

## A LITERATURA E O PRINCÍPIO DE RAZÃO INSUFICIENTE

Há muitas razões eventuais para alguém «decidir» fazer literatura. Por exemplo: tornar-se escritor, tornar-se um autor, criar um estilo. Ou então contar histórias, ou criticar a realidade por interposta ficção. Ou ainda dar testemunho de experiências pessoais, escrever as suas memórias: «a minha vida dava um romance»... Não faltam livros e «vocações», até de sucesso, nascidos destas motivações. Elas explicam, aliás, a maior parte da produção literária corrente e a banalidade dessa produção. Dessas obras banais não se dirá que não são literatura, como comparativamente não se dirá da maioria dos filmes propostos pelo mercado cinematográfico, apesar da sua mediocridade, que não são cinema. Dir-se-á, sim, que elas reduzem a literatura às suas possibilidades menos interessantes, que, pelas imagens que suscitam do literário, destituem a literatura de uma tarefa superior exclusiva, da sua verdadeira razão de ser. De facto, todos esses motivos para escrever separam a literatura do seu poder próprio. Nenhum deles acede à grandeza específica da literatura, ao que faz da literatura uma grande arte. É que a literatura, a grande literatura, não é essencialmente da ordem da imaginação, ou da crítica, ou da expressão ficcional, fictícia, do eu do escritor. Ela não se passa, apesar do que se diz, «na» linguagem, mas para lá dela, num devir não linguístico das palavras, mesmo se esse devir só é possível pela linguagem, ou se esse «para lá» da linguagem só existe «dentro», a partir da própria linguagem. Por sua vez o grande romancista não é aquele que vive nas palavras mas antes aquele que procura sair delas, que as trabalha mas para as levar, ou elevar, a potências assignificantes inéditas. Ele não é pois alguém que utiliza as palavras para se tornar escritor, mas, pelo contrário, alguém que escreve para

deixar de ser escritor, para ser outra coisa que não escritor, mas uma outra coisa que só pela escrita ele pode atingir. Daí, em termos gerais, a nossa posição da questão da literatura. O que é essa outra coisa, em que consiste esse devir, esse movimento da linguagem para um seu exterior, que nos parece o traço fundamental ou o paradoxo constitutivo da criação literária?

A literatura não é ficção. Ou antes: só a literatura medíocre se deixa reduzir a ficção. A literatura que conta, a grande fabulação literária, é conhecimento, processo de descoberta. Ela possui, ou cria de cada vez, poderes cognitivos inapropriáveis por outros modos de cognição. Kundera, nos seus textos de teoria, insistiu nesta ideia: a única razão de ser do romance é descobrir aquilo que só o romance pode descobrir e por conseguinte dizer aquilo que só ele pode dizer<sup>1</sup>. Revelar dimensões desconhecidas ou inexploradas da realidade humana existente, ou então criar mundos existenciáveis, novas possibilidades de existência ou de vida dos homens. Essa a função da arte do romance ou, como diz Kundera, a sua única moral. De tal maneira que, não havendo fronteiras morais para a criação literária, é o romance que renuncia à função da literatura e que se apresenta como mera ficção que é já uma imoralidade, uma perversão. Mas o escritor tem o direito de, em nome da ética do conhecimento do romance, ir ao fundo das suas experiências, dizer tudo, e na linguagem que entender necessária, por chocante que seja para a consciência comum. De resto, e dada a sua função, a literatura é sempre virtualmente chocante: um devir-outro de nós, a revelação de um outro ou de outros em nós, do Outro sob o nosso eu razoável. Ela mergulha, e faz-nos mergulhar com ela, de cada vez, num «mundo» que nos é estranho e que todavia sentimos como nosso, quer dizer, não como um mundo simplesmente imaginário mas como uma dimensão real ou possível de nós. A literatura revela-nos assim a nós mesmos ou, na expressão de Marcel Proust, é em nós que lemos os livros, que eles estão escritos, como palimpsestos através dos quais se decifra a nossa alma profunda. Quanto mais nos identificamos com as personagens e as situações do romance, mais somos por elas arrastados num movimento em que o nosso eu pessoal cede o lugar a percepções e sensações sem eu, a uma outra

---

<sup>1</sup> MILAN KUNDERA, *A Arte do romance*, 1987, tr. port. PUBL. Dom Quixote, Lisboa, pp. 18, 51, 81.

vida possível, ou a um outro plano da nossa vida que escapa, precisamente, à identidade do eu.

Com efeito. A literatura não se diz nunca do eu, do vivido de um eu, ou das percepções banais de uma vida pessoal. Ela nada tem a ver com o pequeno «romance» biográfico que cada um julga trazer em si. Mesmo quando a literatura diz eu, mesmo quando a enunciação literária se faz na primeira pessoa, é para descobrir um impessoal nesse eu, é para o elevar, como em Proust, a poderes de vida que excedem a vida pessoal, toda a psicologia. É também o caso, entre nós exemplar, de Vergílio Ferreira. Um autor cujos romances se tecem sempre como enunciados de um Eu, de uma personagem narradora. Mas nunca essa personagem é aí alguém que conta as vicissitudes de uma vida estritamente pessoal. Ela antes é a figura de *uma* existência, de *uma* vida, de um destino de homem ( «que é que resta sempre de uma vida humana ?»: questão motívica, na acepção musical, de *Para sempre*). Com tudo o que o artigo indefinido exprime aqui, não de indeterminação, mas, pelo contrário, de um outro tipo de determinação, a determinação como uma singularidade impessoal, não individual. Ora a singularidade das vidas dos «eu» narradores de Vergílio remete, não para percepções empíricas ou para emoções subjectivas, mas, ao invés, para súbitas visões ou revelações que desapropriam o sujeito de si, para vertiginosas percepções não empíricas onde o eu se dissipa. Caso da recorrente «aparição», espécie de visão fundadora do universo vergiliano. Mas também, por exemplo, das insuportáveis visões da velhice no *Em nome da Terra*, ou das visões grotescas de *Na tua face*, próximas da pintura, de certos quadros célebres, mas que testemunham um pitoresco exclusivo da literatura, um visionarismo propriamente literário. Aliás, o que há de admirável em Vergílio Ferreira, como em qualquer verdadeiro escritor, não é o modo como escreve, o «estilo» no sentido técnico do termo, porque o estilo, nesse sentido, nunca é fim por si mesmo. Mas antes aquilo ao serviço do que é colocada toda essa arte de escrita: as puras percepções, as alucinações, as visões que fazem da grande literatura um «além» da linguagem, uma criação pela linguagem de entidades não-linguísticas, uma pintura ( como, eventualmente, uma música) por palavras. ( Obsessão de toda a obra de Vergílio F., explícita nos versos citados em epígrafe do romance-súmula *Para sempre*: encontrar a palavra que diga o inominável, conseguir dizer o indizível ).

Blanchot algures: uma personagem literária não pode emergir sem perder a possibilidade de dizer Eu. Afirmção contraditória na aparência, dado que uma personagem é, por definição, aquele que no contexto do romance diz ou pode dizer: eu. Mas, se ele é um eu, é-o não como ego psicológico mas, na fórmula de Kundera, como «ego experimental». As personagens, Figuras especificamente literárias, representam para o romancista egos experimentais com os quais explora dimensões e possibilidades da vida humana, tal como as situações romanescas vividas pelas personagens representam condições existenciais também experimentais. É desta maneira que o grande romance, a grande literatura, é sempre conhecimento, um conhecimento que nenhuma ciência e nenhuma filosofia, nenhuma outra arte, poderiam restituir pelo seu lado. Significativamente sublinha Kundera, nos seus escritos teóricos, o seu desinteresse literário pela psicologia, a sua procura romanesca de modos não psicológicos de apreensão do eu. Mas mostra aí também que mesmo o chamado romance psicológico acaba sempre por esbarrar no paradoxo do eu, no enigma da sua ( não) identidade. É neste sentido que há que entender a afirmação de Blanchot. De facto, quanto mais a literatura visou a exploração da vida interior do homem, mais se confrontou com um inapreensível, ou com a dissolução do eu sob outras forças que o fendem e o impedem de coincidir consigo numa soberana identidade: forças da acção, ou da história, ou da desrazão. ( Génio de Dostoievski, grandeza visionária de Dostoievski: dar a ver como a pior irracionalidade decorre, não da carência, mas do excesso de razão; como os piores crimes, ou as piores possibilidades do mal, derivam da doença ou da loucura da razão levada ao extremo da sua lógica: cf. sobretudo *Os Possessos* ). Ou então forças do Tempo: da quotidianidade ( o tédio) em Flaubert, do «tempo perdido» em Proust, em Joyce do instante, do momento presente. Ou ainda, em Kafka, as terríveis forças do Futuro que ele pressentia, via aproximarem-se, e que entretanto se instalaram, se abateram já sobre nós. Etc., etc., etc. Em suma: através das personagens que cria, o que a literatura sucessivamente faz é explorar o eu, sim, mas como entidade em correlação existencial com poderes internos ou externos, superiores ou inferiores, pré-humanos ou supra-humanos, que a constituem ou mobilizam. É explorar o enigma do eu, ou o «humano», nas suas incalculáveis possibilidades de existência ou pluridimensional existencialidade, como enigmática realidade inexplicável pelos conceitos da psicologia.

Não há literatura, não há arte literária, fora desta tarefa cognitiva exploratória. Ela lida com o «mundo da vida», com o mundo vivido dos homens, é esse o seu objecto, o seu elemento, o seu «meio». Mas é por isso mesmo que toda a grande literatura é sempre uma denúncia prática quer da psicologia quer do racionalismo. Ela é uma crítica em acto da razão, das pretensões da razão a «explicar» a vida. Ora a vida não se explica, é ela que explica, é a partir dela que há que explicar mesmo a vontade de explicação, a vontade de razão. Toda a sabedoria do romance, toda a sua «ciência» existencial, está aí, nessa reposição, contra as pretensões explicativas da razão, dos direitos do irracional. Pelo que nos parece que a literatura, no seu conjunto, poderia assumir como seu o princípio que Musil fazia a personagem de Ulrich, o Homem sem Qualidades, formular: o princípio de razão insuficiente (P.R.I.). Recorde-se o enunciado desse princípio, cujo humor evidente nada retira à seriedade: «na nossa vida real, quero dizer, na nossa vida pessoal assim como na nossa vida histórica e pública, nunca se realiza senão aquilo que não tem uma razão válida»<sup>2</sup>. É o princípio, ou o anti-princípio, do nosso mundo vivido, da vida de cada um de nós. Ele não destrona o princípio leibniziano de razão. Antes afirma que há um domínio, que é o da existência humana, em que ele não se aplica. Afirma, em suma, a desrazão ou o sem-razão como o nosso fundo existencial, a essencial inexplicabilidade da nossa «vida real», a densidade enigmática da vida. E de facto todos sentimos mais ou menos que a nossa vida excede as nossas razões e explicações, o nosso eu e as suas justificações. A vida acontece, e acontece-nos, sem se justificar, sem precisar de ser justificada, antes é ela que nos justifica, que tudo justifica. Cada um de nós vive uma vida - no que o artigo indefinido indica já, como se disse, de não-determinância do sujeito pessoal sobre a «sua» vida - que envolve uma série de acontecimentos que a marcam, a inflectem, lhe traçam os contornos singulares. Uma vida define-se assim, por acontecimentos, mas que não se confundem com as ocorrências quotidianas da vida de cada um. Uma coisa são os incidentes vividos, positivos ou negativos do ponto de vista do

---

<sup>2</sup> ROBERT MUSIL, *O Homem sem qualidades* cap. 35. Absurdo da versão portuguesa disponível, ed. Livros do Brasil, que, pessimamente traduzida da tradução francesa, nesta como noutras passagens diz exactamente o contrário do texto original !

sujeito, mas dos quais este pode sempre, em maior ou menor medida, dar conta ou prestar contas, fazer entrar num cálculo, dar razão. Outra coisa são os puros acontecimentos determinantes de uma vida, que acontecem «sem razão», ou aquém ou além de todas as razões pessoais e de todos os cálculos subjectivos. Acontecimentos nesse sentido «impessoais, sobre os quais os indivíduos não decidem, não têm poder, mas que antes são decisivos por si mesmos da singularidade das vidas pessoais. Acontecimentos imprevisíveis, são eles que definem a vida como essencialmente não calculável: o Acontecimento puro é, por excelência, o não-calculável. Não o incalculável, o que, escapando por qualquer motivo à possibilidade de um cálculo, é ainda da ordem do cálculo. Mas o que excede essa ordem, o que, em todo o cálculo, está sobre ele, ou em relação a ele, ou mesmo dentro dele, em excesso ( não há outra definição da vida)<sup>3</sup>. Era o que Musil tinha em mente ao afirmar a «razão insuficiente» da existência humana, da nossa vida histórica e privada, do que nos acontece e nos determina.

Leibniz titulava o seu princípio *principium reddendae rationis sufficientis*. «*Reddere rationem*» significa dar razão, «*reddendae rationis sufficientis*» a razão pertinente que há que dar de cada existente ou «contingente», que tem que ser dada de tudo o que existe e tal como existe. O princípio leibniziano apresenta-se assim como o imperativo do «dar conta» de toda a contingência, portanto como o princípio da possibilidade de em última análise integrar a existência em geral numa conta ou num cálculo ( de que o incalculável faz parte ), numa calculabilidade sem reserva. Ora a vida, a sua imprevisibilidade, a sua evenemencialidade exterior a todas as contas, é precisamente o que desafia essa exigência, o nome desse desafio, aquilo mesmo que se exclui, auto-exclui, do domínio ou da dominação do princípio de Leibniz. Este princípio recai sobre tudo o que é de ordem «racional», da ordem de um cálculo, de uma previsão ou de uma explicação possíveis, quer dizer, sobre tudo o que é simples efeito de repetição, de compulsão à repetição, e por conseguinte não-acontecimento. Ao passo que a vida, essa, é o que, mesmo no interior do que se repete e se deixa calcular, o afecta de possibilidades imprevisíveis, se afirma como poder do não-

---

<sup>3</sup> Sobre o acontecimento, o incalculável e o não-calculável, cf. JACQUES DERRIDA, *De quoi demain....* (diálogo com ELISABETH ROUDINESCO ), Fayard / Galilée, Paris, 2001, pp. 86-87.

calculável, do inexplicável, do sem-razão. Mas este irracionalismo da vida, de que a literatura se faz a privilegiada expressão e exploração, não equivale ao arbitrário, ao ilógico ou alógico. As personagens e as situações literárias nunca são arbitrárias mas, pelo contrário, sempre exemplares. A literatura inventa, ou reinventa de cada vez, um outro pensamento, uma outra lógica, irredutível à lógica da razão. Uma lógica a-racional, uma lógica sem racionalidade, a que Musil chamava «o outro estado». Uma lógica em que não se trata de explicar, de justificar, de dar razões, princípios e fins. Mas ao invés de, instalando-se sempre no «meio» (o P.R.I. de Musil é a explícita afirmação do primado existencial do meio inexplicável sobre fins e princípios explicativos), mostrar, condensado em Tipos ou personagens originais como figuras do pensamento literário, o irracional ou o irrazoável que se esconde sob todas as razões, mitigado por elas, ou que delas se serve para afirmar o seu poder.

Sucede porém a literatura europeia, apesar de Musil, apesar de Dostoievski, de Kundera e de tantos outros grandes escritores, cair na psicologia e na razão, querer explicar a vida, os comportamentos das personagens. Tentação que a literatura americana, de uma maneira geral, a priori esquiva (como também a literatura latino-americana, embora de outro modo, pela via de um inovador «realismo fantástico», de uma excedência do realismo no inverosímil: cf. Garcia Márquez). É que a literatura europeia, ou o romance como género literário específico surgido nos alvares da moderna civilização europeia, nem sempre pôde isentar a sua vocação exploratória da existencialidade humana da atracção pela vontade de racionalizar pregnante na cultura da Europa moderna. Essa vocação tornou-se por vezes tributária da extensa tradição do Espírito europeu, isto é, da hegemonia de uma razão que se diz de um sujeito cognoscente e que se realiza no mundo como totalidade, ou num devir-mundo que tudo integra, que tudo pretende logicizar, mesmo a vida, o mundo da vida. Em contrapartida a literatura americana, herdeira de uma matriz cultural (de que o pragmatismo é a expressão filosófica) rebelde às polarizações totalizantes e representacionistas, desde o início caracteriza-se por um particular sentido da vida, da íntima irracionalidade da vida, e apresenta personagens e situações misteriosas, obscuras, inexplicáveis. Até mesmo em géneros literários «menores», como a literatura policial, transparece essa diferença entre a tendência do romance europeu a esclarecer e a psicologizar e a índole «razão insuficiente», a alma

*bigger than life*, da literatura americana. Por exemplo Conan Doyle e Agatha Christie, por um lado, e Chandler e Hammett, por outro. Tudo, nos primeiros, é uma questão de psicologia e de dedução, um desafio à inteligência dos leitores: uma espécie de exercício de lógica, ou de jogo de xadrez. Ao passo que, nos segundos, a dedução cede lugar à abdução, no sentido de Peirce, e a psicologia a uma estranha sociologia, a um mundo ou submundo em que tudo, as situações, as personagens, os seus móveis e acções, mergulha numa zona ambígua, sombria ou de indeterminação avessa aos claros contrastes categoriais, às exigências lógicas e morais, da razão.

A fórmula da grande literatura poderia ser então: nem pessoal nem racional, ou irracional sem ser arbitrária, irracional-exemplar. É também a definição do seu domínio. A literatura instala-se no «meio» da existência humana, do mundo vivido dos homens. Não para o explicar, muito menos para o julgar ou criticar, mas para traçar, através dos egos experimentais das personagens, linhas exploratórias de existencialidade. A existencialidade é a existência humana na multiplicidade não calculável das suas dimensões reais e possíveis. Com efeito, uma linha literária de existencialidade não é necessariamente uma linha da realidade humana existente. Pode ser um traço de possibilidade, um traço existenciável, uma possibilidade de vida dos homens. É esse o objecto essencial da literatura, o mundo das possibilidades existenciais, pouco importando que essas possibilidades se realizem ou não, existam realizadas ou em vias de realização ou apenas como eventualidades, como mundos existenciáveis. A literatura, como exploração das possibilidades da vida humana, é uma criação, uma produção de mundos. É a abertura, no mundo vivido dos homens, de «mundos» como dimensões existenciais ou existenciáveis desse mundo vivido. Cada grande escritor cria o seu «mundo» singular, consoante os traços de existencialidade por si privilegiados. Por outro lado, o «mundo da vida» da literatura, esse mundo de cada vez criado ou recriado, não é a existência vivida dos sujeitos, o vivido-pessoal. Antes é o que, na existência vivida, excede o vivido, a simples vida pessoal, toda a subjectividade: a vida «impessoal», ou mais do que pessoal, das pessoas, a vida não psicológica, não «humana», dos homens. A literatura afunda-se no vivido, mas para dele extrair uma possibilidade pura, uma dimensão do vivido que supera a psicologia, uma possibilidade de vida irreduzível à vida do eu. Tais

possibilidades de vida, tais traços de existencialidade que só a literatura nos pode dar e com que ela nos restitui a enigmaticidade das coisas, a enigmaticidade da nossa própria existência, exprimem-se em Figuras-personagens originais. Ora essas Figuras, construídas embora na linguagem, não são entidades linguísticas. São criações perceptuais, são puras percepções ou visões, seres de sensação através dos quais com efeito acedemos a quadros ou paisagens, a toda uma pintura, a um fulgor perceptivo só pela literatura possível. Esse o poder da literatura, da arte do romance: poder de induzir um Ver, ou um Sentir, para lá tanto da sensibilidade empírica como dos sentimentos pessoais (nenhuma arte lida com sentimentos como estados dos sujeitos mas com essas sensações como devires assubjectivos). Poder de arrancar das palavras, dos limites do dizível, seres originais indizíveis, inexplicáveis, seres-percepções cinzelados na linguagem mas que a abrem a um exterior todavia interior, a um «além» da linguagem que só existe «dentro», na e pela linguagem. Era Proust que dizia que o estilo não é questão de técnica mas de visão. De facto aquilo a que se chama um estilo não é senão isso, a tensão exteriorizante de toda a linguagem, o movimento extraversivo da linguagem inventado por cada escritor e que faz dela um material alucinado, alucinatório. Ora esse poder da literatura, essa perceptividade especificamente literária, é um poder real: um poder de vida, criador de vida. Tudo menos um poder imaginário, ou do imaginário.

Um escritor não imagina, não ficciona, vê. Não há grande escritor que não seja um visionário, um vidente. Era por um devir-vidente que Rimbaud se definia como poeta, ou era pela transformação numa pura vidência que ele definia a tarefa da poesia moderna: «quero ser poeta, e trabalho em fazer-me *vidente*», «digo que é preciso ser *vidente*, fazer-se *vidente*» (cf. as célebres Cartas a Izambard e Demyen). E já em Rimbaud esse devir pressupõe uma dessubjectivação, um «desregramento de todos os sentidos» ou uma conversão da sensibilidade como condição de acesso à vida não humana das coisas, à vida imanente sem eu: «Eu é um outro». E de facto, se a grandeza de um escritor se mede pela sua força visionária, o que ele vê, o que o faz escrever, não é nada de subjectivo. É antes algo que está aí, invisível no visível, insensível na vida empírica ou quotidiana, e que só ele sabe ver, que só ele é capaz de ver ou mesmo de pre-ver, de antecipar na sua possibilidade. Kafka como exemplo: era ele que falava algures das «potências diabólicas do

Futuro». Potências da tecnocracia e do americanismo, da burocracia e do socialismo, potências do fascismo que ele pressentia, de que tinha antes dos outros a visão, poderes ainda-não e já-aí sem os quais é impossível compreender os seus romances (tudo, em Kafka, é menos questão de metafísica que de política). O escritor é um ser de percepções, é aquele que percebe possíveis existenciais ou existenciáveis, novas possibilidades de existência, novas dimensões da existencialidade humana. O que equivale a afirmar que um escritor é sempre mais que um escritor, que é alguém que escreve para ser outra coisa, ou que a literatura nunca é, para o criador literário, uma finalidade em si mesma, mas um meio apenas, a escultura de um mundo possível, uma passagem de vida. Como é que essa escultura, esse acto visionário criativo, requisita concretamente a linguagem, ou exige uma declaração de guerra às limitações da linguagem, uma operação «técnica» sobre essas limitações, seria tema para outro estudo. Fica para o próximo texto.

*Sousa Dias*