

O NOVO HUMANISMO: FORMAS DE DESCENTRAMENTO

Sérgio Luiz Prado Bellei

O clássico estudo de Leonardo Da Vinci expressa um conceito antropocêntrico do homem que pôde, em épocas passadas, ser admirado com uma aprovação e uma serenidade que nos são hoje estranhas. Leonardo imaginou o homem com pernas e braços estendidos, impondo a forma humana ao círculo, ao quadrado e ao universo. Em nossos tempos, quando a ecologia, a tecnologia, a política e a economia nos lembram constantemente a possibilidade do apocalipse, a visão de Leonardo tende a envolver-se nas brumas de um mito pertencente a um passado irreperável. A metáfora de Da Vinci sugere organização, controle e continuidade a partir do homem como centro e medida de todas as coisas. Ao organizar e controlar dentro de uma continuidade o homem realiza-se enquanto "homo ethicus" e "homo historicus" e, nessas realizações, constrói-se a si mesmo e ao mundo. Esse ideal do humanismo secular, entretanto, sofre constantes agressões em nossos dias e propõe constantemente a indagação a respeito da possibilidade, caso a metáfora antropocêntrica torne-se realmente inviável, de novas imagens que a substituam.

Questionar a viabilidade do modelo humanista tradicional supõe a análise prévia de tal modelo e os motivos de seu desgaste dentro da ordem temporal. Se se tomar como base as características do quadro de Da Vinci apontadas acima, é pos

sível formular uma hipótese de trabalho para a crítica do humanismo tradicional nos seguintes termos: se o programa definido pelo humanismo tradicional identifica-se, em larga escala, com o programa da ideologia realista nas artes e nas ciências, o descrédito do humanismo nada mais é que o descrédito da ideologia realista. O termo "realismo" deve ser aqui entendido em seu sentido mais amplo, não apenas como uma ideologia característica do século XIX, mas como a ideologia predominante na evolução da história do Ocidente. Nesse sentido, a ideologia realista aproxima-se da metáfora de Da Vinci, ou seja, o realismo sempre implica em uma divisão dualista original que separa homem e mundo, mundo e centro, e que atribui ao homem a função essencial de organizar e melhorar constantemente a realidade através de planejamentos, ou ficções, sucessivas.

O realista, em ciência ou arte, é sempre um construtor de mapas. Seu fim precípuo é o mapeamento do real através de uma configuração prévia, de uma ficção que idealiza e controla a realidade em seu estado bruto. Dadas as limitações humanas, entretanto, nenhum mapeamento é definitivo. Cada mapa idealizado em um determinado ponto da ordem temporal pode ser ampliado e melhorado. Os acréscimos e modificações sucessivos feitos aos mapas dão origem à História, ao Progresso, à Civilização, em suma, ao processo evolutivo que leva sempre em direção ao mapa perfeito, mas nunca o atinge. A função do ideal é acenar apenas, e levar a humanidade a um crescimento constante.

Assim definido, o realista tem sido uma presença constante na evolução ideológica do Ocidente. Pensadores representativos como E. Gombrich em Teoria da Arte, Karl R. Popper em Filosofia da Ciência, e Erich Auerbach em Crítica e História Lite-

rãria revelam uma intensa convicção realista.¹ Em Art and Illusion Gombrich caracteriza o "milagre grego" como sendo a descoberta da possibilidade de verdades provisórias na descrição do real, de ficções temporárias feitas à semelhança do mundo. Trata-se aqui da imaginação grega libertando o homem de um primitivismo mítico que poderia apenas conduzir, na concepção de Gombrich, a uma sociedade fechada e hierarquizada dentro de padrões "míticos" e, portanto, irreais. Da mesma forma, a Mimese de Auerbach mostra que a conquista fundamental da Literatura Ocidental foi o desenvolvimento da mimese, da representação realista de uma ação. É a mimese que, da mesma forma que o "milagre grego" de Gombrich, liberta gradualmente a literatura das cadeias da imaginação mítica. Nas palavras do historiador Hayden White, é característica essencial da visão de Auerbach a crença no realismo como a "história da eliminação gradual dos poderes míticos enquanto conceitos operatórios em questões sociais e psicológicas, e do desenvolvimento de forças sociais, naturais e psicológicas caracterizadas como forças intra-históricas compreendidas dentro de uma racionalidade própria".² Popper, finalmente, esforça-se ardorosamente para demonstrar que a ciência é incapaz de dar respostas absolutas tanto no que toca à natureza como no que toca à sociedade, e argumenta a favor das vantagens do relativismo realista, da verdade provisória.³

Os três pensadores discutidos na parágrafo anterior têm em comum, portanto, a mesma parcialidade na defesa da ideologia realista e no ataque ao primitivismo mítico. Trata-se, de um lado, de defender a todo custo a ordem temporária criada pelo

homem e melhorada com o passar do tempo, e, de outro, de combater os momentos culturais considerados estagnantes, caracterizados por um maneirismo ou um formalismo que podem conduzir apenas a um "regresso em direção a formas de imaginação opressivas arcaicas infantis e selvagens".⁴ São esses os momentos em que não ocorre progresso através de mapeamentos sucessivos, momentos que devem, na melhor das hipóteses, ser considerados como períodos de transição, preparatórios para a aparição de novas ordens organizadas por mapeamentos prévios. Nas artes, exemplos de tais períodos de formalização são freqüentemente localizados na última fase de um estilo de época, como é o caso do maneirismo clássico, ou do maneirismo ultra-romântico, ou do parnasianismo. Ou ainda, selecionam-se autores e criadores que, em momentos específicos, por força de uma preocupação constante com a forma, relegaram a um segundo plano a atividade de mapear o mundo. Dessa forma, para o realista, são exemplos de formalismo a obra de um Edgar Allan Poe ou de um James Joyce, a pintura de um Mondrian e a poesia dos grupos concretistas.

É fácil compreender porque o formalismo e o maneirismo devem necessariamente ser condenados pelo humanismo realista. Ao abandonar o procedimento que, de Aristóteles a Auerbach, tem sido considerado padrão na cultura Ocidental, o formalista distancia-se dos ideais éticos, históricos e progressistas do humanismo. Quando essa distância aparece em um grande criador, como Joyce, surge a possibilidade de uma concorrência agressiva e ameaçadora com o realismo. Tradicionalmente, a concorrência apresentada pelos "maneirismos" foi considera

da insignificante e excepcional, normalmente massacrada pela norma realista vigente. Em nossos dias, esses "formalismos" tendem a erigir-se em sistemas auto-suficientes e, portanto, capazes de ultrapassar a sua condição de formalismo marginal, de realidade parasitária que vive à custa da tradição humanista, e chegar finalmente à situação de realidade cultural autônoma, ou até mesmo dominante. Assim, em oposição ao princípio vigente de uma atividade mapeadora histórica e antropocêntrica, o século XX testemunha o aparecimento em grande escala de tendências anti-historicistas, anti-antropocêntricas e anti-mapeadoras. Em oposição ao centralismo realista tais tendências têm em comum a preferência pelo descentramento. Em maior ou menor escala, e de formas diferentes, as vanguardas artísticas do século XX e correntes tais como o Pós-Estruturalismo Francês ou o McLuhanismo enfatizam o descentramento e procuram novas imagens e metáforas capazes de substituir a metáfora centralista de Da Vinci.

É possível imaginar uma evolução gradativa da ideologia do descentramento a partir de Marx, que tende a ver o homem como uma vítima das forças abstratas do capital e do trabalho, ou a partir de Freud, que tende a ver o homem como uma vítima do subconsciente. De qualquer forma, a posição antropocêntrica desloca-se gradualmente. Tal deslocação verifica-se também nas artes, na pintura e literatura em particular, a partir do século XIX. Em pintura, do Impressionismo até a Arte Abstrata e até Mondrian, percorre-se um caminho anti-realista que cada vez mais compromete a posição central humana. Com efeito, do Impressionismo até Mondrian o caminho percorrido aponta para a nega-

ção da necessidade de representar o real (ainda que se afirme a possibilidade de retratar a realidade interior humana) e para a afirmação da necessidade de se dar primazia ao meio de comunicação. Em Mondrian, as combinações de formas e cores, e não a representação do real, é que chama a atenção. Essa ênfase no meio em si e em sua estrutura inerente tende a provocar o esquecimento do autor da obra: o meio tende a absorvê-lo. O código em si, com suas possibilidades de combinação, tende a tornar-se centro e a rejeitar o sujeito-autor. Em literatura, da mesma forma, o realismo triunfante de um Flaubert e um Henry James vem sendo substituído por uma carência de representação e pela ênfase na densidade do meio. De Virginia Woolf e Joyce a Robbe-Grillet e ao argentino Borges o problema da representação do real, do Weltanschauung, dá gradualmente lugar à problemática da linguagem na densidade do seu ser.

A passagem do antropocentrismo para o logocentrismo⁵ é particularmente visível em Borges, o escritor argentino que se torna, subitamente, um dos principais focos de atenção de uma parte bastante significativa da intelectualidade do Ocidente. Em Borges as sugestões do desaparecimento do homem, em particular do escritor, diante do mundo da linguagem e da literatura, são constantes. Já não se trata aqui de uma técnica, como em Joyce, que tende a comprometer o realismo. Borges preocupa-se constantemente com a produção de metáforas de descentramento. O escritor tende a desaparecer porque, como diz Gerard Genette, "quando não está procurando fontes, Borges está descobrindo precursores".⁶ A leitura do escritor argentino sugere constantemente que há no mundo um livro único, uma su-

pra-linguagem onde tudo já está dito. Ao escritor resta apenas a atividade de repetir. Duas das estórias de Borges explicitam essa problemática.

O quadro apresentado ao leitor na "Biblioteca de Babel" é o do mundo como uma biblioteca contendo todos os livros possíveis e imagináveis em todos os tempos.⁷ Trata-se de uma biblioteca em que todas as combinações de signos possíveis foram esgotadas, e, portanto, onde tudo já é escrito. Numa biblioteca desse tipo os leitores e bibliotecários devem necessariamente estar perdidos. O autor esclarece, com efeito, que alguns dos bibliotecários tentaram encontrar a origem da biblioteca, mas falharam. No contexto das possibilidades virtualmente infinitas das combinações da linguagem, o homem já não pode ser considerado um centro. Ele é, ao contrário, uma vítima de uma estrutura incompreensível que o precedeu no tempo e que existirá após sua morte.

A perda de identidade característica dos bibliotecários de Babel encontra-se também, embora de maneira diversa, em "Pierre Menard, Autor do Quixote". Pierre Menard não tem a autonomia criadora característica do escritor na medida em que sua identidade tende a confundir-se com a de Cervantes. Menard não é simplesmente um autor copiando, reescrevendo, ou reestruturando a obra de Cervantes. Ele é um escritor contemporâneo criando, independentemente, uma ficção que coincide, palavra por palavra, com o D. Quixote. Trata-se aqui do escritor que acredita criar mas que, na realidade, deve necessariamente repetir porque tudo já está escrito. Borges sugere, assim, que o criador, o mapeador que controla a realidade atra-

vês de ficções, nada mais é do que uma ilusão, a ilusão do antropocentrismo. No mundo de Borges, bem como no mundo de um grande número de escritores de vanguarda contemporâneos, a função central humana do criador é constantemente substituída pela função lúdica do homem que nada mais faz do que reordenar signos, sem pretensões à originalidade. Em suma, o que se sugere é que não há mais autores, apenas editores.

É interessante notar que a passagem do antropocentrismo para o logocentrismo, tal como ocorre em casos como o de Borges, tende a tornar-se, em última análise, uma passagem para o descentramento total na medida em que a linguagem não pode constituir-se em centro. Da mesma forma que a biblioteca de Babel, a linguagem, vista em termos de possibilidades ilimitadas de combinações sígnicas, admite apenas reorganizações e substituições internas em seu sistema, sem que nunca exista um centro organizador permanente. Ao constituir-se em "centro", a fluidez do fenômeno lingüístico em sua multiplicidade labiríntica gera imediatamente o descentramento total.

Essa visão metafísica da linguagem enquanto situação de descentramento torna-se, em nossos dias, cada vez mais frequente. Os pensadores chamados às vezes de "Pós-Estruturalistas Franceses" têm constantemente enfatizado essa visão de uma linguagem e de um mundo descentrados. É o caso, por exemplo, de Michel Foucault em As Palavras e as Coisas.⁸ Foucault vê as ciências humanas não em termos de uma história, de uma gênese centralizadora, mas em termos da dimensão espacial de uma arqueologia onde um discurso inconsciente constantemente reordenado determina a História Natural, a Economia e a Gramática.

Nas palavras do próprio Foucault, o livro procura "descrever não a gênese de nossas ciências, mas o espaço epistemológico específico de um determinado período".⁹ Foi, de acordo com Foucault, em um campo epistemológico no século XIX, quando um modo de conhecimento predominantemente espacial foi substituído por formas de ordem impostas pela continuidade do tempo, que a posição central do homem no mundo foi radicalmente definida. Em nossos dias, graças a uma nova episteme na qual a linguagem ganha sua unidade e totalidade, "o homem está prestes a perecer, na medida em que o ser da linguagem continua a brilhar de maneira cada vez mais intensa em nosso horizonte".¹⁰

Da mesma forma que Foucault, Jacques Derrida refere-se constantemente à noção de descentramento e de perda do homem na linguagem. A noção de descentramento em Derrida implica na rejeição de todos os princípios que, no decorrer do tempo, tenderam a tornar-se centros de controle. Tais princípios são característicos da história do mundo ocidental e foram chamados, em épocas diversas, de "eidos, archê, telos, energeia, ousia (essência, existência, substância, sujeito), aletheia, transcendentalidade, consciência, Deus, Homem, etc."¹¹ Em um determinado momento da história do Ocidente, no entanto, essa noção de um centro começa a deteriorar-se e, nas palavras de Derrida,

a partir desse momento, tornou-se necessário começar a pensar que não havia centro, que o centro não podia ser pensado em termos de um estar-presente, que o centro não tinha uma localização natural, que não se tratava de um ponto fixo mas de uma função,

uma espécie de não-local onde ocorria um número infinito de substituições de signos. Esse foi o momento em que a linguagem manifesta-se como problemática universal; o momento em que, na ausência de um centro ou de uma origem, tudo se torna discurso — uma vez que se entenda o sentido dessa palavra — isto é, quando tudo se torna um sistema onde o significado central, o significado original e transcendental, nunca está absolutamente presente a não ser em um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental estende o domínio e o jogo da significação até o infinito.¹²

Em Jacques Lacan, finalmente, o problema do descentramento é relacionado ao discurso do inconsciente enquanto ordem simbólica que determina o sujeito.¹³ O mundo do discurso inconsciente é, para Lacan, autônomo. Além disso, o sujeito falante depende totalmente da cadeia significante que o precede e que existirá após sua morte. Ele está condenado ao procedimento de substituição ditado pelo eixo metafórico e sua identidade perde-se para sempre nessa cadeia infinita de substituições. Lacan ilustra essa predominância do inconsciente através da análise do mais famoso dos contos de Edgar Allan Poe. Na Carta Roubada o detetive Dupin deve encontrar uma carta comprometedora roubada de uma rainha com a intenção de ser usada como chantagem. A carta cria, em todos os personagens do conto, uma situação de dependência de uma realidade ausente, de uma realidade que não pode ser manifestamente usada sob pena de que seu poder se perca. A partir dessa idéia geral, Lacan vê a carta como uma metáfora do funcionamento do inconsciente Freudiano, como um significante flutuante e suspenso que con

trola os possíveis significados expressos pelos personagens.

Não é apenas no chamado Pós-Estruturalismo que pode ser verificada a presença da preocupação com o descentramento. Também no canadense Marshal McLuhan nota-se claramente uma preocupação descentralizadora e uma nostalgia pela volta ao envolvimento mítico global. Ao afirmar que o meio é a mensagem McLuhan afirma, na realidade, que o homem é determinado pelos meios que usa para estender seus sentidos. Através dessa determinação os novos meios tendem a criar o homem descentrado que é constantemente desprezado e/ou temido pelos realistas: o homem mítico, ou seja, o homem capaz de participar miticamente na "Aldeia Global". O modelo ideológico subjacente às teorias de McLuhan substituem a noção do homem como um centro controlando a realidade através do meio pela noção do homem controlado pelo meio e vivendo em um espaço mítico e atemporal.¹⁴ Como disse Tom Nairn, "McLuhan age como se nós, com os nossos padrões de comunicação e de sensibilidade, tivéssemos escapado da história — de tal forma que é agora possível falar em um mito-história, no qual as comunicações são vistas como causas, como as alavancas básicas que produzem todas as mudanças".¹⁵

Seria possível continuar a estudar manifestações da tendência descentralizadora, anti-histórica e anti-realista em outras esferas do interesse humano. Poder-se-ia, por exemplo, estudar a popularidade de certas vanguardas que oferecem ao gosto popular, e isso com sucesso significativo, uma forte dose do transitório, do desestruturado, do aleatório, do casual, do imediato. Mas isso nos levaria a transgredir os limites gerais desse trabalho. Mais pertinente que tal tentati

va de verificação seria procurar, em nosso horizonte cultural, as possíveis soluções para os problemas gerados pelo descen - tramento. É preciso, em outras palavras, encontrar novos sím - bolos para um humanismo que já não é antropocêntrico, históri - co e realista, e para um homem que se viu, de súbito, desloca - do da posição central em que o imaginou Leonardo Da Vinci.

É talvez possível pensar um novo homem em um mundo não antropocêntrico a partir de certas metáforas popularizadas pelos teóricos do Estruturalismo e Pós-Estruturalismo Francês. O conceito de "bricoleur", desenvolvido por Lévi-Strauss, é um exemplo. A idéia de homem expressa por tal conceito é es - tranha ao padrão humanista de Da Vinci. Para Lévi-Strauss, "bricolage" caracteriza tanto a atividade do pensamento mítico como a atividade do analista de mitos: trata-se nos dois casos de tentar encontrar, no espaço intermediário entre o percebido e o concebido Kantianos, uma certa racionalidade estabelecida a partir de uma nova manipulação e/ou relacionamento de signos. O "bricoleur", por sua vez, é caracterizado por Lévi-Strauss como sendo o construtor que sô trabalha a partir de materiais e signos pré-existentes. Esses materiais são posteriormente reor - denados através de uma atividade de montagem. O "bricoleur" não impõe formas a partir de um centro de controle; ele as reorganiza:

Seu universo de instrumentos é fechado e as regras de seu jogo implicam sempre em trabalhar com o que está à mão, ou seja, trabalhar com um conjunto de instrumentos e materiais que é sempre finito e he - terogêneo porque o que ele contém não implica em

uma relação direta com o projeto do momento, ou até mesmo com qualquer projeto específico, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que existiram para renovar ou enriquecer o estoque, ou para mantê-lo com o que sobrou de construções ou destruições prévias.¹⁶

O "bricoleur" é, portanto, uma metáfora para o homem agindo em um universo fechado, onde as possibilidades de ação são predeterminadas. Nesse contexto, o homem deve definir sua função não em termos de uma teleologia, como no caso do realismo humanista, mas em termos de uma atividade de combinação. Sua função é interrogar "todos os objetos heterogêneos que compõem o seu tesouro para descobrir o que cada um deles poderia 'significar' e, dessa forma, contribuir para a definição de um sistema que está ainda por se materializar, mas que deverá finalmente divergir do sistema instrumental somente em termos da disposição interna de suas partes".¹⁷

No campo mais específico da literatura, também Roland Barthes vê na atividade da "bricolage" e na função do "bricoleur" metáforas para um novo conceito do escritor descentralizado no interior da atividade literária:

Mas inicialmente esse desejo, o desejo de escrever e de comunicar um sentimento, tem a seu dispor apenas uma linguagem pobre e banal; os sentimentos de que dispõe a literatura incluem apenas um número absurdamente restrito de funções: Eu de-sejo, eu sofro, eu odeio, eu rejeito, eu amo, eu quero ser amado, eu tenho medo de morrer — a partir disso é preciso criar uma literatura infinita.

O sentimento é trivial, ou, se se prefere, típico, e essa circunstância governa todo o ser da literatura; pois se a vontade de escrever nada mais é do que a constelação de algumas figuras recorrentes, o que resta para o escritor nada mais é do que uma atividade de variação e combinação: não há criadores, apenas combinadores, e a literatura é como o barco Argo, cuja longa história não admitia criação alguma, apenas combinações. Confinada a uma função imutável, entretanto, cada parte era eternamente renovada, sem que o todo cessasse de ser o Argo.¹⁸

Os conceitos do "bricoleur", do homem parcialmente castrado em sua atividade criativa mas recompensado através de uma atividade de combinações, e da "bricolage", da atividade parcialmente desprovida de um centro e de uma teleologia, são sintomas de uma mudança ideológica de âmbito mais geral em nossos dias. Trata-se de uma mudança que procura afastar-se do mapa e do mapeador, mas sem saber ainda que direção tomar. Em um livro publicado em 1973, John Vernon tenta definir a tendência anti-realista e logocêntrica da cultura Ocidental através do conceito do jardim, do horto edênico.¹⁹ Vernon argumenta que o mundo do horto é uma possível alternativa para o mundo do mapa na medida em que o horto, em oposição ao mapa, não é estruturado em termos de pares opostos que se excluem mutuamente, mas em termos de uma totalidade de experiência; da unidade dos princípios opostos de sujeito e objeto, exterior e interior, fantasia e realidade; de uma espécie de participação total na qual todas as áreas da experiência se acham interligadas. Não é difícil perceber nesse vocabulário, obviamente semelhan

te ao de McLuhan, uma nostalgia pelo regresso ao homem mítico na era atual das comunicações. De fato, Vernon admite que a volta ao horto é a volta à estrutura das experiências primordiais, tanto do mundo da criança como do mundo das culturas primitivas. Mas esse regresso é também um progresso na medida em que ele nos afasta de certos aspectos negativos característicos da estrutura do mundo do mapa. De um lado, como já se notou, a ideologia realista possui vantagens inegáveis: mapeamentos sucessivos permitem ao homem controlar e manipular a natureza e gerar o progresso e o aparecimento das riquezas. Mas a ideologia do mapa sempre implica também em uma reificação não só do mundo, mas também do homem, que tende a ser incluído no mapeamento e transformado em um objeto de consumo. Além disso, como argumenta Vernon, a atividade mapeadora opera em termos de uma maneira esquizofrênica ao separar tudo em dualidades estanques: fato e ficção, mundo e representação, exterior e interior, fantasia e realidade, etc. Trata-se aqui da separação alienadora que o homem mítico, em seu contato com o mundo, parece desconhecer.

O homem mítico do horto é o homem que rejeitou, ou a quem foi negada, a função de centro alienado e que optou pela participação em um todo maior, em uma unidade mística ou mítica na qual ele ainda se move, mas apenas como um "bricoleur" participante e não como um realista criador. Se o realista criava ficções através da linguagem, o novo homem mítico apenas manipula linguagens pré-existentes e autônomas, discursos em cujo interior se localiza toda a sua liberdade. Não importa muito, no contexto desse trabalho, o fato de a

realidade maior a que o homem mítico pertence ser a linguagem dos Pós-Estruturalistas, os meios de comunicação de McLuhan, ou a biblioteca de Borges. O que importa é que, de repente, uma parte bastante significativa da cultura do Ocidente se dá conta da existência, ou da volta, do homem mítico descentrado e procura descobrir seu significado, estabelecer seu novo lugar no mundo. A literatura contemporânea, ao engajar-se nessa procura, tem sugerido símbolos e imagens para esse homem descentrado.

Uma das imagens contemporâneas de descentramento que pode ser vista como uma alternativa em relação à imagem centralizadora de Da Vinci é a imagem da faixa de Moebius. A faixa é normalmente representada por uma figura que se assemelha ao número oito visto em posição horizontal, de tal forma que o resultado é uma seqüência sem início, sem fim, e sem um centro fixo. Jacques Lacan usa essa imagem para representar a ordem simbólica do inconsciente, à qual o homem deve se submeter e na qual ele deve forçosamente entregar-se a uma atividade initerrupta de substituição de signos. Nessa ordem simbólica do inconsciente o desejo humano nunca é satisfeito pois o Outro, o objeto do desejo, é descentrado e inatingível.²⁰ Também o romancista contemporâneo John Barth usa, em um de seus livros, a imagem da faixa de Moebius para representar o conjunto infinito de estórias já prontas, um discurso já completo e ao qual o escritor moderno nada pode acrescentar. A tarefa que lhe resta é a tarefa de reorganizar essa tradição, recontar as estórias existentes com pequenas modificações e adaptações, em

um jogo infinito de possibilidades de variação. Em John Barth a faixa de Moebius contém as palavras "era uma vez uma estória que começava era uma vez...", que podem ser lidas em termos de uma continuidade infinita. Da mesma forma que o realista que se vê arrancado de sua posição de centro, também o autor-centro percebe-se no processo de ser absorvido pelo discurso de uma literatura que se recusa a ser um mero objeto, e tende a controlar o seu autor.²¹

O caso de John Barth é particularmente interessante nesse contexto porque Barth parece ter dedicado sua carreira de escritor à descoberta de formas de descentramento. Sua posição na Literatura Americana Moderna está vinculada ao grupo de escritores caracterizados como os escritores da "Literatura de Exaustão". Vladimir Nabokov, o escritor russo que se naturalizou americano, é também considerado como parte desse grupo. Os escritores da Literatura de Exaustão imaginam a possibilidade de, em nossos dias, ocorrer uma exaustão nos temas literários uma vez que tudo já foi dito e repetido. Diante disso o problema do escritor contemporâneo consiste em entregar-se à incerta procura do novo não só em uma época em que há uma superabundância de literatura, mas também numa época em que, além da literatura, os meios de comunicação dizem tudo o que há para dizer. O escritor consciente da exaustão vê-se então forçado a repetir velhos temas, a ressuscitar mitos gregos, mas tudo isso de uma forma nova, acrescentando novos elementos. Trata-se sempre de repetir as mesmas histórias, com alguns acréscimos e uma nova organização. Daí a ênfase no jogo característica da Literatura de Exaustão: tudo o que há a fazer é

brincar com a linguagem, reorganizar eternamente as pedras de um imenso quebra-cabeça. Da mesma forma que para Borges, para o escritor da exaustão tudo já é escrito, e o importante é repetir inovando. No Brasil, é curioso notar que o livro A Força do Destino, da romancista Nélida Piñon, revela a mesma preocupação característica da problemática da exaustão e da função descentrada do escritor. O propósito da autora parece apenas ser uma tentativa de recontar a ópera de Verdi acrescentando, nos intervalos do original, detalhes da mesma estória que se repete no presente.²² Além disso, nessa reconstrução da obra a própria autora-narradora insere-se como personagem e vê-se criticada nos seus atos narrativos. Trata-se evidentemente de uma ficção em que a figura central do narrador foi absorvida pelo texto e, da mesma forma que o "bricoleur", move-se e vive dentro desse texto através da atividade nunca insignificante de reordenar, montar, acrescentar. Em suma, a personagem-narradora-autora de A Força do Destino move-se dentro de uma faixa de Moebius que não tem início ou fim, e que lhe determina previamente as possibilidades de ação.

A faixa de Moebius não é, entretanto, a única imagem de descentramento na cultura contemporânea. Uma segunda imagem, talvez mais eficaz, começa a ser usada de forma um tanto insistente. Como a faixa de Moebius, a espiral logarítmica não tem início ou fim. Uma vez preso na expansão de suas curvas, o homem se perde no interior de uma estrutura acêntrica. O matemático Martin Gardner define a espiral logarítmica como

o único tipo de espiral que não altera sua forma

em proporção ao crescimento, um fato que explica porque ela é tão facilmente encontrada na natureza. Por exemplo, na medida em que o molusco enclausurado de um náutilo cresce em tamanho, a concha externa expande-se em forma de uma espiral logarítmica e mantém sempre uma forma habitacional imutável, a despeito do crescimento. O centro de uma espiral logarítmica, observado através de um microscópio, teria a aparência exata da espiral que seria vista se se prolongasse a curva de tal forma que ela alcançasse as dimensões de uma galáxia e fosse então vista de um ponto muito distante.²³

A espiral logarítmica é, portanto, um símbolo perfeito de descentramento e de infinidade, de expansão infinita de uma forma única. Note-se a semelhança de tal imagem em relação à idéia Borgeana de um "livro único" onde tudo está escrito, ou a idéia de mito como uma estrutura atemporal única que constantemente molda e reduz à unidade tradicional os elementos culturais novos que aparecem no decorrer do tempo. Note-se, finalmente, a radical negação do centro e da capacidade humana de criar novas formas, características essenciais do realismo humanista. A espiral logarítmica é o mundo do "bricoleur" e do homem mítico, do homem que não teme perder sua identidade no emaranhado de um labirinto ou nas voltas de uma espiral. E ela é também, pela sua própria essência, a negação da possibilidade do mapeador realista.

Da mesma forma que no caso da faixa de Moebius, a espiral logarítmica tem sido empregada por escritores contemporâneos. É o caso do escritor já mencionado anteriormente, John

Barth, em seus últimos livros.²⁴ Das três narrativas que compõem Chimera, duas recontam os mitos gregos de Belerofonte, o herói frustrado, e de Perseu, o herói vitorioso. Na versão de John Barth, Belerofonte falha na sua tentativa de ser herói na medida em que tenta, a todo custo, manter-se como centro controlador da narrativa e dos fatos dentro da estrutura acêntrica da espiral logarítmica. Perseu, por outro lado, renuncia a seu papel de centro, entrega-se a uma atividade de "bricolage" dentro da espiral, e realiza-se como narrador e herói mítico ao narrar sua própria história. Sua história, no entanto, deve ser enformada pela estrutura da espiral: ela é sempre, ao mesmo tempo, idêntica a si mesma e diferente na medida em que cada nova narração do velho mito implica em uma nova manipulação dos dados. A terceira das narrativas do livro do escritor americano é uma aplicação do método de trabalho de Perseu para o escritor contemporâneo incapaz de continuar a criar novas histórias em um mundo de comunicações onde tudo já foi dito.

"Duniazadiad" é a história de como tanto o escritor moderno como Duniazade, a irmã da narradora das Mil e Uma Noites, aprenderam com Sheherazade que, mesmo quando tudo já está dito, é possível recontar histórias sem fim através de uma remanipulação de dados. Trata-se novamente de aprender o ensinamento contido na espiral: a expansão das mesmas formas pode ser multiplicada "ad infinitum".

No Brasil, um romance contemporâneo triunfalmente aplaudido pela crítica usa, com particular intensidade, o símbolo da espiral. Trata-se de Avalovara, de Osman Lins.²⁵ A temática do romance é simples: a narrativa das histórias de amor do per

sonagem central, Abel, que amou duas mulheres no passado e ama uma terceira no presente. Essa temática, entretanto, é estruturada com base em dois símbolos de descentramento. O primeiro deles, que pode ser considerado um descentramento parcial, é o famoso quadrado palindrômico latino, contendo a frase SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. A frase em si já é, sintaticamente e semanticamente; um início de descentramento na medida em que pode ser lida em dois sentidos e na medida em que nenhuma das palavras, dada a ausência de ordenação fixa na sintaxe latina, constitui-se em um centro. Disposta em quadrados a frase torna-se, além disso, uma estruturação acêntrica que pode ser lida em diversos rumos, de baixo para cima, de cima para baixo, da direita para a esquerda, etc... No contexto do romance, cada uma das oito letras diferentes que estão presentes na frase constituem um tema a ser desenvolvido (a letra "O", por exemplo, trata da história da terceira mulher de Abel). Esses temas não são apresentados em ordem cronológica e nenhum deles pode ser considerado "central". O leitor deve, no final, fazer a sua própria montagem do romance.

Osman Lins, entretanto, não se contenta com o quadrado palindrômico. Sobreposta ao quadrado está a espiral, sem início e sem fim. No contexto do romance, a espiral indica a propagação das formas idênticas dos quadrados através do tempo. O mesmo tema "O", por exemplo, aparece várias vezes, de formas diferentes. Através da espiral, dessa forma, Osman Lins cria uma narrativa descentrada onde tanto o narrador, que se transforma periodicamente em autor, como o leitor, tendem a experimentar a sensação de confusão dentro de um labirinto.

Trata-se da confusão necessária do homem, seja ele autor, nar_rador, ou leitor, que se vê, de repente, em um mundo sem cen_tro.

Em uma entrevista Osman Lins declarou que procurou, em seu romance, desenvolver um "esforço de compreensão sobre nos_sa própria existência no mundo".²⁶ Para definir o contexto des_ssa existência, serve-se o autor de formas de descentramento que tornam-se, em nossos dias, metáforas cuja presença e cada vez mais insistente. Esse artigo procurou analisar algumas des_sas metáforas como formas de descentramento que substituem a velha metáfora centralista de Da Vinci e que exigem do novo ho_mem contemporâneo um comportamento diverso, ditado pela inse_gurança que advém da ausência de centros. É talvez ainda um pou_co cedo para afirmar que a nova situação de descentramento vai permanecer. O desejo de centro, característico de toda a histó_ria do Ocidente, é um desejo arraigado, e a volta aos centros pode ser inevitável. É sempre possível argumentar que não se pode viver por muito tempo no labirinto ou na espiral. Mas é preciso indagar a respeito de tal vivênci_a descentrada na medi_da em que o vigor de sua presença e de sua realidade ameaça to_mar conta, no momento, de nossa experiência humana.

NOTAS

¹Ver, a esse respeito, o artigo de WHITE, Haiden. The Culture of Criticism. In: HASAN, Ihab, ed. Liberations. Middletown, Wesleyan Univ. Press, 1971, p. 61.

²The Culture of Criticism. p. 59.

³The Culture of Criticism. p. 57.

⁴The Culture of Criticism. p. 66.

⁵Como se verá mais adiante, a passagem do antropocentrismo para o logocentrismo é, na realidade, uma passagem do antropocentrismo para o a-centrismo, em virtude da natureza acêntrica do discurso.

⁶GENETTE, Gerard. Figuras. São Paulo, Perspectiva, 1972. p. 122.

⁷BORGES, Jorge Luis. Labyrinths. New York, New Directions, 1964.

⁸FOUCAULT, Michel. The Order of Things. New York, Random House, 1971. p. xi.

⁹The Order of Things. p. 386.

¹⁰The Order of Things. p. 387.

¹¹DERRIDA, Jacques. Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences. In: _____. The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore and London, The Johns Hopkins Press, 1970. p. 249.

¹²Structure, Sign, and Play in the Dicourse of the Human Sciences. p. 249.

¹³LACAN, Jacques. Le Séminaire sur 'La Lettre Volée'. In: _____. Ecrits. Paris, Editions du Seuil, 1966. p. 19-75.

¹⁴MCLUHAN, Marshal. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo, Cultrix, 1969.

¹⁵NAIRN, Tom. McLuhanism: The Myth of Our Time. In: _____. McLuhan: Pro & Con. Baltimore, Penguin, 1969. p. 67.

¹⁶LEVI-STRAUSS, Claude. The Savage Mind. Chicago, Weidengeld and Nicolson, 1966. p. 17.

¹⁷The Savage Mind. p. 18.

¹⁸BARTHES, Roland. Critical Essays. Evanston: Northwestern Univ. Press, 1972. p. xvi-xvii.

¹⁹VERNON, John. The Garden and the Map. Chicago, Univ. of Illinois Press, 1973.

²⁰LACAN, Jacques. Ecrits. p. 215.

²¹BARTH, John. Lost in the Funhouse. New York, Bantam, 1969.

²²PINON, Nélida. A Força do Destino. Rio de Janeiro, Record, 1977.

²³GARDNER, Martin. The Second Scientific American Book of Mathematical Puzzles and Diversions. New York, Simon and Schuster, 1961.

²⁴BARTH, John. Chimera. New York, Random House, 1972.

²⁵LINS, Osman. Avalovara. São Paulo, Melhoramentos, 1973.

²⁶PAES, José Paulo. Avalovara: A Magia de Osman. In: LINS, Osman. Avalovara. Introdução acrescentada ao volume.