de Tarkovski é justamente causar esta modificação de impacto, como se fosse um sutil momento de revelação, segregada com o uso generalista, obedecendo a um lugar comum cinematográfico.

83 PANGON, 1983, p. 105.

84 Também, acrescenta-se que a cidade distópica e desolada onde se passa o início e o fim do filme representa constantemente uma ameaça quanto ao seu espaço social (GERSTENKORN e STRUDEL, 1983, p. 86-7). Este fato é ilustrado no filme pela incessante fuga dos três personagens das rajadas de metralhadoras, distribuídas por guardas e soldados. Em contrapartida, a ameaça presente na Zona se insere no espaço singularizado e espiritual de cada homem que lá frequenta, provocando-lhe um medo que é sumamente interno: “Assim, o medo que se tem *na* Zona é o medo que se tem *da* Zona; é, pois, o [medo] de si mesmo” (*Ibid.*, p. 87. Tradução livre do idioma francês). Então, conclui-se que a fuga da racionalidade é o estopim das ameaças no cenário distópico do espaço social e a fuga da fé implica em um “castigo” que a Zona impõe aos homens céticos que se dispõem a adentrar neste espaço.

ausência da força espiritual e divina da verdade absoluta⁸⁵. Outro aspecto muito importante do filme reside nas regras ditas pelo Stalker aos seus companheiros: a racionalidade e o ceticismo devem ser suprimidos em prol da irracionalidade, como se os caminhantes na Zona tivessem de obedecer às suas intuições espirituais. Nesta conjuntura, a instabilidade da Zona pressupõe uma interação igualmente instável dos que lá frequentam, pois o caminho mais curto até ao Quarto é eminentemente inseguro. Assim, na Zona, o Stalker propõe uma busca na ordem da simbologia espiritual em detrimento do ceticismo e dos modelos abstratos do espaço e do tempo, supressoras da fé: “As regras da fé não se aplicam àqueles que não a tem”⁸⁶. Na esfera simbólica do filme, outra cena importante de se analisar é o ruído do trem que se sobrepõe a um trecho da *La Marseillaise*, no início do filme. De acordo com Pangon, trata-se de um símbolo paradigmático que nos remete ao materialismo que sufocou a liberdade espiritual do homem contemporâneo. Por sua vez, o autor nos mostra que a possível intenção desta cena é “(...) propor uma reflexão espiritual, para percorrer um universo às referências psicanalíticas, para criticar alusivamente um regime coercitivo”⁸⁷. Ante tais palavras, este é um dos momentos em que se justificaria o pano de fundo ficcional e distópico que supostamente poderia classificar o filme.

Com a presença intensa de elementos simbólicos sacros na Zona, interrogaremos qual a função da simbologia religiosa no filme. Aparentemente, a presença do carácter simbólico desta natureza é um elemento segregador que delimita o plano espiritual na Zona⁸⁸. No filme, Tarkovski não decifra os símbolos religiosos que aparecem; cabe ao espectador, no exercício de sua intuição, atribuir algum sentido às suas respectivas aparições. O caminho percorrido da Zona até ao Quarto é análogo à reconciliação do símbolo ao signo. Através das falas do Stalker, Tarkovski dá pistas para a significação do símbolo religioso, comenta Gestenkorn e Strudel: “A eficácia do símbolo no Stalker mantém a qualidade de sua integração à busca: ele está sempre *em situação*”⁸⁹. Tanto no Stalker quanto em seus outros filmes, Tarkovski trata dos aspectos simbólicos da religiosidade russa sob uma perspectiva apocalíptica. Por exemplo, a recorrente insistência da temática bélica em seus filmes é uma das possíveis atualizações da visão apocalíptica de mundo proposta por Tarkovski. A Zona está repleta de artefatos de guerra,

85 *Ibid.*, p. 85.

86 *Ibid.*, p. 86.

87 PANGON, 1983, p. 106.

88 GERSTENKORN e STRUDEL, 1983, p. 87.

89 *Ibid.*, p. 88.

como metralhadoras enferrujadas e tanques cobertos de musgos, como se fosse uma paisagem pós-batalha, de acordo com as palavras dos autores: “(...) uma referência discreta ao último conflito mundial que a União Soviética cruelmente experimentou”⁹⁰.

Outro exemplo simbólico fortemente presente nos filmes de Tarkovski é a *água*, nas suas mais variadas formas. Afinal, o que simboliza a água? Gestenkorn e Strudel lança a hipótese de que ela poderia ser um agente de regeneração vital dos elementos da terra e um agente de regeneração moral e espiritual, também, comentam:

Ela é onipresente — tanto no plano visual quanto no plano sonoro — e proteiforme [assume uma multiplicidade de formas] — fossa ou mar límpido, lago ou rio, caindo de gota em gota ou em cascata... - Ela é profundamente ambivalente, porque ela decompõe e regenera ao mesmo tempo.⁹¹

Assim, na medida em que o estado material da água é composto pela fluidez de movimento e propriedades físicas amplas, o estado espiritual só pode ser dito metaforicamente, como uma “ebulição lamacenta” característica do trocar de afetos próprios às singularidades humanas.

Os símbolos políticos e psicológicos presentes no filme se bifurcam na ação concentrada da busca espiritual ao Absoluto. A constante presença da seringa nas águas dos rios e dos charcos, segundo Pangon, admite duas interpretações: a recusa de toda “inoculação ideológica”, no sentido político e uma manifestação contra a repressão psiquiátrica, no sentido psicológico⁹². Outra cena que Pangon atribui uma dupla interpretação refere-se à chegada do Stalker, do Professor e do Escritor a um grande galpão repleto de areia (atenta-se à parte em que o Escritor deixa-se cair sobre um dos montículos): conforto do feto no interior da placenta, em um sentido psicanalítico e o renascimento espiritual do homem defronte à terra — cena semelhante ao momento em que o Stalker se deita sobre as plantas, pouco depois dos personagens adentrarem-se à Zona⁹³. Porém, adverte-se que são interpretações de um crítico profissional, pois sabemos da desconfiança de Tarkovski à expressão crítica profissional dos seus filmes pelo fato de destoarem da simplicidade transmitida ao espectador e do contato mais próximo com a realidade de cada vivente, conforme já havíamos mostrado anteriormente a exemplo de *O Espelho*. Portanto, o que podemos dizer aqui é que o alto peso simbólico presente no

⁹⁰ *Ibid.*, 1983, p. 88.

⁹¹ *Ibid.*, 1983, p. 89.

⁹² PANGON, 1983, p. 109.

⁹³ *Ibid.*, p. 110.

Stalker carrega muitos aspectos multifacetários, mas não fogem do propósito originário da busca pela verdade absoluta, num contexto em que o homem contemporâneo perdeu a fé inclusive sobre a sua existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, como o elemento telúrico se apresenta no *Stalker*, retomando ao que já foi mencionado sobre a história de Adão e Eva no livro de Tarkovski⁹⁴? Para o Stalker, o “paraíso” representaria uma prisão, ao passo que a Zona representaria a vastidão reveladora da Terra. Por este motivo, ao chegar na Zona, o Stalker deita-se exaustivamente na relva, como uma criança — com a sua inocência e fragilidade — que experimenta a liberdade depois de muito tempo presa. Esta menção é feita no filme por um dos poemas citados e narrados pelo Stalker, de autoria do poeta F.I. Tiutchev e adaptados por Arseni Tarkovski:

Permita-me que todo o planejado se torne realidade. Permita que creiam. E permita-os rirem de suas paixões. Porque os que chamam de paixão, na realidade, não é energia espiritual, mas fricção entre suas almas e o mundo exterior. E o mais importante, permita que creiam em si próprios. Permita que se tornem indefesos como crianças, porque sua debilidade é uma grande coisa, mas sua força é nula e sem efeito. Quando o homem nasce, ele é débil e frágil. E quando morre, é forte e resistente. Enquanto uma árvore cresce, é suave e flexível, mas quando está seca e dura, ela morre. Força e resistência são companheiros da morte. Flexibilidade e vulnerabilidade são expressões do frescor do ser. Por isso, quem endurece, nunca vence.

No poema, fica evidente a distinção entre a intuição sensível e a intuição da verdade espiritual, criadora e sublime. Para tal, o homem deve aceitar-se enquanto ser flexível e vulnerável diante da infinitude mutável da Terra. Resistir duramente à Terra implica em resistir inutilmente a morte e, além disso, resistir à própria inocência indizível da verdade. Em síntese, o arcabouço metafísico do *Stalker* e em quase todos os filmes de Tarkovski é composto pela reconciliação entre a matéria e o espírito. A Zona, por sua vez, simboliza a fusão fantástica de ambos. No final do filme, em um canto do Quarto, ao lado de restos mortais, uma planta verde se coloca em evidência. Este momento do filme

94 TARKOVSKI, 1990, p. 38.

nos remete à comunicação referente à pura materialidade do mundo dos mortos com a espiritualidade característica do mundo dos vivos: “Assim, o sagrado restitui à Criação sua essencial unidade”⁹⁵.

Stalker é um filme que conduz o espectador a repensar a sua condição como fruidor estético na contemporaneidade. Desprovido de um caráter espiritual que possa ter a experiência estética do sagrado, o sujeito estético no contexto em que a arte perdeu o seu vínculo com a revelação do absoluto, segundo Tarkovski, perdeu o sentido de sua própria existência enquanto vivente. Perguntar-se sobre a vida passou a ser restrita a um contexto que pressupõe um modelo de homem vivente, um homem lançado para fora da terra, pois para fora deste homem, nada vive. Este foi um dos motivos ao qual o homem, finalmente, reconheceu-se como existencialmente sozinho, imerso em sua angústia em desconhecer o seu lugar na imensidão da Terra. As menções religiosas feitas aqui e que muito acompanharam a filmografia de Tarkovski é, em primeira instância, estética. Os ícones sagrados da ortodoxia russa representavam a apoteose da atualização estética do sagrado. A cientificidade do modelo massificado de pensamento (poderíamos nos remeter aqui à ideia de progresso), que culminou na pretensão de anular a dinamicidade da natureza. Logo, o que Tarkovski concebe como verdade absoluta só pode ser este reencontro, há muito perdido, do humano com a natureza, fazendo-o reconhecer como parte da dinâmica *frágil* da vida.

95 GERSTENKORN e STRUDEL, 1983, p. 91.

REFERÊNCIAS

- ANDREI Rublev. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1966 (205 min.)
- ARISTÓTELES, “Categorías” *in* ARISTÓTELES, **Tratados de Lógica**. Trad.: Francisco Larroyo. Ciudad del México, 1993
- ESTÈVE, Michel (org.). **Andrei Tarkovski: Études cinématographiques**. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983. Tradução livre do idioma francês.
- O ESPELHO. Direção de Andrei Tarkovski. União Soviética: Mosfilm, 1975 (106 min.)
- GERSTENKORN, Jaques e STRUDEL, Sylvie. “Stalker: La quête et la foi ou Le dernier souffle de l'esprit. *In*: ESTÈVE, Michel (org.). **Andrei Tarkovski: Études cinématographiques**. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983, p. 75-104
- PANGON, Gérard. “Un film du doute sous le signe de la trinité” *in* ESTÈVE, Michael. **Andrei Tarkovski in Études cinématographiques**, nº135-138. Paris: Lettres Modernes Minard, 1983, p. 105-11
- STALKER. Direção: Andrei Tarkovski. Produção: Mosfilm, 1979 (163 min.)
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1990

A SUBSTÂNCIA E SUAS ATRIBUIÇÕES NA *ETHICA* ESPINOSANA

Ethannyn Mylena Moura Lima Constantino⁹⁶

1. DEUS NA *ETHICA*

Espinosa apresentou sua concepção de Deus, de uma forma muito diferente da ortodoxia judaico-cristã, uma vez que seu Deus, podemos assim dizer, não era um ser infinito cujo o homem foi feito à sua imagem e semelhança (não necessariamente em seu físico, mas no que quer que seja: emoções, atitudes, etc.) e cujas criaturas, dependentes d’Ele, em decorrência de um motivo qualquer, o culpariam ou o enalteceriam. O Deus de Espinosa se traduz em Deus-ou-Natureza (*Deus sive Natura*), ou seja, o criador se expressa na natureza, em toda a natureza. Mais do que isso: Ele é a Natureza, identificando-se com Ela! E afirmando esse modo de ver Deus, Espinosa rompe com os preceitos e doutrinas da ortodoxia judaica de sua época, sendo, então, afetado por isso, com o famoso *hérem* aplicado pela Comunidade Judaica de Amsterdã, a *Talmud Torah*. É o desdobramento desse pensamento que vemos principalmente na *Ethica*.

Vamos agora apresentar algumas definições que se mostram necessárias para um melhor esclarecimento das questões aqui propostas, isto é, um registro das ocorrências da definição de Deus na parte I da *Ethica* de Espinosa, encontradas nas proposições anteriores à Proposição XV, para fins de ambientação e breves considerações sobre as definições relacionadas a noção de Deus, abordadas nos próximos tópicos.

A primeira ocorrência do termo “Deus” é encontrada na Definição VI, onde o filósofo apresenta sua compreensão sobre Deus:

Entendo por Deus um ser absolutamente infinito, isto é, uma substância que consta de infinitos atributos, dos quais cada um exprime uma essência eterna e infinita.⁹⁷

Espinosa define Deus como o infinito absoluto, cuidando para diferenciar o infinito absoluto do mero infinito. Ao estabelecer o fato de que Deus é absoluto, Espinosa também estabelece que Deus deve incluir tudo dentro de si, pois o infinito absoluto não permite que haja algo que lhe exceda por sua própria natureza. Como veremos mais tarde,

⁹⁶ Aluna do mestrado em Filosofia da Universidade Federal do Paraná (UFPR).

⁹⁷ Espinosa, 2014, p. 13.

Espinosa mantém-se coerente com essa premissa, ao definir que tudo aquilo que existe, o faz em Deus.

No Escólio 2 da Proposição VIII e na proposição XI, respectivamente, Espinosa diz:

Aqueles, pois, que ignoram as verdadeiras causas das coisas, confundem tudo e, sem qualquer escrúpulo, inventam que as árvores, tal como os homens, também falam; que os homens provêm também das pedras e não apenas do sêmen; e que qualquer forma pode se transformar em qualquer outra. Igualmente, aqueles que confundem a natureza divina com a humana, facilmente atribuem a Deus afetos humanos, sobretudo à medida que também ignoram de que maneira os afetos são produzidos na mente. Se, entretanto, prestassem atenção à natureza da substância, não teriam a mínima dúvida sobre a verdade da prop. 7 (que afirma que *à natureza de uma substância pertence o existir*).⁹⁸

Deus, ou seja, uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita, existe necessariamente.⁹⁹

Entendendo-se que, como exposto na proposição XI (acima referida), o existir pertence à natureza da substância, ou seja, que, nesse caso, a essência e a existência são de mesma natureza, e entendendo-se que Deus é, para Espinosa, uma substância absolutamente infinita nos termos da definição VI (*entendo por Deus um ser absolutamente infinito, isto é, uma substância que consta de infinitos atributos, dos quais cada um exprime uma essência eterna e infinita*), pode-se dizer daí que todos os atributos da Natureza existem em Deus, infinitamente e eternamente. Isso ocorre porque Deus é a única substância, origem de todas as coisas, e, portanto contém em si a potência para tudo aquilo que existe e que pode existir, sendo, pois, necessário para que qualquer coisa possa existir. Porém, como veremos adiante na proposição XV, tudo que existe, existe nEle, todo o restante sendo apenas coisas que não são verdadeiramente substâncias, ou seja, não existem por si só, devendo existir em Deus.

Na proposição XIV temos:

Além de Deus, não pode existir nem ser concebida nenhuma substância.¹⁰⁰

A substância (do latim, *substantia*, que pode ser traduzido livremente como “o que está sob”) a que Espinosa se refere é a fonte última da realidade, a verdadeira causa das coisas, nos termos do Escólio 2 da Proposição VIII. Deus seria, portanto, segundo Espinosa, a causa e fonte última de tudo aquilo que existe na Natureza. Porém, ele se

⁹⁸ Idem, op. cit. p. 29.

⁹⁹ Idem, op.cit. p. 30.

¹⁰⁰ Idem, op. cit. p. 22.

afasta do entendimento do monoteísmo clássico ao afirmar que não apenas Deus é a causa última de tudo, mas também que, como veremos na proposição XV, tudo que existe, existe EM Deus, e não apenas *por* Ele.

E por fim, a Proposição XV:

Tudo o que existe, existe em Deus, e sem Deus, nada pode existir nem ser concebido.¹⁰¹

Na demonstração dessa proposição, Espinosa recorre à proposição XIV (*além de Deus, não pode existir nem ser concebida nenhuma substância*) e a Definição 3, que diz:

Por substância compreendo aquilo que existe em si mesmo e o que por si mesmo é concebido, isto é, aquilo cujo conceito não exige o conceito de outra coisa do qual deva ser formado.¹⁰²

Espinosa diz que a existência dos modos (Definição 5: “por modo compreendo as afecções de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa, por meio da qual é também concebido”¹⁰³) ou sua concepção, também não são possíveis sem o elemento substância. Ainda diz ele pelo Axioma 1 “tudo que existe, existe ou em si mesmo ou em outra coisa”¹⁰⁴ que “além das substâncias e dos modos, não existe nada. Logo, sem Deus, nada pode existir nem ser concebido”¹⁰⁵ Deus para Espinosa se traduz então em substância.

Assim, sabemos que Espinosa ficou amplamente conhecido pela expressão *Deus sive Natura* (daí que sua filosofia tenha ficado conhecida entre outras coisas como panteísta e também ateuísta) e que o panteísmo identifica Deus como sendo a Natura ou a Natureza sendo Deus, além de que, para Espinosa na proposição XV “tudo o que existe, existe em Deus, e sem Deus, nada pode existir nem ser concebido” e que ele entende pela definição de Deus (definição VI) “um ser absolutamente infinito, isto é, uma substância que consta de infinitos atributos, dos quais cada um exprime uma essência eterna e infinita”. Diante disso, daremos prosseguimento à apresentação desses termos-chave ligados a Deus dentro da *Ethica*.

¹⁰¹ Idem, op. cit. p. 23.

¹⁰² Idem, op. cit. p. 13.

¹⁰³ Espinosa, 2014, p. 13.

¹⁰⁴ Idem, p. 15.

¹⁰⁵ Idem, p. 31.

2. DOS CONCEITOS

2.1. A SUBSTÂNCIA

Tratando daqui adiante mais precisamente da Substância, podemos ver que na citação acima Espinosa nos define a Substância, ou seja, *aquilo que existe por si mesmo e por si mesmo é concebido* (Definição 3 da *Ethica*, Parte I) No *Diccionario de Filosofia José Ferrater Mora* (1964), lemos que:

El vocablo latino substantia (= "substancia") corresponde al verbo substo (infinitivo, substare) y significa literalmente "la estancia debajo de" en el sentido de "el estar debajo de" y de "lo que está debajo de". Se supone que la substancia está debajo de cualidades o accidentes, sirviéndoles de soporte, de modo que las cualidades o accidentes pueden cambiar en tanto que la substancia permanece — un cambio de cualidades o accidentes no equivale necesariamente a que la substancia pase a ser otra, mientras que un cambio de substancia es un cambio a otra substancia.¹⁰⁶

Etimologicamente, de acordo com a história da Filosofia e seguindo a definição que nos é apresentada no *Diccionario de Filosofia Ferrater Mora* (1964), já aponta para definição dada por Espinosa em sua *Ethica*, a saber, a substância é uma só e única coisa, não podendo ser mais de uma, ou seja, não podendo existir outras de mesma essência, ela é unicamente uma só e idêntica a si mesma.

Segundo a definição de Espinosa, a substância existe em si mesma e por si mesma é concebida. A substância não exige o conceito de outra coisa para ser concebida ou ter sua ideia formada. Ela é por si mesma. Tudo que existe, para o filósofo, existe em si mesmo ou em outra coisa, e nesse caso, a substância existe em si mesma, pois ela não pode ser concebida por meio de outra coisa, uma vez que ela é concebida por meio de si mesma. A substância é única e necessariamente infinita. Uma vez que ela é única e infinita por necessidade e nunca por contingência, à sua natureza pertence o existir, pois é única, e não pode ser produzida por outra coisa (Proposições 7, 8/Escólio 1 e 2). Espinosa nos diz que a substância não pode ser finita, porque ela seria limitada por outra, detentora da mesma natureza. Nessa hipótese, existiriam, por assim dizer, duas substâncias com o mesmo atributo (atributo: aquilo que constitui a essência da substância), e seria absurdo existir uma substância dessa maneira, limitada por outra mas de atributo igual à outra. Ademais, uma vez que a substância envolve essência e existência, ela é, assim, necessariamente infinita. “É necessário, pois, reconhecer que a existência de uma

¹⁰⁶ Mora, 1964, pg. 734, 5ª edição espanhola. O vocábulo latino *substantia* significa “estar debaixo de” e “o que está a debaixo de”. Supõe-se que a substância está debaixo de qualidades ou acidentes, servindo-lhes de suporte, de modo que as qualidades ou acidentes podem mudar, ao passo que a substância permanece uma mudança de qualidades ou acidentes não equivale necessariamente a que a substância passe a ser outra, ao passo que uma mudança de substância é uma mudança para outra substância. (tradução livre)

substância, assim como a sua essência, é uma verdade eterna”¹⁰⁷ (Escólio 2 da Proposição 8), ou seja, provêm de uma ideia clara e distinta.

No Escólio 2 da Proposição 8 em sua *Ethica*, Espinosa mostra que para não confundir a definição de substância, é preciso saber que:

A definição verdadeira de uma coisa não envolve nem exprime nada além da natureza da coisa definida. Disso se segue que: 2. Nenhuma definição envolve ou exprime um número preciso de indivíduos, pois ela não exprime nada mais do que a natureza da coisa definida.¹⁰⁸

Segundo Deleuze, a “definição é o enunciado da marca distintiva de uma coisa considerada em si mesma (e não em relação a outras coisas)¹⁰⁹” No *Tratado da Correção do Intelecto*, Espinosa fala das definições nominais e das definições reais: as primeiras são as de procedência abstrata, aquelas em que usamos o gênero e a diferença específica para definir as coisas; já as definições reais são genéticas (pois, como também explica Deleuze, elas dizem sobre a causa das coisas). Espinosa mostra um exemplo de definição nominal na *Ethica*, Parte III, quando define desejo: “apetite que tem consciência de si mesmo”, que se torna uma definição real se junta a ela “a causa dessa consciência”¹¹⁰. É dessa introdução da causa do definido no interior da definição que decorre o já comentado caráter genético da definição. Dito isto então, já fica sabido que a definição de substância envolve sua natureza e somente a sua natureza; em outras palavras, ela é concebida por si, tornando, assim, impossível uma substância ser plural e que essa pluralidade tenha os mesmos atributos, a mesma constituição essencial.

Espinosa segue e, com a Proposição 11 na *Ethica*, Parte I, diz que: “Deus, ou seja, uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita, existe necessariamente”¹¹¹. O filósofo demonstra esta proposição afirmando que, se negarmos esse enunciado, estaremos negando a existência de Deus, pois, se Deus não existe, significa que sua existência não é envolvida por sua essência, e como isso é um absurdo para Espinosa, Deus existe necessariamente e é uma substância com todos seus atributos infinitos. Ele diz ainda que, poder existir é potência, ao passo que não poder existir é impotência; Deus é potência, diz Espinosa: “quanto mais realidade

¹⁰⁷ Idem. op. cit. P. 16. Escólio 2.

¹⁰⁸ Espinosa, 2014, p. 26. Escólio 2 da Proposição 8.

¹⁰⁹ Deleuze, 2002, p. 67.

¹¹⁰ Idem. Op. cit. p. 68).

¹¹¹ Espinosa, 2014, p. 19-22.

a natureza de uma coisa possuir, tanto mais ela terá forças para existir por si mesma”¹¹². Deus existe como um ente infinito, pois o que existe apenas agora, neste momento, é finito, e sendo finito, provém de outra coisa, porque existimos ou por nós ou por uma causa externa a nós, que por sua vez, em última instância, existe necessariamente; assim, há de ser necessária a existência de um ente infinito, ou seja, Deus existe necessariamente.

Deus é *causa sui*, ou seja, causa de si mesmo e isso significa dizer que a essência e a existência estão contidas na definição de substância e, por consequência, de Deus, do mesmo modo. Sendo assim, as coisas produzidas por Deus não podem envolver a sua existência, pois só Deus é que contém essas duas características fundamentais; então, as coisas dependem de Deus para serem, ou seja, Deus é causa de ser das coisas e também é causa de continuidade do ser das coisas; assim, a essência de uma coisa produzida por Deus não contém a existência de Deus, mas é dependente da existência de Deus para vir a ser, pois, como diz Espinosa, “(...) não é sua essência que pode ser a causa de sua existência, nem de sua duração, mas apenas Deus, cuja natureza é a única à qual pertence o existir (...)” (Corolário da Proposição 24, ou seja, “A essência das coisas produzidas por Deus não envolve a existência”). Os atributos de Deus exprimem uma essência eterna e infinita (Proposição 11) e sobre esse conceito de expressão nós retornaremos adiante. Em suma, a substância se identifica com a Natureza e constitui sua causa imanente, como se vê na proposição 18, da *Ethica*:

Deus é causa imanente, mas não transitiva, de todas as coisas. Tudo o que existe, existe em Deus, e por meio de Deus deve ser concebido (pela prop. 15); portanto (pelo corol. 1 da prop. 16), Deus é causa das coisas que nele existem, que era o primeiro ponto. Ademais, além de Deus, não pode existir nenhuma substância (pela prop. 14), isto é, (pela def. 3), nenhuma coisa, além de Deus, existe em si mesma, que era o segundo ponto. Logo, Deus é causa imanente, e não transitiva, de todas as coisas.¹¹³

Espinosa, na *Carta 12* (de 20 de abril de 1663), dirigida a Lodewijk Meyer¹¹⁴, carta na qual ficou conhecida como a “Carta Sobre o Infinito”, fala da Substância, do Modo, da Eternidade e Duração. No tocante à substância, Espinosa diz algo que já comentamos anteriormente, ou seja, “(...) que a existência pertence à sua essência, quer dizer, que ela existe só por sua essência e definição (...)”¹¹⁵. E nesse sentido, o filósofo

¹¹² Idem. Escólio.

¹¹³ Espinosa, 2010, p. 29.

¹¹⁴ Médico, poeta, primeiro dirigente do primeiro teatro de Amsterdã e defensor da ideia que os textos bíblicos só deveriam ser interpretados com critérios filosóficos, devido às ambiguidades e obscuridades características de tais textos.

¹¹⁵ Espinosa, 2014, p.79. Carta 12.

aplica em medida o emprego e relação dos conceitos de Eternidade e Duração quando relacionados com os Modos e a Substância, isto é:

(...) sob o conceito de Duração só podemos conceber a existência dos modos; ao passo que a da Substância é concebida como Eternidade, quer dizer, como uma fruição infinita da existência ou do ser.¹¹⁶

2.2. EXPRESSÃO

Por Deus entendo o ser absolutamente infinito, isto é, a substância constante de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita.¹¹⁷

Nesse enunciado da *Ethica*, sendo o primeiro que menciona o termo *expressão*, já podemos identificar a aparição de alguns dos conceitos fundamentais no desenvolvimento da filosofia de Espinosa, a saber, *substância*, *atributo* e a própria *expressão*. Trataremos agora, de início, do conceito expressão e, no decorrer do texto, nos tópicos posteriores, dos demais conceitos norteadores que agregam significado nesta e em demais afirmações de Espinosa em sua obra.

Logo em seguida à Definição, temos a ocorrência do conceito de *expressão* na Proposição 11, que diz,

Deus, ou seja, uma substância que consta de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita, existe necessariamente.¹¹⁸

Etimologicamente o termo “expressão” tem sua origem no latim *expressio*, sendo também encontrado com o mesmo significado correspondente, em várias outras línguas. De acordo com o *Dicionário de Filosofia Nicola Abbagnano* (2007), o termo expressão encontra seu significado na “manifestação por meio de símbolos ou comportamentos simbólicos”¹¹⁹. Não é exatamente este o sentido de expressão usado por Espinosa, mas algo de seu uso próprio por nosso filósofo já pode ser pressentido: uma manifestação que conserva em si algo do que ela manifesta. O registro conta o século XVII como marco da inserção desse conceito no campo da filosofia. Tal inserção se deu como tentativa de

¹¹⁶ Espinosa. op.cit. p.79.

¹¹⁷ Espinosa, 2014, p. 13

¹¹⁸ Espinosa, 2014, p. 19.

¹¹⁹ Abbagnano, 2007, p. 429.

substituir o termo “aparência”, indicando assim “a relação entre Deus e o mundo, graças à qual o mundo é “manifestação” de Deus”¹²⁰ .

Leibniz (1646-1716), contemporâneo de Espinosa (1632-1676), diria que a “mônada” (substância simples, unidade primordial que Leibniz atribui ao ser da mônada) seria a expressão ou manifestação de Deus.

Toda substância é como um mundo completo e como um espelho de Deus, ou melhor, de todo o universo, expresso por cada uma à sua maneira, pouco mais ou menos como uma mesma cidade é representada diversamente conforme as diferentes situações daquele que a olha.¹²¹

Uma mônada (do grego *monas*, unidade) é uma unidade por si mesma, analisável em princípio ativo denominado alma, forma substancial ou enteléquia e em um princípio passivo dito massa ou matéria primeira. A mônada encerra um tipo de percepção e de apetição. É uma substância simples, sem partes. Toda mônada é um espelho vivo do universo, a partir de seu ponto de vista. Já que tudo que existe é uma mônada, um composto de mônadas, estas são átomos substanciais.¹²²

Semelhantemente, para Espinosa, a substância (que é espiritual e material, pois tem como Atributos o pensamento e a Extensão) seria, por assim dizer, uma manifestação intrínseca de Deus, que, por sua vez, se manifesta na natureza, que é Seu efeito imanente. Todavia, Espinosa, diferentemente de Leibniz, que considera a existência de várias substâncias simples sendo estas derivadas de uma mônada primeira, considera, por sua vez, a substância como algo único e autossuficiente. Ademais, a substância espinosana não deriva de substâncias simples, ela é única, só existe uma única substância verdadeira, não sendo possível a existência de diversas substâncias independentes, nem constituintes nem derivadas de uma substância primeira. Afora a substância, há apenas seus modos (seus feitos imanentes) subordinados ao seus Atributos essenciais (modos do Pensamento e modos da Extensão), que são Suas expressões.

Em Deleuze (1975) lemos que

*La originalidad del concepto de expresión se manifiesta aquí: la esencia, en cuanto existe, no existe fuera del atributo que la expresa; pero, en cuanto es esencia no se refiere sino a la substancia. Una esencia de la substancia misma. Las esencias infinitas se distinguen en los atributos en que existen, pero se identifican en la substancia [única] a la que se refieren. Reencontraremos siempre la necesidad de distinguir tres términos: la substancia que se expresa, el atributo que la expresa, la esencia que es expresada.*¹²³

¹²⁰ Idem, p. 429.

¹²¹ Leibniz, 1983b, p.125

¹²² Leibniz, Monadologia, 1-21 in www.leibnizbrasil.pro.br/leibniz-glossario.htm, Acesso em 18/01/15).

¹²³ Deleuze, 1975, p. 23. A originalidade do conceito de expressão manifesta-se aqui: a essência, assim que existe, não existe fora do atributo que a expressa; mas, assim que é essência não se refere senão à substância. Uma essência da substância mesma. As essências infinitas distinguem-se nos atributos em existem, mas

O conceito de expressão se representa numa tríade: a substância, os atributos e a essência. Na interpretação de Deleuze, a substância se expressa por si, os atributos são expressões da substância e a essência é expressa através da substância. Esta então consiste na tríade primordial da substância. Deleuze (1975), num estudo formal que fez da *Ethica*, apresentado no Apêndice de sua obra “Espinosa e o problema da expressão” (1975), mostra que na Parte I da *Ethica* há ainda mais outras tríades; elas consistem na divisão básica que ele fez das proposições presentes na *Ethica* e encontram-se expostas em um quadro com três colunas; as colunas onde estão as tríades são nomeadas de “*Concepto expresivo correspondiente*”, que está logo após as colunas do “Tema” e da “*Consecuencia*”. Nesse caso, o “conceito expressivo correspondente” das proposições que vão dos números 9 ao 14, consistem na “*Segunda tríada de la substancia: perfecto, infinito absoluto*”¹²⁴ e a “*Terceira tríada de la substancia: la esencia como potencia, aquello de lo que es esencia, el poder de ser afectado (por modos)*”¹²⁵ que corresponde à coluna tema das proposições 15 a 36 da *Ethica*.

A parte da obra que compõe a segunda tríade, segundo a divisão de Deleuze, é a que nos mostra que a definição de Deus é igualada ou traduzida na substância absolutamente infinita: “*Solamente allí es alcanzada la idea de Dios como la de una substancia absolutamente infinita; y se demuestran que la definición 6 es real*”¹²⁶, qual seja a definição 6 no livro da *Ethica*, “por Deus entendo o ser absolutamente infinito, isto é, a substância constante de infinitos atributos, cada um dos quais exprime uma essência eterna e infinita”.

É na primeira parte da *Ethica* que está plantada toda ideia que remete, explica e significa a *expressão* em Espinosa. Deleuze (1975) nos diz que o termo *expressar* apresenta sinônimos no *Breve Tratado* de Espinosa, onde é usado o termo da versão holandesa da obra *uytdrukken-uytbeelden*, que se traduz em expressar; porém também se usa o verbo *vertoon* (que significa manifestar e demonstrar, ao mesmo tempo). A substância se expressa e se manifesta através de seus atributos; nesse sentido, podemos dizer que há várias interpretações a respeito da *expressão* da substância no mundo ou na

identificam-se na substância à que se referem. Reencontraremos sempre a necessidade de distinguir três termos: a substância que se expressa, o atributo que a expressa, a essência que é expressar. (tradução livre)

¹²⁴ Idem. Segunda tríade da substância: perfeito, infinito absoluto. (tradução livre)

¹²⁵ Idem. Terceira tríade da substância: a essência como potência, aquilo do que é a essência, o poder de ser afetado (pelos modos). (tradução livre)

¹²⁶ Idem. Somente ali é alcançada a ideia de Deus como a de uma substância absolutamente infinita, e se demonstra que a definição 6 é real. (tradução livre)

natureza. Uma possível interpretação seria a de que os atributos se apresentam diferentemente, conforme os eventos da natureza; outra, seria a de emanção, que seria como se a substância se exteriorizasse e assumisse diferentes formas e contornos na natureza sem, entretanto, deixar de ser ela mesma. No entanto, a posição interpretativa clássica seria *Deus sive Natura*, ao que podemos dizer que Deus é a Natureza em que se expressa, sem exteriorização, numa causalidade imanente: Deus simultaneamente explica e engloba a Natureza em toda sua plenitude. Essa diferenciação interna no *Deus sive Natura*, que não quebra a unidade e unicidade da substância, nem tampouco opõe Deus criador, de um lado, e a Natura, como criatura, de outro, se encontra na dupla qualificação da própria Natureza: *Natureza Naturante* (Deus e Seus Atributos essenciais constitutivos) e *Natureza Naturada* (os modos em que Deus se exprime através dos Atributos). Isso se pode compreender melhor com a seguinte frase de Deleuze: “*Díos se expresa constituyendo por sí la naturaleza naturante, antes de expresarse produciendo en si la naturaleza naturada*”¹²⁷, isto é, em Espinosa, no Escólio da Proposição 29 da parte I da *Ethica*, a *natureza naturante* é o que é em si e em si mesmo é concebido, “aqueles atributos da substância que expressam uma essência eterna e infinita, isto é, Deus, enquanto considerado como causa livre”¹²⁸. Já a *natureza naturada* é tudo que depende da necessidade de Deus, ou seja, de cada um dos atributos de Deus, isto é, “todos os modos dos atributos de Deus, enquanto considerados como coisas que existem em Deus, e que, sem Deus, não podem existir nem ser concebidas”¹²⁹. Então, como nos disse Deleuze, Deus se expressa produzindo as coisas que dependem dEle, mas antes disso, Ele se expressa constituindo a si mesmo.

*Puesto que nada puede ser ni ser concebido sin Dios, es cierto que todos los seres de la naturaleza engloban y expresan el concepto de Dios, en proporción a su esencia y a su perfección; es cierto, pues, que, mientras más cosas de la naturaleza conocemos, mayor y más perfecto es el conocimiento de Dios que adquirimos.*¹³⁰

Dessa forma, segundo Espinosa, Deus se expressa na natureza, e é através do

¹²⁷ Idem. p. 10. Deus se expressa constituindo por si a natureza naturante, antes de se expressar produzindo em si a natureza naturada. (tradução livre)

¹²⁸ Espinosa, 2014, p. 35.

¹²⁹ Idem.

¹³⁰ Espinosa TTP, cap. 4 (II, p. 136) in Deleuze, 1975, pg. 11. Já que nada pode ser nem ser concebido sem Deus, é verdadeiro que todos os seres da natureza englobam e expressam o conceito de Deus, em proporção a sua essência e a sua perfeição; é verdadeiro, pois, que, quanto mais coisas da natureza conhecemos, maior e mais perfeito é o conhecimento de Deus que adquirimos. (tradução livre)

conhecimento da natureza que conhecemos, sem perda de continuidade, a natureza de Deus, sendo então todos os componentes da natureza, uma expressão de Deus.

2.3. OS MODOS

Por modo compreendo as afecções de uma substância, ou seja, aquilo que existe em outra coisa, por meio da qual é também concebido.¹³¹

Os modos são as expressões finitas de Deus, que expressa sua potência infinita através de Seus atributos divinos: a Extensão e o Pensamento. Um corpo é um modo finito, produzido pela potência de Deus através do Atributo Extensão. Uma ideia é um modo finito, produzido pela potência de Deus através do Pensamento. Os modos são partes da substância, derivam da natureza divina, de Deus, e sem ela não são passíveis de existência. O conceito de um modo se forma através de do conceito de outra coisa diferente dele (a saber, do conceito de substância); por isso mesmo, o modo não subsiste por si mesmo, mas também possui sua particularidade, ou seja, o modo é “aquilo que existe em outra coisa e cujo conceito é formado por meio do conceito da coisa na qual existe”. (*Ethica* I, Prop. 8, Esc. 2) São as afecções - como diz Espinosa na definição do termo - que podemos dizer também que são as “impressões” ou modificações internas da substância.

Mas nem todo *modo* é uma coisa finita, como um corpo individual ou uma ideia singular. *Deleuze* (2002) nos fala de dois outros tipos de modos, além dos finitos: o *modo infinito mediato* e o *modo infinito imediato*. O modo infinito imediato seria o “entendimento infinito para o pensamento, repouso e movimento, para a extensão”. E o modo infinito mediato seria,

Para a extensão a *facies totius universi*, isto é, o conjunto de todas as relações de movimento e repouso que regulam desta vez as, determinações dos modos, como existentes, e sem dúvida, para o pensamento, as relações ideias que regulam as determinações das ideias como ideias de modos existentes (Deleuze, 2002, p. 93).

Espinosa, na *Carta 12*, escrita a Lodewijk Meyer, diz que os modos não podem ser concebidos como existentes, caso não procedam da substância, pois o caráter existencial só é devido à natureza da substância, e não se pode partir do pressuposto de que, uma que vez que existem, eles sempre existirão (não ao menos sem referência à

¹³¹ Espinosa, 2014, p.13.

substância). Os modos infinitos são, na verdade, co-eternos com a Substância, mas, sem referência a ela, sua eternidade não se sustentaria, pois não são eternos por si mesmos e sim por serem manifestações — imediatas ou imediatamente derivadas das imediatas — da própria substância.

Chamo modos, por outro lado, as afecções de uma Substância, e sua definição, não sendo aquela de uma substância, não pode envolver a existência. Eis por que, embora os Modos existam, podemos concebê-los como não existentes; de onde se segue que, se considerarmos apenas a essência dos modos, e não a ordem de toda a natureza, não podemos concluir, pelo fato de existirem presentemente, que existirão na sequência ou que não existirão, que tenham ou não existido anteriormente. Por isso se vê claramente que concebemos a existência dos Modos como inteiramente diferente da existência da Substância.¹³²

Assim, o modo é uma maneira de ser da substância. A maneira de ser dos entes particulares, que povoam nossa vida quotidiana, é que corresponde aos modos; nós, homens, mulheres, animais, plantas, pedras, etc., é que somos os modos da substância.¹³³

2.4. ATRIBUTOS

Por atributo compreendo aquilo que, de uma substância, o intelecto percebe como constituindo a sua essência.¹³⁴

O atributo em Espinosa constitui a essência da substância, ou seja, o intelecto percebe o que constitui a essência dela. Os atributos exprimem a essência da substância e cada atributo é concebido por si mesmo, ou seja, um atributo é independente de outro, mas disso não podemos derivar que eles tenham sido produzidos por substâncias diferentes nem um pelo outro. Eles, mesmo que distintos, são atributos de uma mesma e única substância, pois, como nos diz Espinosa no Escólio da Proposição 10 da parte I da *Ethica*,

é da natureza da substância que cada um de seus atributos seja concebido por si mesmo, já que todos os atributos que ela tem sempre existiram, simultaneamente, nela, e nenhum pôde ter sido produzido por outro, mas cada um deles exprime a realidade, ou seja, o ser da substância.¹³⁵

Os atributos são infinitos, pois fazem parte da substância, que por necessidade é infinita.

¹³² Carta 12, 2014, p. 78.

¹³³ Deleuze, 2006, p.45S. Trecho do livro *Em Medio de Spinoza* in Espinosa, 2014, p. 379.

¹³⁴ Espinosa, 2014, p. 13.

¹³⁵ Idem, p. 18.

Cada atributo “exprime” certa essência (I. 10, esc. 1). Se o atributo se refere necessariamente ao entendimento [i.e. intelecto], não é porque reside neste, mas porque é expressivo e aquilo que exprime implica necessariamente um entendimento que o “percebe”. A essência expressa é uma qualidade ilimitada, infinita. O atributo expressivo relaciona o atributo à substância e é essa relação imanente que o entendimento capta. Todas as essências, distintas nos atributos, formam uma unidade na substância a que os atributos as referem.¹³⁶

Se Deus é identificado com a substância, e a substância tem seus atributos, podemos fazer uma interpretação de que esses atributos fazem parte do plano real, isto é, são atributos reais de Deus. Essa realidade dos atributos, de certo modo, pode ser associada com a manifestação concomitante da consciência, melhor dizendo, uma realidade que é dependente da consciência. Como há discussões em várias direções sobre aquilo a que Espinosa estaria querendo identificar os atributos — um idealismo? um realismo? — induzindo a que se caia em um necessário dogmatismo ou não, esse realismo pode também, necessariamente, ser visto associado com uma consciência independente da realidade, sem cair em dogmatismo.

(...) Deleuze estabelece uma correlação entre atributo e nome, essência e sentido, substância e objeto designado. “Cada atributo é um nome ou uma expressão distinta; o que ele expressa é como que seu sentido; mas, se é verdade que o expresso não existe fora do atributo, também é verdade que ele se refere à substância como ao objeto designado por todos os atributos; assim, todos os sentidos expressos formam o ‘exprimível’ ou a essência da substância e dir-se-á, por sua vez, que esta se expressa nos atributos”.¹³⁷

Os atributos da substância exprimem em formas a essência e a existência da substância, isto é, o atributo é a expressão da substância, que nosso intelecto capta como sendo a parte existente e necessária dela. O atributo se expressa por intermédio da substância, uma vez que ele é parte dela, e sem ele não conseguimos entender a substância, em sua plenitude. Como podemos ver numa análise mais antropológica de Espinosa, que põe o homem, como a expressão de dois atributos da substância: o pensamento que é o intelecto humano, e a extensão que é representada pelo corpo do homem.

(...) chamar uma coisa de “quadrado” é dizer que ela é extensa (...); chamar uma coisa de “medrosa” é dizer que ela é pensante (...), mas chamar uma coisa de “extensa” ou “pensante” não é atribuir a ela alguma espécie de um gênero ainda mais amplo; não há gêneros mais amplos.¹³⁸

Apesar de Espinosa e também Descartes se valerem desses dois exemplos de

¹³⁶ Deleuze, 2010, p. 58.

¹³⁷ Machado, 2009, p. 61, cita Deleuze, 2010, p. 56.

¹³⁸ Bennett, 2011, p. 117.

atributos, a saber, pensamento e extensão, há aqui um dos principais pontos que diferenciam Descartes de Espinosa, qual seja: Descartes chama o intelecto do homem de *res cogitans* (coisa pensante) e, em relação a corpo, Descartes o chama de *res extensa* (coisa extensa). Para Espinosa, esses dois âmbitos são parte da substância, ou seja, são seus atributos; já para Descartes os dois são substâncias; sendo assim, para Descartes existem três substâncias, Deus, *res cogitans* e *res extensa*, e em Espinosa todas são apenas parte de uma única substância. Veja-se, a propósito, o seguinte texto de Descartes:

E, certamente, é a partir de um atributo, não importa qual, que uma substância é conhecida, mas é uma só, no entanto, a propriedade principal de cada substância, a qual constitui a natureza e a essência da mesma e à qual todas as outras são referidas. A saber, a extensão em comprimento, largura e profundidade constitui a natureza da substância corpórea, e o pensamento constitui a natureza da substância pensante. Pois tudo o mais que pode ser atribuído ao corpo pressupõe a extensão e é apenas um certo modo da coisa extensa; assim como todas as coisas que encontramos na mente são apenas diversos modos de pensar.¹³⁹

Com base no trecho acima, podemos ver que, em Descartes, a natureza da substância é conhecida através do atributo, ou seja, o que identifica uma substância é um atributo, não importando qual seja ele; no entanto, nos mostra Descartes, a propriedade principal é a extensão, em sua largura, comprimento e profundidade, isso é o que constitui a natureza da substância corpórea, e por sua vez, a substância pensante é constituída de pensamento, ou seja, diferentes maneiras de pensar estão englobadas na mente.

Já em Espinosa, atributo é o que o intelecto percebe de uma só e mesma substância. Dos infinitos atributos que estão na substância, somente o pensamento e a extensão são dados ao entendimento e conhecimento humano. Para melhor entendermos e termos uma noção razoável da definição de atributo apresentada por Espinosa, citamos Jonathan Bennett (2011) estudioso de Espinosa, que diz:

Então, o que a definição de “atributo” faz é nos permitir tratar os atributos como se fossem básicos da mesma maneira em que se diz que as “essências ou naturezas” cartesianas são básicas, ao mesmo tempo em que inclui uma pista (“o que o intelecto percebe...”) daquilo que torna esse procedimento seguro é uma limitação daquilo que o intelecto pode fazer, em vez de um fato acerca de como as coisas ficam no restante da realidade.¹⁴⁰

Os atributos são características básicas da substância, ou seja, eles são parte dela e são expressões da mesma também. No trecho abaixo, Espinosa em uma de suas Cartas endereçadas a Simon De Vris, ilustra o atributo com o exemplo dos nomes próprios, que

¹³⁹ Descartes 1985: I, 53; PPI: LIII in Bennett, 2011, p. 118.

¹⁴⁰ Bennett, 2011, p. 119.

no caso citado se tratam de Jacó, seu irmão Esaú e Israel, sendo este último o patriarca Jacó. Jacó tem esse nome, porque ele nasceu agarrado ao calcanhar de seu irmão gêmeo e ganhou o nome de Israel depois que teve uma luta com Deus, segundo contam os relatos bíblicos. Em suma, Espinosa usa essa ilustração para mostrar que os nomes próprios são atributos nos quais representam um determinado sentido de referência.

E quando Espinosa quer ilustrar o que ele entende pessoalmente por atributo, lhe vem ao espírito o exemplo dos nomes próprios: “Entendo que Israel é o terceiro patriarca, e Jacó é o mesmo personagem a quem foi dado esse nome porque ele pegou o calcanhar do irmão”¹⁴¹

Na *Carta 9*, escrita a Simon de Vris, Espinosa diz que quanto mais atributos um ser possui, mais é obrigado a lhe conceder existência:

(...) Se há qualquer coisa de evidente para nós é que todo ser é concebido por nós sob algum atributo, e quanto mais realidade ou ser ele contém, mais é preciso reconhecer-lhe os atributos. (...) quanto mais concebo ou admito atributos em um ser, mais sou obrigado a conceder-lhe existência, quer dizer, a concebê-lo como verdade.¹⁴²

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já vimos, a Substância é o foco principal na filosofia de Espinosa. Somente ela tem atributos e nada fora dela tem atributos, ou seja, somente *Deus sive Natura* possui atributos. Ainda, há uma riqueza de conceitos estruturados na *Ethica* de Espinosa, entre eles os conceitos que foram expostos no presente texto são chave fundamental para compreensão quanto à interpretação de Deus no mundo e na natureza por Espinosa, a saber, Substância, Modo, Expressão e Atributos. Segue-se que por meio das observações feitas pela demonstração dos conceitos tornou-se possível obter uma melhor compreensão de dos mesmos conforme apresentados na *Ethica*, pelo que Espinosa disse: “as demonstrações são os olhos da mente; por elas a mente vê e observa as coisas”¹⁴³. Sem as demonstrações conceituais apresentadas as coisas de que trata o autor continuariam invisíveis.

Esses objetos invisíveis são os atributos de Deus (pensamento, extensão e uma infinidade de outros que não podemos ver); a demonstração é o meio de fazê-los aparecer e conhecer esses atributos — o que um intelecto percebe de Deus como constituindo sua essência¹⁴⁴

¹⁴¹ *Carta 9* para *De Vris*, III, p. 33.

¹⁴² *Idem*. p. 33-34.

¹⁴³ *Ética*, V, Proposição XXIII, Escólio.

¹⁴⁴ Escala, 2003, p. 98.

Assim, foram desenvolvidos e demonstrados alguns dos principais conceitos filosóficos de Espinosa, que apresentam-se pelo estudo dos atributos, modos e expressões de Deus, de modo a tornar-se viável a compreensão da noção de Deus para o autor.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, Gilles. **Spinoza y el Problema de la Expresión**. Traducción castellana para España y América: Muchnik Editores de Idiomas Vivientes, S. A., Barcelona, 1975.
- GARRET (org.), Don. **Spinoza**. Tradução Cassiano Terra Rodrigues. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2011. (Companions & Companions).
- SCALA, André. **Espinosa**. Tradução Tessa Moura Lacerda. – São Paulo: Estação Liberdade, 2003. (Figuras do Saber; 5).
- SPINOZA, B. **Spinoza: obra completa I: (Breve) tratado e outros escritos**/organização J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. Spinoza, B. **Spinoza: obra completa II: correspondência completa e vida**/organização J. Guinsburg, Newton Cunha, Roberto Romano. – 1. Ed. – São Paulo: Perspectiva, 2014.
- _____. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. – 2. Ed., 3. Reimp. – Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.
- _____. **Pensamentos Metafísicos; Tratado da Correção do Intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência**. Seleção de textos de Marilena Chauí; traduções de Marilena Chauí. [et al]. – 3ª Ed. – São Paulo; Abril Cultural, 1983. Os Pensadores.