

**ÉTICA, FINITUDE E POESIA:**

uma interpretação poético-ontológica da literatura e da morte

André Lira¹**RESUMO**

A morte é um tema recorrente nas poéticas de diversos autores. Ainda que uma interpretação, nas obras, das imagens e dos desdobramentos da questão da morte possa ser profícua, não será, aqui, o nosso foco. No exame da referência entre literatura e mundo, estabeleceremos um diálogo com algumas obras de Maurice Blanchot como *O livro por vir* e *A parte do fogo*, além de *A origem da obra de arte*, de Martin Heidegger. Veremos como a fonte comum de literatura e mundo (o nada, a terra, o ser) facultam a reintegração entre homem, palavra (linguagem) e realidade. Posteriormente, discutiremos como esse pensamento favorece uma compreensão libertadora para as questões da ética, do destino e da morte. Nesse momento, abordaremos o filme *Dogville*, de Lars von Trier, e os contos de Machado de Assis “O imortal” e “Último capítulo”, tornando clara a dimensão criativa da mortalidade humana: ser mortal é ser um destino a se preencher com os acontecimentos históricos de cada vida.

PALAVRAS-CHAVE: Finitude, linguagem, representação, ética, verdade.

ABSTRACT

Death is a recurring theme in many writers' poetics. Although an interpretation of the images and developments in various works could be profitable, it will not be, our main focus here. Examining the relation between literature and world, we will establish a dialogue with a few works by Maurice Blanchot, such as *The Book to Come* and *The Work of Fire*, together with *The Origin of the Work of Art*, by Martin Heidegger. We will see how the common source of literature and world (nothingness, earth, being) opens a way to reintegrate man, word (language) and reality. Furthermore, we will discuss how these ideas favor a liberated understanding towards ethics, destiny and death. At that point, we will go through some of the basic issues of the movie *Dogville*, by Lars von Trier, and the short stories “O imortal” and “Último capítulo”, by Machado de Assis, making clear the creative dimension of human mortality: to be mortal is to be a destiny that should be (ful)filled by the historical happenings of each life.

KEYWORDS: Finitude, language, representation, ethics, truth.

1. Gesto excelso do Deus

A referência existente entre a literatura e o mundo que por ela se constitui nos parece digna de pensamento. Desde que, há muito, a *mimesis* aristotélica foi interpretada como *imitatio*, a representação se tornou um conceito-chave para distinguir literatura e mundo. As iniciativas contemporâneas de equalizar literatura e mundo com discurso e ficção se mostram como uma reorganização dessa divisão, contudo sem questioná-la. O cabedal de perguntas que a teoria literária faz em cima dessa diferenciação já teve todo tipo de respostas. Ainda são muito disseminadas as inquietações com a relação entre a

¹ Mestrando em Poética pela Letras/UFRJ. Membro do NIEP – Núcleo Interdisciplinar de Estudos em Poética e editor do Dicionário de Poética e Pensamento (<http://www.dicpoetica.lettras.ufrj.br/>). E-mail: andreobranco@ufrj.br.



literatura e o seu meio (entendido como período historiograficamente demarcado), a intenção e o papel do autor, forma e conteúdo, o significado da obra, o lugar da literatura, a atuação do leitor...

Notadamente, tais questões possuem sua importância, mas cremos estarem restritas a determinadas apreensões da dimensão literária que, se questionadas, poderiam conduzir a literatura a um abrigo mais autêntico.

Tomemos um exemplo. A resposta de Blanchot à pergunta “para onde vai a literatura?” nos interessa para demonstrar os pressupostos da pergunta. Responde ele que a literatura não poderia ir para lugar algum que não fosse o dela mesma, saindo e não saindo de seu lugar (BLANCHOT, 2005). Intui-se, assim, que qualquer outra resposta a demoveria de seu sentido, pois apontaria para algo de outro, de que estaria dependente para existir como literatura. Os encaminhamentos que a literatura recebeu nas leituras históricas de Hegel, Lukács ou mesmo de periodizações vulgares pressupunham que a literatura (como um objeto) estava indo para algum lugar, já que parecia haver certa lógica nas mudanças de um estado ou época para outro. Há, claro, uma unidade entre dois estilos de época, por exemplo. Por outro lado, talvez essa unidade não seja apenas subsumida por uma coerência histórica, uma necessidade estética ou uma relação formal.

Em outras palavras, pôr a literatura em questão quer dizer pensá-la como questão, interrogá-la em seus limites, rever todo solo seguro. Quando a crítica literária se dispõe a examinar a literatura, uma de suas noções fundamentais, mais ou menos claras, mais ou menos complexas, é algo ser ou não literatura. Nesse “ou” cria-se um impasse importante a ser verificado, pois se parte do princípio que a literatura se encontra em alguns entes do real e não em outros. Ela é algo de determinado que se separa de outros. Assim, criam-se as mais diferentes justificativas que vemos ao longo da história, a já citada *mimesis*, o gozo estético, o uso das palavras ambigualmente, a forma, o choque no leitor, o suporte material. A retórica construída em cima dessas explicações complicou as justificativas, mas manteve uma confiança, uma aceitação de que a literatura existia à diferença de outras coisas e que isso bastava.

No citado livro de Blanchot, é pensada a possibilidade de haver um autor sem obra (nomeando Joseph Joubert como exemplo); vemos aí uma intuição de Blanchot sobre a quebra no binômio atributivo autor-obra, de que também nos fala Heidegger, introduzindo como um terceiro (e primeiro) elemento o poético (HEIDEGGER, 2010). Se Joubert pode ser considerado autor mesmo sem publicar uma obra, é porque ele não receberia a autoria, em primeira instância, da obra que produz, mas de um dado anterior: a linguagem, o poético. As tentativas de de-limitar a literatura partem de um i-limitado, em que não se dissociam literatura e comunicação, linguagem e mundo, real e ficcional. Pensada



a literatura originariamente, logo se evidencia um gesto de doação que faz tanto a literatura quanto o homem serem o que são.

Portanto, Blanchot pôde pensar a autoria para além da produção de uma obra porque a concessão da existência não se faz por um decreto divino, por seu desenvolvimento orgânico ou subjetivo, mas por estar plasmada ao movimento da história do ser. A propósito do movimento, lembramos as seguintes palavras de Octavio Paz: “Por la boca de Krisna fluye el rio de la creación. Por ella se precipita hacia su ruina el universo” (PAZ, 1967, p. 48). A literatura e o homem, então, assumem outra dimensão se pensados ontologicamente, isto é, na referência de ser e não-ser.

Pela unidade no ser, a literatura e o homem não estão, contudo, lançados numa indiferenciação nem numa indiferença. O homem não é literatura, nem ao menos estética; tampouco a literatura é o homem ou pode ser igualada ao homem. Talvez um ponto do que nos apaixone nela seja justamente como, em seu seio, o não-humano nos requisite e confronte. O que quer dizer, afinal, que homem e literatura sejam e sejam como poético?

Se compreendermos aqui o poético como o desabrochar do real imediado (e em todas as mediações) que, porém, também se conserva, em si mesmo, como reserva, o homem e a literatura podem ser revistos a partir de sua *arché*, ou seja, do princípio que lhes garante, a todo momento, sua consistência, duração, fluência. Assim como o sentido da criação é o criar, também o homem deve sua propriedade à sua realização (e não-realização) como homem, o mesmo para a literatura.

Percebemos atualmente, nessa fenda secular entre o homem, a literatura e o mundo (a “realidade”), muitas das discussões dos setores artísticos e educacionais. Como ainda nos sentimos presos à aporia da *mimesis*, a literatura, numa sociedade progressivamente técnica e utilitária, é questionada cada vez mais profundamente sobre o seu lugar. Nos currículos e projetos educacionais, tende a ter pouca importância e a ser tratada superficialmente, mesmo quando inserida em programas e iniciativas lúdico-estéticas. Na mídia, resguardada na flâmula ambígua do “(bem) cultural”, ocupa sempre um espaço complementar diante dos esportes, da política e da economia. Apesar de ser possível fazer diversos apontamentos dessa espécie, não podemos concluir que a literatura está sendo “expurgada” de nossa sociedade, sem fazer um desvio de nossa tese central: há um nexos entre homem, literatura e mundo que requer ser pensado originariamente, suspendendo os conceitos usuais de representação, linguagem, estética, etc.

Naturalmente, essa tarefa é um caminho sem fim e não tenta apenas determinar, com maior precisão ou propriedade, o que é a literatura. A literatura nos diz facilmente que é literatura; a dificuldade, contudo, reside em



compreender esse dizer, ou seja, o que há na leitura de uma obra, o que acontece nesse diálogo, seus limites e dimensões.

O que a literatura faz? Desde os manuscritos não-publicados dos autores até as obras de reconhecida importância, toda ela diz. Ela testemunha (lembrando o verbo grego *historéo*, de onde vem “história”) algo, conta algo. No que ela conta algo, algo vem a ser. Contudo, o seu modo de contar é em unidade, ou seja, o que se conta no contar não é resultado deste, mas uma e única dinâmica em que há ação (*poíesis*). Não há conteúdo numa história que não ela mesma. Por outro lado, isso não concede à literatura a máxima factualidade, muito pelo contrário: tudo que ela faz a-parecer, também faz des-a-parecer. Parece-nos que toda a crítica, mesmo nos seus momentos mais deterministas, se instala nesse doar-se e retirar-se da literatura. A “ambiguidade” da literatura, tanto apontada, deve ser redimensionada num movimento próprio do operar de uma obra. Muitas coisas ditas são ambíguas e não por isso as consideramos literatura. A ambiguidade já é um desdobramento do poder convocatório e evocatório da palavra, do *inter-* da interpretação.

Dentro dos diferentes fazeres do homem contemporâneo, a literatura se apresenta como um dos espaços em que melhor se preserva o enigma e o poder da palavra como presença. A sua modalidade de presença é inteira, isto é, surge como ente sendo e não-sendo. Mesmo quando a literatura trabalha com imagens, ausências, vazios ou desmantelamento das formas, o que muitas vezes se usa para qualificar a literatura contemporânea, conserva-se essa dinâmica originária. A interpretação de qualquer leitor, em qualquer tempo, nos parece o seguinte: ele lê e, lendo, é com a obra. A literatura só existe como um em si, como um ente qualquer, mas quando os dialogantes são compostos, a interpretação acontece, literatura e leitor adquirem o seu sentido.

Um músico também pensa em interpretação quando toca, faz um arranjo ou treina seu ouvido para perceber e compreender melhor uma música. Neste caso, não se trata apenas de conhecer os sons e as técnicas para produzi-los, mas de se intimizar com a música de forma a corresponder genuinamente àquilo que ela oferece. Não se dá ou ensina um ouvido “musical” para alguém. É um exercício de cuidado, de escuta atenciosa, que cada músico conquista a seu modo. Como absorve tal experiência num nível corporal, em qualquer apresentação musical, para esse ouvido, as notas surgem verdadeiramente a partir do silêncio, revelando-o, numa familiaridade que assusta, diante da inaugurabilidade inegável desse acontecimento. Isso independe de o músico já ter ouvido aquela composição ou não, porque desde sempre ele já tem ouvido, isto é, somos naturalmente avizinados ao poder a-presentativo da música. Se ela instaura uma dimensão de paixão para aquele que ouve, pode-se ouvir uma música pela primeira ou pela enésima vez: o essencial, sua abertura de mundo e sentido, vige.



É patente e latente em qualquer música, como diz Antonio Jardim: “O real, no discurso do aedo, se produz a cada instante, numa dinâmica pirlampejante, em que os nexos se dão ou não, e se dão e não, no texto criado pelo real, e não a priori, a despeito da dinâmica instaurada por este mesmo real” (JARDIM, 2005, p. 109).

Cada interpretação, nesse sentido, é única, pois mesmo que expressemos o mesmo juízo acerca de uma mesma coisa oferecida pela leitura, ela jamais oferece a mesma coisa para cada um. Não prescindimos – nem poderíamos esperar prescindir – da nossa história ao ler um poema. Historicamente, lemos com tudo que somos, sempre, pois é também na inteireza que fomos até o momento da leitura conduzidos. Talvez não tenhamos consciência de tudo que nos componha e entre em jogo na leitura, mas saber isso não é necessário. Não lemos só com o que somos, porque o que somos não está decidido. Possui uma unidade e uma consistência, sim, mas cada obra nos faz uma requisição especial, à qual só podemos responder, genuinamente, se essa requisição apaixonada. Paixão quer dizer questão: abertura, cuidado, comunidade, reciprocidade. Explicando melhor, o caminho de sentido que se abre, constituindo obra e leitor, é árduo, pois o que cada um é está em jogo de acordo com a paixão que obra e leitor convocam. Na dança da interpretação, o desafio está em que cada leitor vislumbre e aceite as vias que a obra oferece a ele e corresponda a elas apaixonadamente, o que confere a divindade (porque extra-ordinária) e plenitude (porque vigente) de ambos.

Heidegger compreende tal articulação de real na importância capital da linguagem na questão do ser. Não é à toa que possui em tão boa estima a poesia e os poetas: em seu dito, se conserva vigendo o que o pensador considerou o mais genuíno da linguagem, seu deixar-ser, seu conceder. Na linguagem, do interior do vazio do ser algo é concedido à presença. Nada mais divino para o homem do que o tudo, o que faz o tudo ser tudo, a concessão da criação, o real. Em sua interpretação da *Teogonia*, diz Torrano: “No caso de Hesíodo, a linguagem é por excelência o sagrado [...]. A experiência do sagrado é a mais viva experiência do que é o mais real e é a mais vivificante experiência de Realidade” (TORRANO, 1992, p. 30).

2. Dádiva do barro

Meditemos sobre a dimensão ética e ontológica do homem. Partamos de uma experiência bem imediata: nossa casa. Cuidamos de nossa casa diariamente. Podemos nos ausentar momentaneamente dela, reformá-la completamente ou nos mudarmos. Contudo, por uma fatalidade, podemos ficar sem uma casa. Para a nossa cultura, perder a casa é algo avassalador, tanto pelos motivos econômicos e funcionais, quanto pelo cabedal de coisas que lá se encontravam e compunham uma vida. Mesmo assim, nós a refazemos e, mais uma vez, temos uma casa.



Em outras palavras, possuímos uma compreensão íntima de que nós moramos, nós habitamos, o que somos tem um lugar e é o nosso próprio lugar. Rearrumando essa última frase, teríamos: é o lugar do nosso próprio. Podemos perder a nossa casa material, o nosso abrigo. Podemos perder também as nossas lembranças, histórias e opiniões. Mas ainda não estamos perdidos para a vida nem para o destino: vivemos. Se vivemos acima de tudo, morremos acima de tudo. Não há dicotomia. Se há algo que nos componha eticamente (pensando aqui no *éthos* grego, “morada”) como mortais, como a designação dá a entender, é a morte. O que tememos mais profundamente é deixar de ser mortais, o que, num paradoxo fundamental, se deve à própria morte. Nossa única via de consumação do próprio é ao mesmo tempo o que o empurra para o horizonte, sua fugacidade, a morte.

Vemos que qualquer esforço de renegar a morte ao homem é renegá-lo de sua essência. O findar-se humano só escapa a um entendimento estritamente biológico quando é posto no horizonte do ser. Se compreendermos sua essência como um nada, fica mais clara a referência entre o homem, a morte e a linguagem.

Como afirma Blanchot, há uma diferença essencial entre o que algo é e o que a palavra diz desse algo. A palavra efetuará um distanciamento da coisa nomeada, que está conservada na palavra como uma negação. Ele compreende a palavra como um vazio da coisa, a linguagem como destruição. Intui, então, que esse esvaziamento é necessário à linguagem e à criação de sentido:

Portanto, é precisamente dizer, quando falo: a morte fala em mim. Minha palavra é a advertência de que a morte está, nesse exato momento, solta no mundo, que entre mim, que falo, e a pessoa que interpelo aquela surgiu subitamente: ela está entre nós como a distância que nos separa, mas essa distância é também o que nos impede de estar separados, pois nela reside a condição de todo entendimento. Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos (BLANCHOT, 1997, p. 312).

Não colocaríamos, porém, a questão do mesmo modo que Blanchot. Para o crítico e romancista, ainda há uma oposição entre linguagem e ser, em que a linguagem estaria ligada à morte pela negação que faz do ser quando nomeado. Numa segunda instância, Blanchot também circunscreve a linguagem ao âmbito do homem. Da mesma forma, diferencia linguagem literária e linguagem cotidiana, que, como observamos, é uma separação que nega à linguagem ser presença como presença e não apenas como ausência.

Para a linguagem ser, o dado originário é que ela seja, não que ela negue o que é para ser. Daríamos uma volta nessa argumentação: se a possibilidade dos sentidos das palavras é o que reúne o homem com o outro (seja com a coisa ou



com o homem), não é porque o outro é subtraído no que é, é porque o homem está aberto para o outro. À primeira vista, isso parece uma simples inversão. Contudo, aponta para, como Heidegger insistiu, uma unidade misteriosa entre linguagem e ser. Ou seja, quando o homem se defronta com um ente, esse ente já se deu como linguagem mesmo antes de ser nomeado. O nomear (em poesia, inclusive) é decorrência dessa oferenda primordial. Claro, o nome se dá de outra forma do que o ente nomeado, como Blanchot bem interpreta, e há mesmo uma continuidade, mas essa diferença não aniquila a corporeidade desse ente (“A palavra me dá o ser, mas ele me chegará privado de ser” (BLANCHOT, 1997, p. 311). Portanto, a unidade do homem com o real não depende do seu ato nomeador de coisas, mas da condição de ser e só ser na linguagem e como linguagem.

O homem responde ao pôr-se da linguagem de maneira perfeitamente hermenêutica, isto é, questionante. E questionar quer dizer, dentro do nosso encaminhamento, conservar – e não negar – com cuidado àquilo que se dá da maneira que nos é própria conservar. Daí que um poeta (poderia ser um agrônomo), como divide essa familiaridade universal com as coisas na linguagem, está num desafio permanente e criativo de dizer, nas suas palavras, o outro como lhe aparece – e não aparece. O sentido do que é lhe está assegurado, como dissemos, por ser na linguagem. Não é um sentido claro ou elaborado conscientemente, por isso, cada homem tem diante de si o desafio de ser o próprio que é, sendo as vicissitudes desse desafio a sua história.

3. Funeral da aurora

Buscamos elaborar rapidamente o modo como a morte está unida ao homem e à literatura pelo nada da linguagem: não o vazio ermo, nem o negativo relacional, mas o abismo criador que recheia cada qual com tudo que é. Não estamos em nenhum momento fora da morte, e ela não se nos mantém próxima pelo risco constante à nossa existência ôntica, mas antes por nos compor ontologicamente como uma dádiva, como proveniência e destinados ao nada. Deixamos de existir como o que somos, elevados ao máximo pela morte. Todas as estações do caminho da vida são um agradecimento à morte por vivermos, por termos um destino. Destino e morte vibram em conjunto, pois significam o desenrolar de uma história, o desdobrar do tempo, em que o que é se busca, vem a se delimitar.

A morte está presente, em sua simplicidade, em muitas obras literárias. Sendo impossível um exame de todas elas, gostaríamos de trazer nossa leitura dos contos machadianos “Último capítulo” e “O imortal”. No primeiro conto, apresenta-se a história de um suicida, que conta suas motivações para o suicídio. Descobrimos os amores de sua esposa e do melhor amigo, conclui fixamente que “não podia achar a felicidade em parte nenhuma; fui além: acreditei que ela não



existia na terra” (MACHADO DE ASSIS, 2006, p. 386). Na preparação para o ato, o suicida vai até a janela e vê um homem, alegre e despreocupado, talvez pobre, caminhando com um par de botas. Nesse momento, o suicida repensa suas ideias a respeito da felicidade:

A felicidade será um par de botas? Esse homem, tão esbofeteado pela vida, achou finalmente um riso da fortuna. Nada vale nada. Nenhuma preocupação deste século, nenhum problema social ou moral, nem as alegrias da geração que começa, nem as tristezas da que termina, miséria ou guerra de classes, crises da arte e da política, nada vale, para ele, um par de botas. Ele fita-as, ele respira-as, ele reluz com elas, ele calca com elas o chão de um globo que lhe pertence. Daí o orgulho das atitudes, a rigidez dos passos, e um certo ar de tranqüilidade olímpica... Sim, a felicidade é um par de botas (MACHADO DE ASSIS, 2006, p. 386).

Dentro da ironia de Machado de Assis, percebe-se uma diferença radical entre o suicida, que já tinha excluído da terra qualquer promessa de felicidade, e o portador das botas, figura mítica, que caminhava feliz, alheio às preocupações. Essa descrição é feita por um suicida: pelos seus olhos, todos serão mais felizes do que ele, até mesmo por causa de um par de botas. Porém, não cremos que a ironia pare aí: o personagem suicida intui uma felicidade genuína naquele que anda com as botas, ele está além das amofinações cotidianas, de forma que o que mais o satisfaz é o gozo de caminhar por essa terra. Não seria ele um Brás Cubas vivo, com a sabedoria do morto? Não estaria aí delineada uma felicidade atuante no mistério da vida e da morte?

Não há nada de especial num par de botas. Contudo, o personagem suicida lê no andar do outro uma despreocupação que ele não tem, e a atribui às botas. Essencial é o conhecimento oracular: “Nada vale nada”, que ridiculariza qualquer seriedade das construções humanas. Mesmo com essas considerações, o suicida permanece arraigado em seu ponto de vista amargurado e dá cabo de sua vida, ainda que recomende, em seu testamento, distribuir vários pares de botas. O final do conto ironiza a visão teimosa do suicida, que atribui à vida um valor coisal, doando pares de botas a um “certo número de venturosos”, na esperança de que eles, como o homem das botas, possam ser felizes. Mas será que qualquer coisa poderia garantir isso, de maneira universal?

Ora, quando a vida é posta sob o olhar irônico do “nada vale nada”, vem à tona rapidamente a questão da morte. No conto, o desdém pela vida, regida às aparências pelo suicida, equivale a um desdém pela morte, por suicidar-se pelo amargor da traição matrimonial. Num outro plano, situa-se o homem das botas e sua “tranquilidade olímpica”, pois sabe reconhecer a simplicidade da vida e o valor limitado das coisas humanas. O riso é a medida para manter o homem no horizonte da morte, pois reconhece seus feitos e ações dentro do limite concreto da finitude. A sabedoria machadiana, nesse ponto, é precisa, já que mostra



insistentemente, em sua poética, a pequenez das atribulações humanas diante da larga aventura da vida, só harmonizada pela paideia da simplicidade e da felicidade.

O conto “O imortal” nos apresenta uma resposta por outro caminho. Conta-se a história do pai de um médico homeopata que atingiu a imortalidade por meio de um elixir mágico. Depois de séculos e séculos de vida, tendo todo tipo de atividade e participação na sociedade, o pai se enfadonha e deseja morrer. A ironia machadiana outra vez nos dá o que pensar: o personagem atinge o que, supostamente, todos nós desejamos – a imortalidade –, mas ela não é o suficiente, já que ele quer abrir mão dela. Essa situação insólita revela que a imortalidade não se converte em felicidade, pelo contrário, se afasta dela. Em outras palavras, levanta-se a hipótese de que a morte seja não só um mal necessário, mas um bem, na medida em que confere limites históricos às nossas experiências constitutivas de mundo. Estar na imortalidade é estar fora do tempo mortal, em que as coisas e eventos podem ser inaugurais, cativar paixão, orientar nosso fazeres. O fato de podermos ser o que somos, condição necessariamente angustiada, se deve à morte, não apesar dela.

[A vida eterna] era o mais atroz dos suplícios. Tinha visto morrer todas as suas afeições; devia perder-se um dia, e todos os mais filhos que tivesse pelos séculos adiante. Outras afeições e não poucas o tinham enganado; e umas e outras, boas e más, sinceras e pérfidas, era-lhe forçoso repeti-las, sem trégua, sem um respiro ao menos, porquanto, a experiência não lhe podia valer contra a necessidade de agarrar-se a alguma coisa, naquela passagem rápida dos homens e das gerações. Era uma necessidade da vida eterna; sem ela, cairia na demência. Tinha provado tudo, esgotado tudo; agora era a repetição, a monotonia, sem esperanças, sem nada. Tinha de relatar a outros filhos, vinte ou trinta séculos mais tarde, o que me estava agora dizendo; e depois a outros, e outros, e outros, um não acabar mais nunca. Tinha de estudar novas línguas, como faria Aníbal, se vivesse até hoje; e para quê? Para ouvir os mesmos sentimentos, as mesmas paixões. [...] A morte é, enfim, um benefício (MACHADO DE ASSIS, 2006, p. 900).

Seria a morte, então, a possibilidade humana de felicidade? Em parte, é o que registra o dizer de Sileno no mito de Midas: “O que o homem pode fazer para ser feliz é não ter nascido, mas, uma vez que já nasceu, só lhe resta morrer” (CASTRO, 2008). Como interpreta Manuel Antônio de Castro, a sabedoria de Sileno não apresenta uma solução para a questão da felicidade, mas, justamente, a coloca como questão. Estamos na felicidade, ainda que nos escape. Estamos na morte, ainda que nos escape. Assim, compreendemos o contexto de pensamento do conto machadiano: não é a vida eterna que traz a felicidade, isto é, pela superação da morte, mas pela realização (e não-realização), na vida, do que cada um é e vem a ser. A não-escuta desse simples princípio é a angústia de Midas, a



derrota edípica da Esfinge e a vida imortal do pai do médico. Os acontecimentos (a história) só adquirem sentido se estiverem num tempo mortal. A morte é que concede qualquer sentido a amar, pensar, produzir, ser, ou então tudo se desmantela diante do absurdo: “Para quê? Para ouvir os mesmos sentimentos, as mesmas paixões...”.

Vale perceber que a riqueza de poder morrer não é reconhecida na sociedade contemporânea. Ela continua sendo percebida como a miséria completa, como o mais terrível mal, como aquilo que deve ser superado (pela ciência ou pela fé) a todo custo. Mais e mais, a depressão e o desespero tomam conta da vida, como se já, de alguma forma, estivéssemos no tédio imortal do pai do homeopata, buscando novas formas de se entreter e se desviar da vida, no sentido de enfrentar e aceitar as requisições de seu próprio destino como mortal. É angustiante dar-se conta de que quanto mais se veicula e cristaliza na mente do homem contemporâneo que ele pode fazer tudo, que ele pode ser tudo, mais distante parece a felicidade, justamente porque ela, como argumentamos, é essencialmente o mesmo de poder morrer como o próprio que é. A ilusão de onipotência nos desvia do que somos, já que o que somos é um poder e um não-poder, somos e não somos. Subjugando os nossos limites ao comando da nossa subjetividade, instrumentalizada pelos parâmetros e definições externas, o ser próprio, ou o ser feliz, é negado, como na negação de Sileno: nada há para fazer (como resultado).

O filme *Dogville* também nos convoca a pensar o destino e a ética. *Dogville* é uma pequena comunidade como qualquer outra, a que a personagem Grace chega, procurando abrigo da ameaça de mafiosos. No desenrolar do filme, a personagem é explorada e violentada repetidamente, sem ter como fugir de sua situação. O que a motiva a superar as adversidades é o perdão, pois compreendia que aquele povoado só fazia o que podia fazer, estava seguindo sua própria natureza, o que justificaria todas as barbaridades. Ao final do filme, o vilarejo entrega Grace aos mafiosos, que se revelam comandados pelo seu pai. A provocante cena final transcorre num diálogo entre pai e filha, em que o pai expõe a arrogância e a condescendência da filha, retratada na fala “The people who live here are doing their best under very hard circumstances”. Grace teria feito o mesmo se estivesse no mesmo lugar dos habitantes de *Dogville* e não poderia condená-los pela brutalidade com que vieram a tratá-la. Depois que uma estranha luz desce sobre o povoado e lhe mostra todas as falhas de seus habitantes, ela compreende:

And all of a sudden she knew the answer to her question all too well. If she had acted like them she could not have defended a single one of her actions and could not have condemned them harshly enough. It was as if her sorrow and pain finally assumed their rightful place. No, what they had done was not good enough,



and if one had the power to put it to rights, it was one's duty to do so, for the sake of other towns, for the sake of humanity, and not least, for the sake of the human being that was Grace herself.

Depois de tal revelação, a personagem ordena a morte dos habitantes e a destruição de Dogville, com a exceção do cão Moses. Esses movimentos da personagem nos são significativos, porque mostram diferentes concepções diante da questão da ética. Num primeiro momento, Grace aceita as maldades cometidas pelos habitantes, como se fossem parte da natureza humana. O segundo momento contém, em suma, o primeiro, mas o inverte: ela torna a pensar que nada justifica o que foi feito, que seguir a natureza estabelecida não é o suficiente. E aí usa sua posição de filha do bandido para destruir Dogville, como retribuição, até como uma responsabilidade de ter esse poder. Mais uma vez, o que está em questão é o poder. Ambos os posicionamentos da personagem são posicionamentos morais sobre o caminho de cada cidadão de Dogville: antes eram errados e perdoados, depois passam a ser errados e castigados. O filme mostra bem como Grace e seu pai apenas estão num outro lado da moeda em relação aos habitantes, pois ambos os lados disputam um controle sobre a vida alheia. Por que ela julga que eles não fizeram o suficiente e que ela possuía a tarefa de punilos? A arrogância de mandar destruir uma cidade é a mesma de aprisionar e escravizar uma pessoa, não importa com que argumentos se revistam.

Como vimos nos contos de Machado, nem o suicídio, nem a imortalidade tangem a morte no que ela tem de essencial. O genocídio de Dogville, então, segue o mesmo caminho, já que entende a morte como uma punição taliônica. O que é inquietante no filme é a naturalidade com que a violência é apresentada, como aquela vila é um microcosmo da nossa própria sociedade. Quase sentimos justificável o genocídio. O entrave do “quase”, do “que fazer numa situação dessas?”, é justamente a força do questionamento em que o filme nos coloca. Que gerência tem um homem sobre a vida de outro? Essa pergunta equivale a: que gerência tem um homem sobre a morte de outro? A história humana, mesmo nos momentos de maior liberdade, sempre relutou em responder “nenhuma” a essas duas perguntas. O enigma do poder permanece. Como viemos indicando até aqui, a morte é uma dimensão essencial e própria de cada um que nenhuma decisão subjetiva pode afetar ou determinar. Podemos causar a morte orgânica de um outro homem: mas com isso tocamos na morte do ente, não do ser, do que foi e será. Como uma ideia insistente numa noite insone, não se pode apagar o ser da presença. O genocídio de Dogville é uma retribuição, mas não apaga os sofrimentos de Grace, nem a história real daquele povoado.

Dogville mostra o desafio de reconhecer a singularidade do destino do homem. Ele, ao mesmo tempo, é concedido e está em jogo. O filme apresenta as diferentes respostas dos personagens à questão da moral e da ética e as escolhas



que eles fazem como um desdobramento das possibilidades que lhe foram dadas. Não se trata de um determinismo, ainda que os homens da “vila dos cães” sejam, ao fim, tratados como cães e os mafiosos (incluindo Grace), atuem como agentes dotados de poder, decidindo os destinos alheios. O que se procura observar é a tensão e o drama do destino. Todos os personagens estão jogados em sua teia e se movimentam nela. O que cabe a um homem não é simplesmente um papel social ou uma tarefa espiritual, mas um desabrochar e realizar das possibilidades dadas e toda a dor e angústia a isso relacionadas. Daí a dimensão da morte, pois põe os homens num mesmo horizonte, mas em diferentes veredas: “A colheita é comum, mas o capinar é sozinho” (ROSA, 1968, 47). A realização ética, por isso, nunca é apenas individual, ou seja, ela não atua contra a colheita, o capinar e a colheita são a mesma ação.

4. Fim do tempo

A morte, portanto, é a dimensão ética do homem, que lhe concede as possibilidades de procura e realização de si próprio, ou seja, da felicidade. Não há um ente que traga a felicidade em si. Ela vem desnudada nos acontecimentos de nossa história e se inscreve no nosso corpo, porque já a história e o corpo são um gesto e uma dádiva de alegria, uma constatação do nada. E por isso agimos. A literatura é o pensamento da alegria, mesmo quando reflete sobre o maior desespero, pois, enquanto linguagem, ela é real, produz realidade como o tempo nos dá um amanhã. Atuando no seio do mistério da linguagem, a literatura mostra. E no seio da linguagem há o nada, que atua se doando nos limites de tudo que é e se conservando como nada. Na mesma dinâmica, se inscreve a morte:

A morte é o escrínio do Nada, do que nunca, em nível algum, é algo que simplesmente é e está sendo. Ao contrário, o Nada está vigendo e em vigor, como o próprio ser. Escrínio do Nada, a morte é o resguardo do ser. Chamamos aqui de mortais os mortais – não por chegarem ao fim e finarem sua vida na terra, mas porque eles sabem a morte, como morte. Os homens são mortais antes de findar sua vida. Os mortais são mortais, por serem e vingarem, no resguardo do ser. São a referência vigente ao ser, como ser (HEIDEGGER, 2002, p. 156).

Percebemos, assim, como essencial, um caminho de pensamento genuinamente poético, que se abre para as questões do homem no real e provoque cada um à descoberta do próprio de cada um, tencionando, pelo diálogo, as identidades e diferenças. Compreendemos nessa ação a legítima ação política: escutar-se para escutar o outro. Nada mais se pode esperar do mortal além de corresponder à vigência da morte nele, ou o confrontar-se coletivo com o nada. E isso significa: ser e não ser felicidade, ser e não ser pleno, no íntimo de tudo por que nos apaixonamos. Ser um destino a cumprir, um amor declarado.



5. Descidas

BLANCHOT, Maurice. “A literatura e o direito à morte”. In: *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CASTRO, Manuel Antonio de. “O mito de Midas e o ser feliz”. Publicado em 22 de maio de 2008. Disponível em: <<http://travessiapoetica.blogspot.com/2008/05/o-mito-de-midas-e-o-ser-feliz-manuel.html>>. Acesso em 26 de julho de 2010. Não paginado.

DOGVILLE. Direção e roteiro: Lars Von Trier. Warner, 2003. 1 DVD.

HEIDEGGER, Martin. “A coisa”. In: *Ensaaios e conferências*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.

JARDIM, Antonio. *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

MACHADO DE ASSIS. “O imortal”; “Último capítulo”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. v. II.

PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

TORRANO, Jaa. “O mundo como função de musas”. In: HESÍODO. *Teogonia*. São Paulo: Iluminuras, 1992, p. 30.



Artigo recebido em: 28/07/2010

Artigo aprovado em: 23/08/2010

Referência eletrônica: LIRA, André. Uma interpretação poético-ontológica da literatura e da morte – A articulação de ética, finitude e poesia. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n.5, pp. 89-102, Out. 2010. Disponível em:
<http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/06CC_N5_ALira.pdf>